



EL DEDO EN LA LLAGA

Las violencias de género
en la literatura y el cine

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza
María Rodríguez-Shadow

Coordinadoras



EL DEDO EN LA LLAGA

**Las violencias de género
en la literatura y el cine**

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza
María Rodríguez-Shadow

Coordinadoras

EL DEDO EN LA LLAGA

Las violencias de género
en la literatura y el cine

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza
María Rodríguez-Shadow

Coordinadoras



**SILLA
VACIA**
editorial

El dedo en la llaga.

Las violencias de género en la literatura y el cine

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza

María Rodríguez-Shadow

Coordinadoras

UATx / Silla vacía

México

MMXXII

Primera edición

Colección Academia

ISBN: 978-607-59525-5-0

Corrección, diseño y cuidado de la edición

www.sillavaciaeditorial.com

Derechos reservados conforme a la ley

© Universidad Autónoma de Tlaxcala

© Silla vacía Editorial

© Autoras y autores de cada texto

Los textos fueron dictaminados por pares ciegos y, una vez aprobados, en conjunto fueron puestos a disposición del comité editorial de la Universidad Autónoma de Tlaxcala: la instancia se manifestó a favor de la publicación de los trabajos en un libro colectivo (los oficios se encuentran bajo el resguardo de la UATx).



Dr. Serafín Ortiz Ortiz

Rector

Dra. Margarita Martínez Gómez

Secretaria Académica

Lic. Elvia Hernández Escalona

Secretaria Administrativa

Mtra. Diana Selene Ávila Casco

Secretaria de Extensión Universitaria y Difusión Cultural

Dr. Alfredo Adán Pimentel

Secretario de Investigación Científica y Posgrado

M.C. Roberto Carlos Cruz Becerril

Secretario Técnico

Dr. Juan George Zecua

Secretario de Autorrealización

Mtro. Irving Eduardo Ortiz Gallardo

Coordinador de la División de Ciencias y Humanidades

Mtra. Verónica González Quintos

Directora de la Facultad de Filosofía y Letras

Contenido

Prólogo

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza
María Rodríguez-Shadow 11

Fruta verde: la novela de iniciación sexual y el diálogo intertextual

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza 17

Luckiest Girl Alive: representación cinematográfica de una violación grupal

María Rodríguez-Shadow 33

En búsqueda de las “mujeres perfectas”: distopías femeninas en la literatura y en el cine

Alfonso Ortega Mantecón 53

Invisibilización del cuerpo trans en la literatura mexicana

Jorge Luis Gallegos Vargas
Iraís Rivera George 73

Cuando la poesía florece en la miseria: las violencias en *Ladydi*, de Jennifer Clement

Bisharú Bernal Medel 85

La violencia doméstica en <i>Hasta no verte Jesús mío</i>, de Elena Poniatowska	
Laura Carolina Rodríguez Arcos	107
<i>La revuelta de las putas</i>, de Amelia Tiganus: un análisis del sistema prostitucional en España	
María Fernanda de Unánue y Bretón	127
Sobre las autoras y autores	147

Prólogo

Ma. del Carmen Dolores Cucuecha Mendoza
María Rodríguez-Shadow



La violencia patriarcal contra las mujeres y niñas, así como hacia otras identidades sexuales no binarias en nuestro país mexicano es una realidad alarmante que requiere hacerla visible para combatirla desde todas las áreas del saber. La literatura y el cine no escapan a esta realidad, pues en esas manifestaciones culturales se representa la violencia sexual. Sin embargo, como un granito de arena en el trabajo por desarticular la violencia, este libro reúne siete estudios que abordan la violencia de género.

En el primer capítulo, titulado “*Fruta verde: la novela de iniciación sexual y el dialogo intertextual*”, de **Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza**, presenta un análisis de la novela *Fruta verde*, de Enrique Serna, en el que muestra la ruptura con la tradición narrativa de la novela de iniciación, pues no se trata de una obra moralizante, sino de una crítica a la sociedad mexicana conservadora con prejuicios hacia las preferencias sexuales con el mismo género o al amor entre una mujer madura y un joven de 20 años. Asimismo, Cuecuecha Mendoza señala que Serna traza un diálogo entre *Fruta verde* y otras obras de la literatura universal para enfatizar el arcaísmo y los prejuicios de la sociedad mexicana de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta.

En el capítulo “*Luckiest Girl Alive: representación cinematográfica de una violación grupal*”, de **María Rodríguez-Shadow**, la autora examina las representaciones cinematográficas de un filme basado en una novela de autoficción escrita por Jessica Knoll. En la película, *La chica más afortunada del mundo*, a través de diversos recursos: la cámara subjetiva, la voz en *off* y *flashbacks* se comenta la violación sexual grupal que sufre Ani Fanelli por parte de su novio y otros compañeros de clase. La puesta en pantalla de esta agresión permite visibilizar las distintas violencias (sexual, física, simbólica e institucional) a las que fue sometida la protagonista y destaca la importancia de la denuncia, pues el silencio no permite calcular

las dimensiones de este grave problema, además de alentar la impunidad e invisibilizar la ignominia, la vergüenza y el dolor que experimentan las mujeres agredidas.

Alfonso Ortega Mantecón, en el capítulo “En búsqueda de las ‘mujeres perfectas’: distopías femeninas en la literatura y en el cine”, realiza un interesante análisis de la novela de Ira Levin, *The Stepford Wives* [1972], que ha sido adaptada en dos ocasiones al medio cinematográfico a través de las cintas *Atrapadas: las mujeres perfectas* [Bryan Forbes, 1975] y *Las mujeres perfectas* [Frank Oz, 2004], a través de la teoría de Betty Friedan con *La mística de la feminidad* [1963], que describe y devela la performatividad de las mujeres perfectas para el patriarcado, mujeres dedicadas a su familia, el esposo y los hijos a costa de sus aspiraciones individuales, por lo cual, si las mujeres tienen otras metas de realización personal (o de ser para sí mismas), los esposos las pueden cambiar a su conveniencia, en busca de lo que ellos consideran mujeres perfectas.

El capítulo “Invisibilización del cuerpo trans en la literatura mexicana”, de **Jorge Luis Gallegos Vargas** e **Iraís Rivera George**, lxs autorxs analizan los cuentos “Gato”, de María Teresa Figueroa, y “Nomás no me quiten lo poquito que traigo”, de Eduardo Antonio Parra, con ello muestran la lucha de los personajes trans por reasignar a sus cuerpos la identidad femenina que difiere de su género.

Bisharú Bernal Medel, en el capítulo “Cuando la poesía florece en la miseria: las violencias en *Ladydi*, de Jennifer Clement”, analiza esta obra a través de la óptica crítica de María Jesús Izquierdo, teórica feminista. En ese relato se exponen los diferentes tipos de agresión que se ejercen hacia la protagonista y los personajes cercanos a ella: madre, novio, amigas y compañeras de celda, entre otrxs. En la novela, que describe tres momentos de la vida de Ladydi (la adolescencia, cuando vive el romance con su novio y cuando está en la cárcel), se delinear los rostros de las múltiples violencias que se ejercen y que Bernal Medel condensa en una que las representa a todas: la violencia estructural, pues ésta se impone sobre los sujetos impidiendo su desarrollo pleno. Se trata de una violencia estructural promovida

por el estado, que impone inequidades (pobreza, marginación, vulnerabilidad) en las condiciones de vida de diversos colectivos humanos.

En el capítulo “La violencia doméstica en *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska”, de **Laura Carolina Rodríguez Arcos**, la autora estudia la violencia machista ejercida contra la esposa en el espacio doméstico en esta obra, así como los mecanismos que la protagonista, Jesusa Palancares, emplea para hacerle frente. Si bien, esta obra ha sido analizada en diferentes momentos y empleado distintos enfoques teóricos, son escasas las reflexiones que se han hecho de esta novela colocando la mirada en el maltrato que sufría Jesusa a manos de su esposo, pues como esas agresiones ocurrían en el espacio privado, suelen pasar desapercibidas, a pesar de las crudas narraciones hechas por Elena Poniatowska. Para Rodríguez Arcos, esta obra resulta relevante no sólo porque visibiliza la violencia a la que se vieron sometidas muchas mujeres durante esa época, sino también porque nos permite (re) pensar herramientas de empoderamiento femenino que subvierten y desestabilizan el sistema patriarcal desde los propios medios representacionales de una novela. Se trata de un tema de gran relevancia pues hoy, más que nunca, esta violencia se ha vuelto el pan de cada día, especialmente en los tiempos de la pandemia por COVID-19.

María Fernanda de Unánue y Bretón en su aportación “*La revuelta de las putas*, de Amelia Tiganus: un análisis del sistema prostitucional en España”, se acerca al mundo de la prostitución a través de la mirada de Amelia Tiganus, una mujer rumana que fue vendida por un proxeneta de su país a un explotador peninsular. Al transitar por más de 40 burdeles a lo largo de cinco años supo, por experiencia propia, que el Estado español posee un carácter proxeneta, pues se beneficia de la explotación sexual de los miles de mujeres que arriban a ese país alentadas por las mafias que han creado un paraíso europeo para los hombres que acuden en tropel a conseguir sexo recreativo de paga. El contacto de Tiganus con el feminismo la dotó de los instrumentos analíticos que requería para abandonar la prostitución y abrazar el activismo abolicionista.

Como puede apreciarse, cada uno de los capítulos de este libro coloca el dedo en la llaga al mostrar las violencias que desencadena la cultu-

ra patriarcal dominante para quien no se asume como heterosexual, para quien desborda los estereotipos de género o para las mujeres que padecen la brutalidad machista al ser víctimas de trata, violación o prostitución. *El dedo en la llaga* muestra una realidad violenta que duele, pero que se debe analizar si se desea erradicar.

Fruta verde: la novela de iniciación sexual
y el diálogo intertextual

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza
Universidad Autónoma de Tlaxcala



Introducción

Enrique Serna (Ciudad de México, 11 de enero de 1959) es, sin lugar a duda, uno de los narradores mexicanos contemporáneos más importantes de las letras nacionales, cuya obra ha sido reconocida con sendos premios como el Mazatlán de Literatura [2002] por *El seductor de la patria*, el Nacional de Narrativa Colima por *Ángeles del abismo* [2004] y el Premio Antonin Artaud por *La sangre erguida* [2011].

Serna destaca por ser un escritor, además de prolífico, polifacético, ya que ha escrito cuento, crónica, ensayo y novela. De esta última incursionó en la vertiente policiaca, histórica, picaresca e intimista, en la que ha escrito biografía.¹

Fruta verde es una de sus novelas más exitosas porque narra con frescura y jovialidad la vida de Germán Lugo, un joven rebelde de 18 años que se enfrenta a la sociedad conservadora de finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta en la Ciudad de México, cuando salen a la calle los primeros grupos de liberación homosexual² y comienza a configurarse el movimiento LGBT (Lesbiana, Gay, Bisexual, Transgénero). La novela abarca desde la niñez y juventud del protagonista; concluye cuando éste se encuentra en la madurez de su vida, por lo que bien puede leerse como una

¹ Enrique Serna escribió la biografía de Jorge Negrete y trabajó como *ghost writer* de María Félix en su biografía *Todas mis guerras*, a principios de los noventa (Revista *Magis*, 16 de marzo de 2010).

² La página de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México destaca que el 26 de julio 1978, durante la marcha por el aniversario de la Revolución cubana, participó una treintena de homosexuales que se identificaron como integrantes del Frente de Liberación Homosexual de México, “Desafiantes y entre adrenalina, carteles y consignas como ‘¡No hay libertad política si no hay libertad sexual!’ y ‘¡Sin libertad sexual no habrá liberación social!’ las y los asistentes avanzaban y, quizá sin saber, con sus pasos escribían un nuevo episodio en la vida pública de nuestro país y en la lucha por el reconocimiento de los derechos de las personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, travestis, transexuales e intersexuales (LGBT+)” (Secretaría de Cultura, 26 de junio de 2019).

novela de aprendizaje. El mismo Serna ha mencionado que *Fruta verde* es una novela de iniciación; sin embargo, en este trabajo consideramos que se trata de una novela de aprendizaje diferente porque rompe con la tradición de este género narrativo, ya que el protagonista busca su identidad sexual y cuestiona la heterosexualidad normativa que se impone a su género, como demostraremos en este estudio. Asimismo, analizaremos el diálogo intertextual que establece esta obra con novelas como *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, y *De profundis*, de Óscar Wilde.

La novela de aprendizaje

El *bildungsroman*,³ novela de aprendizaje, de formación o de autoafirmación, es un género narrativo que se caracteriza por presentar el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez. Asimismo, muestra una evolución en el personaje protagonista (López, 2013, p. 63).

En este sentido, y como ya hemos indicado anteriormente, *Fruta verde* aborda la vida de Germán Lugo, un niño que escribe un cuento acerca de una cajita de cerillos, el cual es publicado en un periódico citadino. Paula Recillas, madre del niño, le augura a su hijo una exitosa carrera como escritor, como en efecto ocurrirá. Aunque en el camino de su vida enfrentará muchas vicisitudes, entre ellas afirmar su identidad sexual.

De acuerdo con Dilthey, en las novelas de aprendizaje, el protagonista inicia con su formación en conflicto con el medio en que vive. Se deja marcar por los acontecimientos y aprende de ellos. Tiene por maestro al mundo y va integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando (Dilthey en López, 2013, p. 64).

³ El término alemán *bildungsroman* fue acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern. El éxito de tal neologismo se debe, sin embargo, a Wilhelm Dilthey en 1870, quien lo utilizó para denominar un corpus de novelas que se iniciaría con la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (López, 2013, p. 64).

Germán Lugo vive el conflicto del divorcio de sus padres y en consecuencia padece la amargura de su madre que se dedica al cuidado de sus tres hijos. De Paula, su madre, aprende el gusto por la literatura, pues ella es una ávida lectora de novelas, lo que ocasiona que su carácter presente un bovarismo⁴ melodramático. Cuando Germán cumple 18 años entra a trabajar a una agencia de publicidad por una recomendación que consigue su padre con una amistad. Los compañeros de trabajo de Germán son homosexuales –Joaquín Manzo, Salomón Díaz, Mauro Llamas y Pedro Lucero, el jefe de la oficina–, lo que lleva al joven a conocer el mundo gay desde sus prejuicios morales: “por sus modales afeminados y su erudición frívola, Germán dedujo con espanto que también eran putos. Madre de Dios, en qué jaula de locas había ido a parar” (*Fruta verde*, p. 80).

Germán se debate entre sucumbir al acoso de Mauro u obedecer los reclamos de su madre que representa la moral religiosa y represora imperante de finales de los años setenta, en la que ser homosexual era considerado una depravación y, por lo tanto, un escándalo. Por esta razón se enfrentan Mauro y Paula. Pese a ello, Germán tiene una relación homoerótica con Mauro por algunos años, sin considerarse por ello homosexual, sino más bien bisexual: “Tras un periodo de borrascosa indefinición, en los últimos veinte años yo me había inclinado principalmente por las mujeres: había tenido un largo matrimonio con Julia, la madre de mi única hija, y ahora vivía con Renata en unión libre” (*Fruta verde*, p. 296).

La segunda característica de las novelas de aprendizaje consiste en que no contempla la muerte del protagonista, sino que suele terminar con un final feliz. La novela concluye con el capítulo “Ofrenda”, en el que Germán sobrevive a Paula, su madre, y a Mauro, su examante; los espíritus de ambos se reúnen en el altar del Día de Muertos y hacen las paces. Finalmente, Germán escribe una novela: “Por necesidad espiritual, tenía que recuperar

⁴ El bovarismo es un estado de insatisfacción crónica de una persona (especialmente en el campo afectivo o amoroso), producido por el contraste entre sus ilusiones y aspiraciones (a menudo desproporcionadas respecto a sus propias posibilidades) y la realidad, que suele frustrarla. Paula Recillas culpa a la amante y posterior esposa de su exesposo de su divorcio, por lo que constantemente Germán escucha su amargura ante el engaño de su padre.

esos años de formación y deformación, cuando Mauro y mi madre eran dos alfareros que se disputaban la arcilla de mi alma: de otro modo mi vida y mi obra quedarían trunacas” (*Fruta verde*, p. 308).

Ahora bien, la ruptura con la tradición de la novela de aprendizaje la detectamos en el hecho de que en *Fruta verde* no hay un aprendizaje moralizador, como en otras obras,⁵ sino más bien una crítica hacia la sociedad mexicana patriarcal que impone la heterosexualidad como norma, y margina a otras identidades como la homosexual y bisexual.

Si como señala López Gallego, que el *bildungsroman* guarda una estrecha relación con los ritos de iniciación de los adolescentes, “en antropología reciben el nombre de ritos de pubertad de iniciación tribal o iniciación de clase, de edad” (2013, p. 66) –cuyo fin es que el adolescente temple su carácter–, *Fruta verde* es un *bildungsroman* acerca de la iniciación sexual masculina y la definición de la práctica sexual. En este sentido, la novela en estudio rompe con este tipo de narración. Se trata de un *bildungsroman* que presenta una visión posmoderna de iniciación y definición de la práctica sexual del protagonista.

La intertextualidad

Para Genette, en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* [1989], la intertextualidad es una red de relaciones entre textos que define la literatura. La intertextualidad es la relación o presencia efectiva de un texto en otro texto, cuyo nivel o intensidad presencial puede variar (Genette en Camarero, 2008, p. 33). Tal es el caso de *Fruta verde*, en el que la presencia de *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa y *De profundis*, de Óscar Wilde es importante.

⁵ Por ejemplo, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El retrato del artista adolescente* de James Joyce, *La educación sentimental* de Flaubert, *Grandes esperanzas* de Dickens y *Bajo las ruedas* de Herman Hesse.

En *Fruta verde* (hipertexto⁶) los prejuicios sociales por la diferencia de edades son el impedimento para que Paula acepte al amigo de su hijo, como también ocurre en la ya mencionada novela de Vargas Llosa y en la cual el escritor peruano relata un episodio de su vida: su primer matrimonio.

Como sabemos, la trama de la novela de Vargas Llosa es acerca del amor que entablan Julia, de 32 años, y Marito o Varguitas, de 18. De esta forma, la trama se relaciona con *Fruta verde*, a través de la alusión⁷ de los personajes Julia y Marito/Paula Recillas y Pável.

Paula ronda los 42 años, está divorciada de Luis Mario y tiene tres hijos; el mayor de ellos es Germán, de 18, cuyo amigo es Pável, de la misma edad que éste, quien frecuenta a la familia. La alegría que desborda Paula en las fiestas sabatinas que ofrece en su casa, después de su divorcio, cautivan al joven Pável, que prefiere su compañía a la de sus amigos, aunque para la intachable Paula, dicha atracción la lleve a cuestionar su moral:

Ni muerta cedería a la tentación de cometer algo sucio con Pável, en el muy remoto caso de que él se sintiera atraído por una mujer mayor. Ciertamente, en las fiestas siempre estaba junto a ella, embebido en su charla, y había corrido como una flecha detrás del gañán que la piropeó en la calle. Pero nada la autorizaba a malinterpretar esas gentilezas con sus devaneos (*Fruta verde*, p. 110).

Asimismo, los personajes de Paula y Pável han leído *La tía Julia y el escribidor* (hipotexto), lo que les sirve de pretexto para comentar sus respectivas posturas en el caso de vivir un romance como el de los personajes de la novela de Vargas Llosa. Paula muestra sus temores acerca de permitirse tener un amor con un hombre más joven, mientras que el chico expresa con ardor su convicción de vivir el momento, aunque las opiniones de las

⁶ Siguiendo a Genette, la hipertextualidad es la relación que une a un texto B –hipertexto– y un texto anterior A –hipotexto– en el que se injerta de un modo que no es el del comentario, siendo siempre el hipertexto un texto derivado de otro por medio de la transformación o imitación –parodia, pastiche, etc.– (Genette en Camarero, 2008, p. 33).

⁷ Para Genette, la alusión es un tipo de intertextualidad literaria que transporta al lector a un orden análogo de cosas mediante una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural, relaciona dos textos mediante una serie de indicios textuales vagos (Genette en Camarero, 2008, p. 38).

virtuosas amigas de Paula, las hermanas Escofet, Milagros e Inés serán la voz de la sociedad represora y machista:

–Bueno, Vargas Llosa es muy buen escritor, eso ni quién lo dude –puntualizó Milagros–. Pero en este caso su familia tenía razón. Si un hijo de tu edad viene a decirme que se va a casar con una treintona, yo lo mato.

–¿Por qué? Una amante mayor nunca le hará daño a un joven –insistió Pável–. Al contrario, estoy seguro que Vargas Llosa maduró en todos sentidos al casarse con ella.

–Ese amorío le pudo arruinar la vida –Inés endureció la voz–. A esa edad los jóvenes no saben lo que quieren.

–Pues Varguitas tenía muy claro lo que necesitaba para ser feliz.

–Pero se divorció a los ocho años, él mismo lo dice al final del libro –intervino Paula, alarmada por el rumbo que iba tomando la charla–, o sea que la diferencia de edades acabó pesando.

–Bueno, cuando el amor se acaba, cualquier pareja truena. Pero la pasión que vivieron nadie se las quita –Pável la miró con apremio [a Paula]–. Puesto en el lugar de Vargas, yo también me hubiera echado la soga al cuello (*Fruta verde*, p. 135).

En *La tía Julia y el escribidor*, Julia es mayor que Varguitas por 14 años y está divorciada, aunque no tiene hijos de su anterior matrimonio, pues al parecer éste fue el motivo de su separación. Asimismo, Marito o Varguitas tiene tan sólo 18 años, pero defiende su amor por Julia con vehemencia.

En *Fruta verde*, Pável se asume como si fuera Varguitas para declararle su amor a la otoñal Paula-tía Julia, a través de una carta que envía a la madre de su amigo, como vemos a continuación. La cita –otro tipo de intertextualidad⁸– de la obra *La tía Julia y el escribidor* es clara:

Querida tía.

Le confieso sin pudor, estoy enamorado de usted. He callado este amor desde hace tiempo, pero el silencio ya me duele demasiado, y lo peor, me sabe a cobardía [...] ¿Cuál es la verdadera tía Julia? ¿La bailarina de temperamento fogoso o la moralista intransigente? ¿La joven de espíritu que le abre su casa y su corazón a la juventud? ¿O la celadora de convento que no tolera la menor flaqueza carnal? Perdone

⁸ Para Genette, la cita, así como la alusión y el plagio, es un tipo de intertextualidad (Genette en Camarero, 2008, p. 33).

mi osadía, pero sospecho que sus comadres Inés y Milagros le han contagiado su moral puritana. [...]

Su desesperado sobrino

Varguitas (*Fruta verde*, pp. 150 y 151).

A diferencia de Julia y Marito, Paula y Pável no llegan a realizar su amor porque los prejuicios morales de Paula se imponen, así como el temor al rechazo social de sus amigas y vecinos para quien ella era una mujer de pulcra reputación, lo que ocasiona en Paula una gran frustración y amargura.

La segunda obra (hipotexto) presente en *Fruta verde* es la del joven Germán y el maduro dramaturgo, Mauro Llamas, que hace alusión intertextual con Lord Alfred Douglas y el controvertido escritor irlandés, Óscar Wilde.

De profundis [1897] se considera uno de los últimos escritos de Óscar Wilde (Dublín, 1854-París, 1900), que escribió tras su encarcelamiento y proceso por sodomía que emprendió en su contra Sir Alfred Douglas, marqués de Queensberry, padre de Bossie,⁹ su examante, y quien cumplió su palabra de hundir y acabar con la carrera del dramaturgo. En el caso de *De profundis*, se trata de una carta¹⁰ dirigida a Bossie-Lord Alfred, en la que Wilde reprocha y describe la actitud egoísta y caprichosa de su examante, lo cual lo devastó artística y económicamente. Wilde era un exitoso dramaturgo que había triunfado con sus obras,¹¹ aunque cuando se estrenó *La importancia de llamarse Ernesto* en febrero de 1895, estaba en curso su proceso por sodomía, por lo que retiraron el nombre del autor de la cartelera.

Cuando conoció a Lord Alfred Douglas, Wilde rondaba los 37 años, mientras que Alfred, o Bossie, era un joven aristócrata, bien parecido, de

⁹ Bossie viene de Boysie, muchachito.

¹⁰ *De profundis*, si bien está dirigida a Lord Alfred Douglas, por la alusión a sus caprichos y posteriores ruegos para que Wilde volviera con él, negándose a la ruptura de su relación, así como el derroche en juegos y diversiones a costa del dinero de Wilde, es de entenderse que, en realidad, la carta iba dirigida a Sir Alfred Douglas, para hacerle saber que su hijo había sacado bastante provecho de la relación, de la cual tenía conocimiento la esposa del marqués.

¹¹ Algunas de las obras de Wilde son *El abanico de Lady Windermere* [1892], *Una mujer sin importancia* [1893], *Un marido ideal* [1895].

20 años, 17 más joven que Wilde y que pretendía ser escritor, por lo que admiraba a su maestro. No obstante, y pese a publicar algunos libros de poesía, Alfred Douglas es recordado por el legendario escándalo que coprotagonizó con Wilde, con quien sostuvo una relación amorosa que encolerizó a la sociedad victoriana inglesa, y que no sólo encarceló y condenó a Wilde por dos años a realizar trabajos forzados,¹² sino que lo llenó de escarnio después de su salida de la cárcel, por ello se autoexilió en París, donde murió dos años después, el 30 de noviembre de 1900, en la más triste pobreza, pese a la ayuda de sus amigos más allegados.

Robert Ross era el amigo más fiel que tuvo Wilde y también su ex amante. Fue albacea y administrador de los bienes de Wilde, era más joven que éste y acompañó a su amigo en desgracia durante el sufrido proceso de encarcelamiento y posterior exilio. Estuvo con Wilde hasta su muerte.

Como vemos, estos personajes se encuentran en la misma situación que Germán y Mauro en un contexto social represor. La alusión de Óscar Wilde/Mauro Llamas y de Alfred Douglas/Germán establecen un diálogo entre ambas obras.

Mauro Llamas (o Wilde) es el famoso dramaturgo tabasqueño, homosexual, de 37 años, a quien le gustan los muchachitos o efebos en la tradición romana, la que también se alude en la novela. Germán Lugo (o Bossie) es el joven de 18 años, bien parecido, que aspira a ser escritor y finalmente cae en las redes de su maestro y seductor. Paula Recillas, madre de Germán, como ya hemos indicado, también entabló una lucha con Mauro, que no pasó de llamadas telefónicas y palabras reacias (*Fruta verde*, p. 203), protegiendo a su hijo del dramaturgo, cuya atracción hacia su vástago era evidente.

El grupo de compañeros de trabajo de Germán, como ya mencionamos, eran homosexuales y admiraban la obra de Wilde, la cual comentaban en la oficina, lo que deslumbraba a Germán y lo incitaba a leer, por

¹² Óscar Wilde estuvo preso en tres cárceles: Pentonville, Wandsworth y Reading, ésta última donde las condiciones eran menos duras para el dramaturgo (Lottman, 2010, pp. 114 y 115).

lo que en cierta ocasión comentan *Los procesos de Óscar Wilde*, recopilado por Ulyses Petit de Murat (*Fruta verde*, p. 118). Desde luego, el grupo de amigos reprobó la humillación y escarnio público de los que fue objeto el dramaturgo inglés por parte de la hipócrita sociedad inglesa, lo que ocasionó que Mauro les explicara su idea de llevar al teatro la obra y el montaje que tenía en mente:

[...] el cubo enrejado de la escenografía, con un pequeño montacargas para hacer subir y bajar a los personajes, los berrinches de Bossie que orillaron a Óscar al pleito con el marqués de Queensberry, los interrogatorios a los chichifos comprados por el fiscal en contrapunto con las orgías de Wilde en los lupanares del *West End* donde un travesti con zancos disfrazado de Reina Victoria le ceñiría una corona de laurel: ¡que viva el rey de los poetas y la reina de los prostíbulos! (*Fruta verde*, p. 119).

En la novela, el personaje de Mauro presenta rasgos de la personalidad y de la vida de Wilde, por ejemplo, su forma de vestir como un dandy: “A las cinco de la tarde, terminado el baño de sales aromáticas, [Mauro] se puso la nueva camisa de seda azul cielo, el chaleco dorado y un elegante saco de lino color hueso” (*Fruta verde*, p. 231); así como el éxito de su obra de teatro *Restos humanos*¹³ y su incursión en una televisora como escritor de telenovelas: “Por aclamación unánime, Mauro salió tres veces a agradecer las ovaciones. Excelente, fabulosa, tu mejor obra, cómo has madurado, una tensión dramática formidable” (*Fruta verde*, p. 233).

Incluso, Mauro se compara con Wilde cuando por un enojo, Germán rompe con el dramaturgo:

Del otro lado de la avenida, vio tomar un autobús a Germán y sus hilos de llanto caliente se mezclaron con los latigazos de lluvia. Réquiem por un amor abortado, adiós al invicto esplendor de la juventud. ¿Por qué siempre mataba lo que amaba, como el preso de la cárcel de Reading? (*Fruta verde*, p. 230).

¹³ Al parecer, el título de esta obra teatral es ficticio, pues no se encuentra entre las obras de Carlos Olmos, las cuales fueron *Lenguas muertas* [1974], *Tríptico de juegos: Juegos impuros*, *Tríptico de juegos: Juegos profanos*, *El presente perfecto* [1982], *El brillo de la ausencia* (de Óscar Wilde) [1983], *El dandy del Hotel Savoy* [1990]. Enciclopedia de la literatura en México, en www.elem.mx/autor/datos/1649.

En la imaginación de Mauro, él podía ser Wilde y Germán, Bossie:

Salgo al proscenio con chalina carmesí, zapatos escotados de charol y un clavel verde en la solapa, como Óscar Wilde en sus grandes noches de triunfo. Señoras y señores, comparto este triunfo con un amigo muy querido, Lord Alfred Douglas [...]. A mi lado está Germán, vestido como un dandy de la época victoriana [...]. En el hotel Savoy nos espera una alcoba llena de arreglos florales enviados por la crema de la sociedad británica (*Fruta verde*, pp. 199 y 200).

En el último capítulo de la novela, ha pasado el tiempo. Germán es un reconocido escritor que se abre camino en el medio literario publicando novelas históricas, cuando vía telefónica le dan la noticia de la muerte de Mauro. Aturdido, instruye al secretario particular de su amigo para dar a conocer a los medios de comunicación el deceso del dramaturgo. En el funeral, Germán ofrece unas palabras y recibe los abrazos y las condolencias por la muerte de Mauro, por lo que afirma sentirse como Ross: “Aunque Mauro me adjudicaba el papel de Bossie en sus fantasías wildeanas, con el tiempo yo pasé a desempeñar el papel de Robert Ross, el ex amante de Wilde que terminó convertido en su amigo íntimo y albacea literario” (*Fruta verde*, p. 296).

Finalmente, Mauro comparte con Wilde el gusto por los efebos, como recuerda Germán al ver al secretario particular del dramaturgo tabasqueño:

Toño es idéntico a mí cuando tenía esa edad [...]: lee con pasión, opina de todo, no se pierde una película de la Muestra, juega a ser artista bohemio, sufre con coquetería como Fernando Pessoa y cree que la vida se acabará cuando cumpla 30 años. Pero hasta ahí llegan las coincidencias. Yo había sido un discípulo menos dócil, más insolente y levantisco, porque en mi caso la relación maestro-alumno había llegado hasta la cama, siguiendo el ideal pedagógico de los griegos (*Fruta verde*, p. 296).

En *Fruta verde* se mencionan otras obras literarias que lee Germán por recomendación de Mauro y que aluden a una tradición literaria homosexual, como la *Oda a Walt Whitman*, de García Lorca; *Corydon*, de André Gide; *Paradiso*, de José Lezama Lima, y *El beso de la mujer araña*, de

Manuel Puig, lo que es garantía del buen conocimiento de Serna sobre la cultura gay.

En la novela en estudio también se refieren películas como *El hombre del brazo de oro* o *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, que Germán veía como parte de su formación intelectual y literaria, pues aspiraba ser como los poetas de finales del siglo XIX que acudían al barrio parisino de Montmartre.

Desde luego, la música y las películas son medios estéticos con los que *Fruta verde* establece una relación de intermedialidad,¹⁴ cuya función es recrear los años setenta en que se lleva a cabo la trama, así como la de configurar a la clase media de los personajes. Canciones como *Love is in the air* y *El rock de la cárcel* se escuchan en las reuniones sabatinas de Paula Recillas, pero es con el bolero *Fruta verde*, de Luis Alcaraz –que da nombre a esta obra–, que el capítulo en el que se relata la seducción de Mauro a Germán suena a través de parafrasear sus estrofas:

Sabor de fruta verde,
De fruta que se muerde
Y deja un agridulce de perversidad,
Boca de manzana, boquita que reza,
Pero que si besa
Se vuelve mala, mala... (*Fruta verde*, p. 216).

Asimismo, aunque de manera más sutil, en el capítulo en el que Paula está a punto de sucumbir a la tentación de aceptar la propuesta amorosa de Pável, se escucha el bolero de la seducción.

¹⁴ La intermedialidad aborda todas las interrelaciones que se establecen entre un ámbito; ya no los textos, sino los medios. Un medio es la síntesis de una materia/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema de agentes y de prácticas sociales institucionalizadas. Se pueden circunscribir en esta definición entonces tanto la música, el videojuego, la literatura, la pintura, la televisión, la escultura y un largo etcétera, siempre que sean “artes canonizadas por la tradición, a los medios audiovisuales ya tradicionales, o los nuevos medios de la cultura digital” (Gil González y Javier Pardo, 2018, p. 16).

Consideraciones finales

Fruta verde es un *bildungsroman* que rompe con la tradición de este género narrativo porque presenta la iniciación sexual del protagonista, un joven heterosexual que mantiene una relación homoerótica con Mauro Llamas sin que por ello se defina como gay, sino más bien como bisexual. En este sentido, Germán enfrenta un contexto social que condena una sexualidad diferente a la heterosexual, por lo que conoce el mundo gay que le muestran sus compañeros de trabajo. A través de las experiencias de éstos también se muestra la iniciación sexual masculina, marcada por la violencia intrafamiliar y la discriminación social. Finalmente, ya en la madurez de su vida, Germán se define como bisexual.

Asimismo, la función de la intertextualidad que se establece con los personajes de la literatura latinoamericana e inglesa muestran a una sociedad mexicana tan conservadora como la sociedad inglesa victoriana del siglo XIX, con prejuicios acerca de la edad y la diversidad sexual, lo que ocasionan infelicidad y frustración en los personajes principales: Germán, Mauro, Paula y Pável.

En cuanto a la intermedialidad con otros medios estéticos como el cine, la música y la literatura, configuran socialmente a los personajes en una clase media portadora de un capital cultural. Las lecturas del marxismo de Germán, así como las obras de la cultura gay, el cine y la música muestran las ideas culturales de finales de los años setenta.

Referencias

- Bisbey, Brandon Patrick. (2012). "Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna. *Valenciana*, vol. 5, no. 10, jul./dic. Disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382012000200002.

- Camarero, Jesús. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. España: Anthropos.
- Enciclopedia de la literatura en México. Disponible en www.elem.mx/autor/datos/1649.
- Gil González, Antonio J. y Pedro Javier Pardo (eds.). (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Orbis Tertius.
- López Gallego, Manuel. (2013). “*Bildungsroman*. Historias para crecer”. *Téjuelo*, no. 18, pp. 62-75. Disponible en <https://tejuelo.unex.es/article/view/2554>.
- Lottman, Herbert. (2010). *Óscar Wilde en París*. México: Tusquets, 77, 252 pp.
- Serna, Enrique. (2012). *Fruta verde*. México: Planeta, 300 pp.
- Vargas Llosa, Mario. (2013). *La tía Julia y el escritor*. México: Alfaguara.
- Wilde, Óscar. (2012), *En prisión. De profundis, La balada de la cárcel de Reading, Dos cartas al Daily Chronicle*. Prólogo de Alfredo Taján, Málaga: Confluencias, 264 pp.

Hemerografía

- Revista *Magis* (2010). “Cuando un escritor se coloca en primer plano se rompe el encantamiento”: Entrevista con Enrique Serna. 16 de marzo de 2010. Disponible en https://magis.iteso.mx/blog_redaccion/cuando-un-escritor-se-coloca-en-primer-plano-se-rompe-el-encantamiento-entrevista-con-enrique-serna/
- Secretaría de Cultura del Gobierno de México. “Breve historia de la primera marcha LGBT+ de México”, 26 de junio de 2019. Disponible en <https://www.gob.mx/cultura/articulos/breve-historia-de-la-primera-marcha-lgbt+de-mexico?idiom=es>.

*Luckiest Girl Alive: representación
cinematográfica de una violación grupal*

María Rodríguez-Shadow

Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH



Introducción

Desde el nacimiento del décimo arte en 1895, hasta el cine digital de hoy, en la industria cinematográfica se han filmado innumerables escenas de violación en cintas que han sido creadas como parte del entretenimiento y recreación para los espectadores masculinos (Aguilar, 2010; Morera, 2015).

En años recientes, en la representación y narrativas de varias películas se expone la violación tumultuaria hacia una mujer o una niña, como en los casos de: *I Spit on your Grave* [1978], *The Crow* [1994], *A Time to Kill* [1996], *Chaos* [2005], *Twilight Portrait* [2011], *Kristy* [2014] y *Vengeance. A Love Story* [2017], entre otros. En ocasiones, el tema es tratado de una manera en la que el director exhibe escenas de sexo explícito, claramente obsceno, como en *The Last House on the Left* [1972] e *Irreversible* [2002]. En otros momentos, la violencia sexual expuesta en el cine puede servir como herramienta pedagógica y de denuncia, al impulsar la reflexión crítica sobre este tipo de agresiones, delitos que a menudo, no se delatan.

La violación grupal, o *gang rape*, acaece cuando varios hombres —adolescentes o adultos— abusan sexualmente de una mujer o una niña. Aunque el estereotipo alude a violaciones en las que la chica es embriagada por perpetradores desconocidos, como en *Miramar* en 2019,¹ en *Eilat* en 2020² y muchas otras, las agresiones más comunes son consumadas por

¹ Durante una fiesta de fin de año una niña, de 14 años, fue emborrachada y sometida por cinco adolescentes en un camping, en *Miramar*, Argentina (BBC.com).

² Una chica de 16 años fue embriagada y agredida sexualmente por varios hombres en un hotel en *Eilat*, Israel (*La Vanguardia*, 2020).

conocidos de la muchacha, como en Steubenville en 2012;³ en *Audrie & Daisy* [2016],⁴ en Tlatlauquitepec en 2017.⁵

En determinadas circunstancias, los muchachos, por medio de la intimidación y la amenaza del uso de la fuerza física, son suficientes para someter a una joven a un trato vejatorio y degradante (introducción del pene vía oral, vaginal y anal), como ocurrió en la cruenta acometida por cinco sujetos apodados “La Manada”, en las festividades de los Sanfermines, en Pamplona, España (RTVE.es, 2019).⁶

A veces, como se observa en algunas representaciones cinematográficas de eventos reales, los atacantes atribuyen a la víctima de la violación la provocación o el consentimiento de la agresión (Rodríguez-Shadow, 2022) o inclusive mencionan que ella “ofreció sus servicios” como en *Vengeance* [2017].⁷ En todo caso, suelen ocurrir reacciones de suspicacia y de recelo en la familia, en los cuerpos policiales, en los asesores jurídicos, en la opinión pública y en los medios de comunicación.

En este capítulo, mi objetivo es examinar los modos de representación de la violencia sexual hacia las mujeres, en especial en la violación grupal, y los discursos que se derivan de tales modos, en la película *Luckiest Girl*

³ Una adolescente inconsciente, por ingestión de bebidas embriagantes, fue doblegada por jugadores del equipo de fútbol de la secundaria. Los propios violadores subieron las fotos y videos de este hecho delictivo a Facebook y Twitter. La comunidad culpó a la muchacha de ese ataque y ellos fueron exonerados judicialmente (ABC News).

⁴ <https://elcomercio.pe/tvmas/television/audrie-y-daisy-las-victimas-de-violacion-cuyo-caso-llego-a-netflix-murieron-por-suicidio-y-no-obtuvieron-justicia-noticial/>.

⁵ En este caso, los estudiantes que atacaron a su compañera de grupo de 14 años sólo aplicaron la fuerza física de varios para perpetrar el asalto sexual ocurrido en Tlatlauquitepec, Puebla, México (youtube.com). <https://www.youtube.com/watch?v=HOr3n5-PCR8>.

⁶ Las violaciones grupales como la consumada por “La Manada” ofrecen una narrativa que, tácitamente, relacionan este tipo de fechorías con el espacio público y con hombres desconocidos. No obstante, como lo demuestran la evidencia empírica y las investigaciones académicas, el sitio donde se llevan a cabo las primeras agresiones sexuales hacia las mujeres es el hogar y ocurren durante su infancia. Por este tipo de constataciones es esencial tener presente que la violación sexual de las mujeres se inicia en la casa durante su niñez, y que esta agresión constituye un elemento estructural en toda sociedad patriarcal del presente y del pasado (Gordon, 2002).

⁷ Película dirigida por Johnny Martin; protagonizada por Anna Hutchison y Nicolas Cage. <https://www.imdb.com/title/tt5460530/>.

Alive (2022), que se tradujo como *La chica más afortunada del mundo*, disponible en Netflix.

Este largometraje estadounidense está basado en la novela de autoficción de Jessica Knoll (2016) con el título ya mencionado. Cabe destacar que la propia escritora redactó el guion y supervisó la filmación. Los hechos que se narran se inspiraron en sucesos que ocurrieron durante la adolescencia de la novelista. La dirección estuvo a cargo de Mike Barker y fue protagonizada por Mila Kunis, actriz ucraniana nacionalizada estadounidense, quien también fungió como directora ejecutiva. Se estrenó por *streaming* en octubre de 2022.

Mirada conceptual

La narrativa y las representaciones cinematográficas sobre la violación de mujeres varían históricamente en dependencia del entorno social, cultural o nacional (Projansky, 2001, pp. 2, 28). Y, a menudo, como en la película a la que me aboco, se entrelaza con otras problemáticas como las relaciones jerárquicas entre mujeres y hombres; el prestigio y el poder otorgados por la pertenencia a una clase, o los tiroteos en las escuelas en los EE. UU. Con frecuencia, los componentes como la edad, el fenotipo y el estrato social se mencionan en el relato, y se manifiestan en las representaciones cinematográficas en los contextos en que se produce la violación grupal. Este tipo de agresiones sexuales hacia las mujeres está normalizado y es alentado en escenarios caracterizados como *rape culture*, ya que las mujeres son percibidas como objetos sexuales en los diversos ambientes –escolares, laborales, festivos– en los que prevalece un entorno hostil hacia ellas (Projansky, 2001, p. 12).

La violación grupal o colectiva es el fenómeno criminal mediante el cual varios sujetos atacan sexualmente a una mujer imponiéndole, a través de la intimidación, la advertencia del uso de la fuerza, drogándola o embriagándola, una acción que más que sexual es un acto de violencia, de poder, una

práctica que se efectúa para consolidar sus identidades en la ideología de la masculinidad hegemónica y apuntalar los vínculos de complicidad entre los atacantes (*male bonding*) (Miedzian, 2005, p. 161).

Analizo las representaciones de la violencia sexual en este filme desde una perspectiva de género, desde la cual se aprecia que la elaboración de la feminidad es una construcción social que se produce en contextos estructuralmente patriarcales, en los que se privilegian las prerrogativas de los hombres y se fortalecen al articularse con otros ejes de diferenciación social, como la clase, la etnicidad y la ciudadanía. Parto del planteamiento que el feminismo es una teoría política y un movimiento social, un proyecto colectivo y emancipador al crear herramientas para el análisis, la crítica y la transformación del sistema que se basa en la asimetría entre los géneros (Varela, 2019; Mies, 2014, p. 6).

La adopción de la óptica de género permite considerar críticamente este sistema basado en la dominación masculina que posibilita y normaliza la violencia, la opresión y la discriminación que se impone a las mujeres (Bourdieu, 2000). Al estar de acuerdo con Cruzada (s/f), parto de la premisa de que cuando un hombre desea tener sexo con una mujer, si ella lo rechaza y él la obliga, eso constituye un acto criminal de violación. Aunque la definición de este tipo de agresión siempre ha dependido de las dinámicas del poder político, la etnicidad, la categoría social y la riqueza que detentan los perpetradores.

Desde hace tiempo, tanto las organizaciones de derechos humanos, como las teóricas feministas y activistas han reconocido que vivimos en una sociedad en la que prevalece una cultura de la violación y las cifras lo indican con claridad: en el mundo cada tres minutos una mujer es violada. La ONU Mujeres considera que la agresión sexual de mujeres es uno de los delitos que se cometen con más frecuencia, es el que menos se reporta y el que tiene mayores probabilidades de quedar impune. A nivel global, una de cada cinco mujeres sufrirá ese tipo de violencia, en un panorama en el que el 96% de los abusadores son hombres (NSVRC, 2022).

A partir de investigaciones interdisciplinarias se sabe que la causa que explica la agresión sexual hacia las mujeres no es una mayor carga libidinal

en los hombres; la base de su legitimidad y anuencia social se encuentra en el carácter patriarcal de la cultura y la misoginia presente a nivel global (Buchwald, Fletcher y Roth, 2005). La condición subordinada y las relaciones de poder entre mujeres y hombres es lo que normaliza que éstos, como colectivo, las traten como objetos y se atribuyan el derecho de apropiarse, sexualmente, de los cuerpos femeninos con su consentimiento o sin él.

Por esta razón, no existe un perfil de violador. Cualquier hombre puede ser un agresor sexual debido a que la socialización ocurre siguiendo los modelos de la masculinidad hegemónica; por ello, una violación es un acto de dominación, humillación y sometimiento, para que las mujeres sepan quién manda, quién tiene la autoridad y la anuencia social para imponer con crueldad esos actos (Pineda, 2019). En las mujeres violadas, tal y como ocurre con el personaje de la película, TifAni Fanelli, la agresión sexual no termina con el acto físico, sino que se prolonga con agravios verbales y episodios humillantes que se proyectan en el futuro de la mujer mediante amenazas para evitar la denuncia (cfr. con Lagarde, 1990, p. 257). Es la experiencia violenta que más secuelas produce y más síndromes postraumáticos genera.

Numerosas indagaciones científicas comprueban que el carácter de estos hechos delictivos ha sido normalizado debido a que vivimos en una cultura de la violación (Brownmiller, 2013), que es legitimada en diversas instituciones: los códigos jurídicos, las doctrinas religiosas, los sistemas educativos, las fuerzas policíacas, la dominación masculina en el ámbito familiar, en la esfera pública, entre otras. Precisamente, debido a su signo cultural se fundamenta el planteamiento de que las agresiones sexuales, hacia las mujeres, pueden ser erradicadas si nos oponemos de manera colectiva y organizada a las peculiaridades androcéntricas de dichas instituciones y a las estructuras empíricas en los que se sustenta la reproducción de las relaciones desiguales entre los géneros, en el espacio social global.

Se ha observado que el sistema ideológico se reproduce a través del tiempo con muy pocos cambios. Las transformaciones de tal sistema serán acordes con los intereses de los grupos predominantes y contribuirán al

afianzamiento de los privilegios de los hombres. Las mutaciones de aquél, aunque lentas son continuas e inevitables, puesto que los procesos económicos, políticos, sociales y culturales ejercen presiones con distintas direcciones e intensidades, que producen alteraciones en las respuestas sociales en contextos particulares y en el tratamiento de las relaciones de género en la producción cinematográfica (Campos Rodríguez, 2016, p. 145).

En este texto, al aproximarme al fenómeno de la violación grupal, coloco la mirada en el cine, destacando que considero que la adopción de una óptica de género resulta de vital importancia, pues aplicada a los discursos cinematográficos permite analizar las relaciones de poder que existen entre mujeres y hombres. Esta perspectiva crítica nos lleva a cuestionar estas prácticas y oponernos a ellas de manera activa y organizada (Chaudhuri, 2006), tanto en las representaciones cinematográficas como en las prácticas sociales.

El análisis de este filme se aborda desde una Perspectiva de Género, enfoque popularizado a principios de los años noventa del siglo pasado, el cual supone el reconocimiento de las bases estructurales del sistema de dominación masculina y la subordinación femenina; también considera que dichas relaciones han sido constituidas social e históricamente, las cuales atraviesan todo el entramado social y se articulan con otros ejes de diferenciación social como los de clase, de etnia, edad, preferencia sexual y religión (Hill Collins, 2009, p. 721; Gamba, 2011). La metodología empleada en este análisis consistió en la revisión bibliográfica, hemerográfica y fílmica.

La película

Cuando una novela es llevada a la pantalla se presentan una serie de problemáticas que deben ser solventadas, pues el lenguaje literario se fundamenta en palabras y la película, sobre todo, en imágenes (Gimferrer, 1999, p. 75); sin embargo, el hecho de que Jessica Knoll, la autora de esta novela de autoficción, estuviera presente durante el rodaje y reescribiera algunos pasajes,

permitió que la adaptación se realizara sin muchos obstáculos. Además, el empleo del recurso de la cámara subjetiva, de la voz en *off* y de los *flashbacks* posibilitó la solución de las asincronías temporales y la información que deben recibir los espectadores para situarse en el contexto cronológico de los eventos, colocando el énfasis en los aspectos centrales del filme: denunciar la violación grupal que sufre una muchacha mientras está completamente ebria. En este filme resultan evidentes las relaciones de dominación que existen entre los personajes masculinos y la protagonista; aquellas se expresan en las dimensiones de la clase social, del género y del fenotipo.

Diégesis: la protagonista de la película se llama Ani (TifAni Fanelli). El filme inicia en el año 2015 y también evoca una serie de acontecimientos ocurridos a partir de 1999, cuando el personaje central tenía 15 años y que concluyen, aproximadamente, 6 semanas después del momento en el que comienza la película.

La primera escena se desarrolla en una tienda departamental durante la elección de los regalos que Ani y Luke Harrison, su prometido, escogerán con motivo de su boda. Aunque, de hecho, ya viven juntos en un departamento en la ciudad de Nueva York, en un lujoso barrio en Manhattan. En ese momento, el director hace uso de un recurso narrativo llamado *flashback* que será empleado, de manera recurrente, para darnos a conocer experiencias que Ani tuvo en el pasado. Así, la protagonista al sujetar dos cuchillos, uno en cada mano, los ve ensangrentados; asimismo percibe a Luke tirado en el piso y gente gritando y huyendo. La narrativa fílmica continúa con el regreso al año 2015.

El recurso de la voz en *off*, empleado profusamente, permite que el espectador se vaya enterando de muchas cuestiones en relación con Ani. Verbigracia, ella está en desacuerdo con la idea de que el matrimonio representa el máximo logro para las mujeres; ha estado a dieta, exitosamente, desde hace seis años; se casará en seis semanas; eligió como futuro esposo a un muchacho con formación universitaria, de buena posición económica, atlético y guapo; que cuando descubrió la existencia de mujeres seguras de sí mismas, elegantes y sofisticadas se propuso ser una de ellas; es pobre,

pero aparenta ser adinerada, poderosa e influyente; se sabe inteligente, y piensa que es lo suficientemente astuta porque, para agradar a los demás, les dice lo que ellos desean escuchar de sus labios.

Ani percibe un salario menor que el de Luke, publica artículos para una revista femenina sobre cómo dar el máximo placer sexual a su pareja. Ella aspira a ser una escritora de asuntos serios y a abordar temáticas como la brecha salarial o la condición de las mujeres en Afganistán, y no sólo redactar consejos de cómo ofrecer las mejores *fellatios*.

Por medio de los *flashbacks* se comunica que, en su niñez, dependió de una madre carente del apoyo económico del padre; no obstante, con mucha iniciativa consiguió una beca para que Ani asistiera a una escuela privada para que se relacionara con jóvenes ricos, elegibles para sus propósitos de ascenso social. Al llegar al colegio, Ani rápidamente clasifica a los estudiantes en: “los populares, los listos y todos los demás”. Sus compañeros de clase saben que es una estudiante sin dinero ni linaje, agraciada, aunque gordita. Pese a todo, ella se integra al grupo de los chicos ricos compuesto por Dean Barton –quien ostenta la posición dominante–, Liam Ross –convertido en una especie de novio de Ani–, Peyton y otros dos chicos, Arthur y Ben, ubicados en una posición periférica. Cabe mencionar que Dean y Peyton sometieron a humillaciones a Arthur y Ben cuando querían congraciarse con ellos.

En una escena del año 2015, Ani, durante el receso para el almuerzo, se queda en la oficina fingiendo que es la redactora en jefe de la revista. Allí, recibe a Aaron Wickersham, quien dirige un documental sobre el tiroteo ocurrido en la escuela a la que ella había asistido en su adolescencia. Ani se niega a ser entrevistada para el documental y le presume la sortija de su compromiso matrimonial. Aaron, para convencerla de intervenir en el documental le comenta que, Dean Barton –quien quedó parálítico por un disparo que recibió– sí participará y que se encuentra en la ciudad promoviendo un libro que escribió sobre el control de la venta de armas en Pennsylvania. En esta escena, Aaron menciona que ella sobrevivió al tiroteo más letal ocurrido en una escuela privada.

Luke ruega a Ani que no proporcione su testimonio en el documental y le dice que no debe importarle la opinión de los demás. Para disuadirla, le comunica su nombramiento como jefe de un departamento de la empresa para la que él trabaja y le darán un aumento de salario. Así, después de la boda podrán mudarse a Londres, donde Ani podría estudiar una maestría en Letras. En este momento, se escucha su voz de Ani en *off* y dice: “Sí, y en un año andaré descalza y estaré embarazada”. Y después, ella comenta a Luke: “Esas maestrías son para mujeres blancas a las que no les pagan por escribir”. Ani, en un intento por quedarse en Nueva York, le habla de un ofrecimiento de aumento salarial en su trabajo en la revista para la que ella labora.

A través de varios *flashbacks* breves, se observa a Ani, Olivia y Hilary (sus compañeras de escuela) escapar del baile estudiantil de verano para asistir a una fiesta organizada por Dean en la casa de sus padres, quienes están ausentes. Ahí, los muchachos alientan a Ani a beber y, una vez que está completamente alcoholizada, es agredida sexualmente por Peyton, Liam y Dean. Después del ataque, ella escapa en estado de shock, sangrando, descalza y sólo con ropa interior. En este momento, a los espectadores se les revela, a través del recurso de la cámara subjetiva que, Ani, totalmente ebria, fue violada en el piso de un baño; primero por Peyton, quien la arrastra jalándola por los brazos a una recámara, y luego por Liam, mientras ella solloza. Cuando Ani se despeja un poco logra incorporarse y se lava la cara, Dean entra y la avienta a la cama, ella lucha con él, le grita: “*Wait*”, ruega: “*Stop*”, suplica: “*Please, no*”. Él persiste en su empeño y también la viola, Ani consigue darle un golpe y se escabulle. Dean la persigue exclamando: “*Motherfucker*”. En su huida rumbo a la escuela, encuentra por casualidad al profesor Larson, quien es su maestro de redacción. Él le permite la entrada a su casa, le ofrece ropa limpia y la conduce a su domicilio.

Al día siguiente, es citada en la dirección de la escuela y el profesor Larson se ofrece a ayudarla a presentar la denuncia. Ella lo piensa, pero se niega cuando el director le dice que al tener quince años le deben avisar a su madre. A Ani le aterra que su progenitora se entere de lo ocurrido.

En otra escena, Liam acompaña a Ani a una clínica para saber si está embarazada. No, no lo está. Ella le comenta a Liam que sólo quería estar con él, no con los demás.⁸ Y él contesta, sin darle importancia: “No pasó nada” (“*It’s no big deal*”). Ella continúa: “Quiero decirte algo más, creo que fui violada”. Liam se enfurece y le grita: “¿Estás loca? ¿De veras estás loca? ¿Sabes siquiera lo que es una violación? ¿Por qué me lo dices a mí?”. Ella baja la cabeza y susurra: “Lo siento, no pienso eso de ti”.⁹

Durante el interrogatorio en la oficina del director Mayer, éste la disuade de presentar una denuncia pues los agresores serían suspendidos y tendrían que declararlo en su solicitud para la universidad. Comenta que eso afectaría el futuro de los chicos. “Si eliges ese camino (de la denuncia) debes estar muy segura de lo que dices y puede ser difícil determinarlo porque bebiste mucho alcohol, la situación puede ser confusa”, sermonea el director. Ella desiste. El profesor Larson es despedido por apoyarla.¹⁰

Cuando Arthur acompaña a Ani a su locker descubren un *graffiti* escrito por los estudiantes: “*Trash slut*”. Posteriormente, al caminar ambos por el pasillo son agredidos por Dean y se entabla una pelea a puñetazos que se interrumpe cuando, accidentalmente, Arthur golpea a una profesora.

Arthur le reclama a Ani la adopción de una actitud tan condescendiente con sus agresores, se queja de que ella sea tan pusilánime y medrosa ante ellos y menciona: “Te disculpaste con Liam, te disculpaste con tu propio violador”. Le exige: “Deberías tener un poco de dignidad”. Ella en otro momento, explicará ese comportamiento: si los hubiera denunciado nadie me hubiera creído “porque yo era más pobre que una rata”.¹¹

⁸ “*I just wanted you to know I didn’t mean to hook up with anybody else*”.

⁹ Resulta notable que para Liam el dolor de Ani no significa nada, no existe, no entra en el panorama de lo que él es capaz de comprender. Estas actitudes son muy comunes entre los agresores. Para ellos, la violación es un evento recreativo. Si ellos lo encontraron entretenido, ella también debería compartir ese sentimiento.

¹⁰ Este episodio muestra con claridad las maneras en las que ocurre, en este caso particular, la violencia institucional, al amedrentar a la chica para que no denuncie, pues el prestigio de la escuela privada se verá dañado y perjudicaría asimismo la caballerosidad y el refinamiento de Dean, considerado “intocable” por su posición económica privilegiada.

¹¹ “*Because I was a Wet Seal wearing gutter rat*”.

Al día siguiente, estando Ani y Dean en la fila de la cafetería ocurre una explosión, después de la cual todo es confusión, obscuridad, polvo, vidrios rotos y humo. Una amiga logra levantar a Ani del piso y corren juntas por pasillos en penumbra y desorden. Se percibe una silueta masculina portando un arma y disparando de manera aleatoria, se escuchan gritos de alumnos heridos. Los estudiantes tratan de refugiarse en cuartos bloqueando las puertas con muebles para impedir el paso de Ben, quien ya ha matado a varios jóvenes.

Cuando Ben entra a un recinto donde se esconden algunos estudiantes, le dispara a una muchacha porque intenta hacer una llamada desde su celular. Ben busca con la mirada a los muchachos que desea matar, pero ve a Ani y le dice: “Hola”, también saluda a Peyton y sin inmutarse, le dispara. En el momento en que Ani se incorpora para escapar, toma un cuchillo de la cocina. Liam, otro estudiante y Ani salen huyendo. Ben alcanza a Liam y lo mata. Ani y Beth logran escapar y se ocultan en la cafetería donde Dean estaba herido desde la explosión. Arthur ingresa a la cafetería con un fusil y le dice a Beth: “Vete, me agradas”. Beth se escabulle. Se quedan los tres solos, Ani, Arthur y Dean. Arthur coloca el rifle en las manos de Ani y la incita para que mate a Dean. Cuando ve que no lo hará, se lo arrebató y él mismo hace el disparo. Aquí, Ani se apresura a apuñalar a Arthur, quien cae muerto con una expresión de sorpresa en su rostro.¹²

Al día siguiente, Ani va al funeral acompañada por su madre. Todos la miran con desprecio. La policía no les permite el paso, explican que Dean sobrevivió al ataque y han señalado a Ani como la responsable del tiroteo, siendo Arthur y Ben los brazos ejecutores. Según la versión de Dean, Arthur, Ben y Ani querían tomar represalias, pues Dean no quería ser novio de Ani porque ella se acostó con él, con Liam y Peyton, sus dos mejores amigos. Ella quiso vengarse planeando la masacre.¹³

¹² Aunque nunca se explicó el motivo por el que Arthur y Ben planearon matar a Dean, Liam y Peyton, puede suponerse que las ofensas y el desprecio con que aquellos eran tratados los orilló a urdir la balacera y eliminar a esos hostigadores.

¹³ Posteriormente, en una de las últimas escenas de la película, Dean aclara que urdió esa mentira para suprimir la posibilidad de que Ani trajera a colación la cuestión de la vio-

La madre está furiosa con Ani y expresa: “¿Qué dirá la gente?, me das asco”. No obstante, ella contrató a un abogado que logró que no inculparan a su hija. Después de que Ani relata este episodio a Aaron, en el documental éste comenta: “Que suerte que tu madre te buscó un abogado y te apoyó”. Ani subraya sarcásticamente: “Sí, soy la chica más afortunada del mundo”.

Más adelante, Ani busca a Dean en una librería donde él está promocionando su libro. Cuando se quedan solos, ella lo confronta y le hace confesar que la acusó de cómplice sólo para ocultar la violación a que la habían sometido él y sus dos amigos. Sin embargo, Dean le advierte: “Si hablas de ello, lo negaré”. Luego, se muestra a los espectadores que Ani había grabado la confesión de la violación hecha por Dean. “Sí, yo te violé”.

En una de las últimas escenas, todos están en el ensayo de la cena de la boda de Ani y Luke, y llega un mensaje al celular de Ani, quien comparte una alegre noticia con su amiga Nell.

Después, Ani conduce a Luke al jardín y le ofrece el celular para que lea el artículo que aparecerá al día siguiente en el *New York Times*, donde brinda un relato pormenorizado de la violación grupal. Él se molesta mucho, ella llora diciéndole que lo ama, Luke se aleja aparentemente cancelando la boda.

Al siguiente día se publica el artículo: “Yo también fui una víctima”, rubricado por Ani. Le hacen una entrevista en un programa muy popular en donde Ani reitera su denuncia de la violación grupal. Cuando se sube al metro, ve a varias mujeres leyendo su texto. Y, con voz en *off*, se escuchan comentarios que indican que las lectoras están contentas porque Ani reveló los detalles de su violación. Ellas mismas desearían contar la historia de su propia ignominia, pero siempre pensaron que nadie las escucharía, que nadie les creería.

lación en la que él había participado, junto con sus amigos. De ese modo, parecería que era un acto sexual consensuado y que ella era cómplice en los disturbios que produjeron la muerte de varios estudiantes, entre ellos Peyton y Liam, y lo habían dejado a él atado a una silla de ruedas por el resto de su vida. En efecto, él inventó esa historia pues estaba enojado con ella y no quería ser señalado como un violador.

La película finaliza cuando en la calle una periodista reclama a Ani la destrucción de la carrera de Dean Barton por sus: “Quince minutos de gloria”. Ani le pregunta su nombre otra vez para decirle: “*I’ll just remember you as the woman I told you to go fuck yourself on the 5th Avenue*”. Se escucha una voz en off: “Debes mejorar la forma de decirlo Fanelli, pero se sintió bien”.

El personaje de Ani fue sometido a diversos tipos de violencia. Además de la violación sexual grupal, a la violencia física cuando es golpeada por sus atacantes; a la violencia verbal al ser insultada “*motherfucker*” por Dean, y ofendida con el *graffiti* “*trash slut*” por el resto del alumnado, y a la violencia simbólica de su madre cuando le decía “me das asco” y la culpaba de su violación al señalar: “Ésa fue tu decisión”. También padeció la violencia institucional por parte del director de su escuela quien la intimida para que no delate a sus agresores.

Ani es revictimizada cuando la mayoría de sus allegados descalificaron su palabra y creyeron el relato de Dean, los chicos se burlaron de la forma de su vello púbico y de los sonidos emitidos mientras la violaban. Ella atribuyó ese escarnio al hecho de ser una muchacha pobre. Ani sufrió también el desprecio de su prometido cuando éste le dice que dos de los violadores están muertos y otro en silla de ruedas, ¿no es eso suficiente pago por sus errores? El propio Luke piensa que el delito de agresión sexual que cometieron sólo era un “error” juvenil. Ani manifiesta que sufrir una violación sexual genera una rabia interna que carcome a la víctima. La denuncia constituyó una victoria simbólica y el inicio de un proceso de sanar sus heridas; la empoderó el saber que no tenía nada de qué avergonzarse, que ella también había sido una víctima.

Consideraciones finales

El feminismo, al ser una perspectiva teórica y un movimiento social consciente de que “lo personal es político”, apoya la denuncia pública de los actos de violencia patriarcales que se expresan, entre otros, en las agresio-

nes sexuales. Éstas se fundamentan en la idea misógina de que las mujeres constituyen sujetos susceptibles de ser sometidos a violencias de diversos tipos y grados, en especial, la relacionada con los abusos y ataques sexuales.

Sólo en tiempos recientes, el derecho de los hombres, reconocido como legítimo de violar mujeres, ha sido puesto en entredicho y son cada vez más las iniciativas que se adoptan para repudiar y denunciar estos actos oprobiosos, negar su aceptación, causar revuelos mediáticos, participar en marchas y mítines, producir documentales, cortometrajes y películas, fundar organizaciones o respaldar iniciativas civiles o gubernamentales.

La creación de la página web www.mehanviolado.com se funda en el planteamiento de que el compartir las narraciones de las agresiones sexuales sufridas puede ser un acto terapéutico y políticamente necesario para superar los sentimientos de vergüenza que invaden después de una experiencia tan desgarradora, para llevar un registro de dichos ataques y crear estrategias para paliarlos.

La adopción de una postura crítica y empática hacia las mujeres, víctimas de la violencia sexual machista al momento de crear los productos culturales en los que se representen cinematográficamente relatos de este tipo, puede contribuir positivamente en el reconocimiento de las mejores estrategias para enfrentar esta problemática que alcanza proporciones de escándalo.

Con la transformación de los sistemas de representación hegemónicos es posible incidir en la alteración de las prácticas relacionadas con la violencia sexual que se experimenta en el sistema patriarcal, por ello es necesario que más mujeres dirijan películas con una mirada crítica y los cineastas se opongan a la adopción de una óptica machista (Ladevito, 2014).

La propuesta aquí es que, al modificar las representaciones cinematográficas en torno a las agresiones sexuales, al denunciar y repudiar, puede posibilitar el tránsito de víctimas a sobrevivientes, y de allí a la posición como agentes activos creando organizaciones, fundaciones, centro de apoyo y movilizar una amplia variedad de iniciativas que ya existen como el #MeToo. Las representaciones y narrativas cinematográficas que muestren, desde una óptica crítica, los ultrajes sexuales a las mujeres pueden resultar

muy eficaces para reconocer lo infamante que resulta la persistencia de estas prácticas que ofenden la dignidad y quebrantan los derechos humanos de más de la mitad de la población.

Desde su nacimiento en el siglo XIX, el cine se convirtió en una de las principales formas de moldear el imaginario colectivo al definir los roles y estereotipos de género predominantemente desde el punto de vista masculino; es decir, desde el androcentrismo. Pero eso está cambiando y en esta película se pone de manifiesto.

A partir de este filme y otros ejemplos que examino en un trabajo anterior (Rodríguez-Shadow, 2022), se observa que los relatos cinematográficos pueden ser usados como una herramienta social de cambio, de protesta, de denuncia, que pueden contribuir a visibilizar una problemática que afecta a miles de mujeres al mostrar que Ani fue acusada de ser responsable de su violación, que debía avergonzarse, tolerar las burlas y el desprecio social, el de su madre y el de su futuro esposo. En obras cinematográficas como ésta que otorgan la palabra a los personajes femeninos que han sido silenciados por diversos tipos de violencia: las agresiones sexuales, los ataques físicos, la violencia simbólica, la institucional y al oponerse al sexismo, revelan sus objeciones a la misoginia que caracteriza nuestros tiempos. Estas narrativas dramáticas apelan a la reflexión y al rechazo a la estructura patriarcal que persiste en la sociedad actual.

El texto que presento está abordado desde la teoría cinematográfica feminista, colocando la mirada en el papel que desempeña el personaje femenino (Ani Fanelli), las circunstancias en las que se produce la agresión sexual (una fiesta, ingestión descontrolada de alcohol), la reacción de los diferentes actores sociales (los atacantes, sus amigos, la madre, los estudiantes, el profesor, el prometido) e instituciones (las autoridades educativas, los medios).

La creación de una obra cinematográfica en la que el personaje femenino protagonista ha sufrido una agresión sexual, y se revele ante estos actos delictivos legitimados por el poder que el sistema patriarcal otorga a los hombres, puede inducir a las espectadoras que han padecido una violación a colegir que, si permanecen calladas, siendo víctimas pasivas, sintiéndose

avergonzadas y culpables o, si denuncian, preservando las evidencias y supervisando con insistencia los trámites legales, pueden ser sobrevivientes. Y si se oponen, objetan y fundan una organización que integre a un colectivo con esa problemática, serán activistas. En una entrevista, la propia Jessica Knoll (2022) afirma: con la denuncia pública “Quería venganza, lo que obtuve fue mejor”.

Las representaciones cinematográficas pueden ser un instrumento que contribuya a la transformación de la cultura de la violación al mostrar diferentes escenarios y proponer distintas perspectivas que estimulen la reflexión crítica y expongan personajes femeninos que se caractericen por la resiliencia, que impugnen y rechacen la violencia sexual que el patriarcado quiere imponer, como es el caso de *TifAni Fanelli*.

En un panorama en el que, el veinte por ciento de las estudiantes universitarias de los EE. UU. son agredidas sexualmente y de ese porcentaje, más de la mitad no denuncia, resulta reconfortante tener novelas que son llevadas a la pantalla, donde la protagonista no está dispuesta a seguir guardando silencio, ni a tolerar estos abusos machistas en un contexto social adverso para ella.

Ante el escenario actual de las escalofriantes tasas de los ataques sexuales que sufren las mujeres como género y los altos costos que implica la violencia sexual, resulta apremiante que estos actos de agresión patriarcal sean asuntos necesarios de atender como una cuestión de urgencia política.

Referencias

- ABC News. (2012). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HOr3n5-PCR8>.
- Aguilar, Pilar. (2010). “La ficción audiovisual y la violencia contra las mujeres”. *Meridiano* 1, pp. 1-9, Universidad de Valladolid. Disponible en <https://www.mientrastanto.org/boletin-108/notas/meridiano-de-genero-1>.
- BBC.com. (2019). “Violación en Miramar: el caso de la niña que presuntamente fue abusada por 5 jóvenes en un camping que conmociona a Argentina”. Disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46751772>.

- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brownmiller, Susan. (2013). *Against Our Will. Men, Women and Rape*. New York: Open Road.
- Buchwald, Emily, Pamela Fletcher y Martha Roth (eds.). (2005). *Transforming A Rape Culture*. Minnesota: Milkweed.
- Campos Rodríguez, Lilia. (2016). *Las mujeres y la cultura. Identidad, género sexualidad y cine*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Chaudhuri, Shohini. (2006). *Feminist Film Theorist*. London: Routledge.
- Cruzada, Ángeles, s/f. “Mujeres y cine: discurso patriarcal, discurso feminista. De los textos a las pantallas”. Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla. Disponible en https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/15120/T.D._PROV2.pdf;jsessionid=2EF60F0067AB2AC4E8F5E7F758E39D37?_
- Hill Collins, Patricia. (2009). “Toward a New Vision: Race, Class and Gender as categories of Analysis and Connection”. *The Social Construction of Difference and Inequality. Race, Class, Gender, and Sexuality*, pp. 720-734.
- Gamba, Susana. (2011). “Estudios de Género/Perspectiva de Género”. *Investigaciones y Publicaciones. Observatorio de Equidad de Género*. Buenos Aires. Disponible en http://sosvics.eintegra.es/Documentacion/00-Genericos/00-05-Documentos_basicos/00-05-031-ES.pdf.
- Gimferrer, Pere. (1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Gordon, Linda. (2002). *Heroes of their own Lives: The Politics and History of Family Violence. Boston 1880-1960*. Urbana: University of Illinois Press.
- Knoll, Jessica. (2016). *Luckiest Girl Alive: a Novel*. New York: Simon & Schuster.
- _____. (2022). “Quería venganza, lo que obtuve fue mejor”. Disponible en <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/la-chica-mas-afortunada-del-mundo-ensayo-historia-real>.
- Ladevito, Paula. (2014). “Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación”. *Universitas Humanistica*, núm. 78, pp. 211-237. Disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072014000200010.
- La Vanguardia*. (2020). Disponible en <https://www.lavanguardia.com/internacional/20200820/482917308592/violacion-grupal-israel.html>.
- La voz de Bolivia*. (2022). Disponible en <https://lavozbolivia.com/casanova-emborracha-y-viola-a-su-companerita/>.
- Miedzian, Miriam. (2005). “How Rape Is Encouraged in American Boys and What We Can Do to Stop It”. Emily Buchwald, Pamela Fletcher y Martha Roth (eds.). *Transforming A Rape Culture*. Minnesota: Milkweed. Pp. 159-172.
- Mies, María. (2014). *Patriarchy and Accumulation on a World Scale. Women in the International Division of Labour*. London: Zed.
- Milenio*. (2019). Disponible en <https://www.milenio.com/policia/emborracha-a-menor-y-despues-la-viola>.

- Morera, Coral. (2015). “Mujer, violencia y cine. La agresión masculina como estrategia narrativa”. *Prisma social*, núm. 13, pp. 257-287.
- NSVRC. (2022). National Sexual Violence Resource Center. Disponible en <https://www.nsvrc.org/es/survivors>.
- Pineda, Esther. (2019). “Violencia colectiva y disciplinamiento feminista”. Disponible en <https://iberoamericasocial.com/violencia-colectiva-y-disciplinamiento-feminista/>.
- Projansky, Sarah. (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminism Culture*. New York: New York University Press.
- Rodríguez-Shadow, María. (2022). “La violencia sexual hacia las mujeres en el medio cinematográfico”, ponencia presentada en el V Congreso de Estudios Interdisciplinarios de Género de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 6 de abril.
- RTVE.es. (2019). Disponible en <https://www.rtve.es/noticias/20190621/movimiento-feminista-califica-historica-sentencia-manada-considera-animara-victimas-denunciar/1960226.shtml>.
- Varela, Nuria. (2019). *Feminismo. La cuarta ola*. Madrid: Penguin Random House.
- www.mehanviolado.com. (2012). Disponible en <https://www.mehanviolado.com/tag/historias-violacion/>.
- youtube.com. (2018). Imagen Noticias.
- Zas, Mónica. (2016). “Audrie y Daisy, víctimas de violación que cargaron con su letra escarlata”. Disponible en https://www.eldiario.es/cultura/cine/letra-escarlata-violaciones-documental-audrie-daisy_1_3771720.html.

En búsqueda de las “mujeres perfectas”: distopías femeninas en la literatura y en el cine

Alfonso Ortega Mantecón



Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo principal exponer el contenido del universo concebido por el escritor estadounidense Ira Levin en su novela *The Stepford Wives* [1972], y que ha sido adaptada en dos ocasiones al medio cinematográfico a través de las cintas *Atrapadas: las mujeres perfectas* (Bryan Forbes, 1975) y *Las mujeres perfectas* (Frank Oz, 2004). Se trata, ante todo, de una novela y de dos producciones fílmicas de ciencia ficción que construyen una distopía femenina dentro de sus respectivas diégesis, donde los cuerpos de las mujeres son alterados y transformados tanto física como conductualmente, con el objetivo de crear lo que el patriarcado considera como “las mujeres perfectas”.

Metodológicamente, se recuperan las ideas de Betty Friedan plasmadas en *La mística de la feminidad* [1963] en torno al intento patriarcal de moldear y de transformar a las mujeres en figuras ceñidas a los intereses y a las necesidades de padres, esposos y varones, a pesar de que ello implique la supresión de la individualidad femenina. Dentro de las obras a estudiar, los postulados e ideas de Friedan resurgen siendo enmarcados en la construcción de una utopía patriarcal donde, a través de la tecnología, se han logrado construir a “las mujeres perfectas”. Tanto los planteamientos de Friedan como el contenido de la novela y de los filmes resultan vigentes y pertinentes en la coyuntura de la política de género contemporánea, donde las mujeres, desafortunadamente, todavía continúan enfrentándose y contrarrestando al deber ser de una performatividad dictada y planteada desde una óptica enteramente patriarcal.

En un primer apartado se recuperan, a manera de marco teórico, las principales ideas y planteamientos de Betty Friedan, mismos que serán utilizados más adelante al momento de analizar las diégesis de la novela

de Ira Levin y de las películas derivadas de ella. En una segunda sección se procede a analizar el contenido de las obras, partiendo de la premisa de que el encasillamiento de las mujeres en los roles de amas de casa, madres y cónyuges simboliza una utopía de carácter patriarcal; al mismo tiempo que esto posiciona a las féminas en un panorama distópico desfavorecedor en donde son cosificadas y desindividualizadas, viéndose obligadas a vivir a través de los varones y de sus descendientes.

La mística de la feminidad: la construcción de una utopía patriarcal

Hablar de la mística de la feminidad implica, necesariamente, tomar en consideración las transformaciones experimentadas durante la Segunda Guerra Mundial con respecto a los roles de género. La contienda bélica trajo para las mujeres varias oportunidades como consecuencia de la partida de la mano de obra masculina al campo de batalla, oportunidades que pueden ser vistas como nuevas libertades, derechos y posibilidades de desempeñarse en campos y espacios otrora no comunes para ellas. Ante la ausencia de varones que pudieran trabajar y mantener la economía de Estados Unidos estable, el mismo patriarcado construyó y sostuvo un discurso que invitaba a las mujeres a dejar atrás sus hogares para incursionar en el campo laboral y apoyar, de esta forma, a sus esposos, padres, hermanos e hijos que estaban en el frente de guerra. Súbitamente, la postura patriarcal que dictaba que las mujeres debían permanecer en sus casas al servicio de sus maridos y de su descendencia fue reemplazada por esta otra emergente y derivada de la coyuntura bélica. Como si de un acto de magia se tratara, las mujeres ya podían hacer lo mismo que los varones sin mayores complicaciones. Las barreras que dictaban qué labores eran propias de hombres y cuáles de las mujeres –lo que Judith Butler, siguiendo a Michel Foucault, más adelante identificaría bajo la idea de la performatividad de género (2021; 2007)– habían desaparecido en lo que vendría a transformarse, a

corto plazo, en una supresión momentánea como consecuencia de la misma urgencia que enfrentaba el país.

Es así como las mujeres dejaron atrás sus hogares para incursionar en el campo laboral, en las oficinas y en las fábricas. Simultáneamente, en las universidades se presentó un aumento considerable en la matrícula de mujeres que ingresaban a formarse profesionalmente. Poco tiempo transcurrió para que las féminas se percataran de que podían gozar de independencia económica, siendo ellas quienes ganaran el dinero necesario para subsistir y mantener a sus respectivas familias. A la par, disfrutaron de una libertad que de forma previa no habían conocido. Quizá lo más importante fue que se percataron de que no necesitaban obligatoriamente –como dictaba el “deber ser femenino” creado y custodiado por el patriarcado– de una figura masculina para salir adelante, y también conocieron la vida pública que existía más allá de las paredes de sus respectivas casas, con todas las implicaciones que esto conlleva. La idea de que las mujeres debían estar destinadas a la vida doméstica fue invalidada ante estos cambios en la performatividad de género.

No obstante, esta concesión del patriarcado no resultó eterna. Con el fin de la guerra y el paulatino retorno de los hombres a su patria, se presentó un importante revés para las mujeres que habían encontrado un lugar en la vida pública, académica y laboral. Las fábricas, oficinas y empresas no tardaron en despedir a las féminas ante el retorno de la mano de obra masculina; las universidades y centros de estudios, por su parte, redujeron las matrículas de mujeres dando preferencia a los hombres:

De pronto, tan súbitamente como había llegado la apertura, la sociedad dejó de ver con buenos ojos la presencia femenina en el campo laboral, por lo que se impulsó el regreso de las mujeres a sus casas y, con ello, a sus funciones al servicio de los hombres. En cierto modo, las mujeres fueron empoderadas por el patriarcado durante la guerra, pero en realidad fue un empoderamiento efímero y enteramente al servicio y beneficio de éste, pudiendo considerarse este hecho como una cosificación masiva de la población femenina estadounidense (Ortega Mantecón, 2021, p. 214).

Bajo esta óptica, una vez que la transgresión a la performatividad femenina concedida y aprobada por el mismo patriarcado dejó de representar un beneficio, convirtiéndose ahora en una amenaza latente, se le vio desde una perspectiva diferente y se procuró contenerla de nueva cuenta. Las libertades y oportunidades dadas a las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial peligraron ante el intento patriarcal de que retornaran al esquema previo que únicamente concebía dos posibilidades para ellas: la vida matrimonial y la maternidad.

El discurso patriarcal, que con frecuencia era replicado por los medios de comunicación masiva, planteó una dicotomía en la performatividad femenina. Ésta, a grandes rasgos, dividía a las mujeres en dos grandes bloques: 1) “las buenas” que aceptaban el retorno a sus hogares y a los quehaceres domésticos que habían desempeñado antes de la participación estadounidense en la guerra; 2) y “las malas” que buscaban conservar sus trabajos, continuar estudiando o que no tenían en sus planes a corto plazo contraer matrimonio y formar una familia. En otras palabras, esta dicotomía se formó entre las féminas dispuestas a someterse a los designios patriarcales y aquéllas que se convirtieron en focos rojos disidentes a lo deseado y considerado como “esencialmente femenino”.

Es justamente sobre este punto del que parte el postulado que Betty Friedan desarrolló en *La mística de la feminidad*. El concepto clave que da título a esta obra se ciñe en el interés patriarcal de que las mujeres regresaran a ocupar el papel y el rol que las caracterizó en la preguerra, convirtiendo “a las madres-amas de casa, que nunca tuvieron ocasión de ser otra cosa, en referente para todas las mujeres” (Friedan, 2019, p. 81). Complementando la idea de la dicotomía femenina creada por el patriarcado ya mencionada previamente, la autora y activista apunta lo siguiente:

La imagen de la mujer también estaba rota en dos –la mujer buena y pura sobre un pedestal y la puta de los deseos de la carne. La ruptura en la nueva imagen abre una fisura diferente –la mujer femenina, cuya bondad incluye los deseos de la carne, y la mujer de carrera, cuya maldad incluye todos los deseos del yo autónomo [...]. En la mística de la feminidad, la mujer no tiene otra vía para soñar con la creación

o con el futuro. No hay otra manera que le permita siquiera soñar consigo misma, excepto como madre de sus hijos y esposa de su marido [...]. La feminidad «normal» se alcanza, sin embargo, únicamente en la medida en que la mujer renuncie fielmente a todos los objetivos activos propios, a toda su «originalidad» propia, para identificarse y realizarse a través de las actividades y objetivos de su marido o de su hijo (Friedan, 2019, pp. 84, 100, 165).

Es así como las mujeres que trabajaban, estudiaban o ansiaban ser independientes económicamente fueron satanizadas como si de una nueva era de la quema de brujas se tratase, apelando a lo planteado por Silvia Federici (2010). Las mujeres independientes debían ser restringidas y contenidas por las instituciones patriarcales, en aras de conducir las al rol que éstas consideraban idóneo y adecuado para ellas. Ante todo, se apostó por el discurso que destinaba la esfera pública para los varones, mientras que las mujeres debían regresar a la oscuridad y al anonimato de sus hogares (Sohn, 2018, p. 130). La mística de la feminidad trae consigo un aire unificador entre las mujeres, alentando a que éstas dejaran a un lado las ambiciones personales para que, en cambio, siguieran un camino en común e indispensable para la sociedad patriarcal: el sendero de la domesticidad y de la feminidad. Aquellas voces o búsquedas individuales ajenas al anhelo patriarcal fueron vistas como quebrantos o escisiones a la feminidad y, por lo tanto, las mujeres que los infligían estaban renunciando a su propia feminidad minusvalorándola (Friedan, 2019, p. 81).

Los trabajos en oficinas y en fábricas, así como la asistencia a la universidad por parte de las mujeres fueron reemplazados por otra carrera muy diferente que podía –y debía– ser cursada desde el hogar: la carrera del ama de casa. La mujer que mantenía su casa impecable, atendía en todo a su esposo e hijos y tenía preparada la comida del día se convirtió en el ideal de la mujer perfecta, a la que todas las demás debían aspirar a ser. Betty Friedan señala que el papel del ama de casa llegó a equipararse con un oficio u ocupación, de ahí que muchas mujeres cuando debían llenar en documentos oficiales el rubro dedicado a “ocupación”, éstas se limitaran a contestar con las palabras “sus labores”, o sea, lo que el patriarcado consideraba que todas las mujeres debían estar haciendo.

Betty Friedan identifica una paradoja relevante dentro de la mística de la feminidad:

Ésta había surgido para glorificar el papel de la mujer como ama de casa en el momento preciso en el que habían caído las barreras que impedían su plena participación en la sociedad, en el momento preciso en el que la ciencia y la educación y su propio ingenio habían hecho posible que una mujer fuera al mismo tiempo esposa y madre y que también participara activamente en el mundo fuera del ámbito doméstico. La glorificación del «rol femenino» daba, pues, la sensación de ser proporcional a la reticencia de la sociedad a la hora de tratar a las mujeres como seres humanos completos; porque cuanto menos real es la función que tiene ese rol, más se decora con detalles insignificantes para ocultar su oquedad [...]. Cuando la mística de la realización femenina envió a las mujeres de vuelta a casa, las tareas domésticas tuvieron que expandirse para convertirse en una carrera a jornada completa. El amor sexual y la maternidad tenían que convertirse en toda la vida, tenían que rellenar, tenían que agotar las energías creativas de las mujeres (2019, pp. 294-296).

El proceso de inserción en la mística de la feminidad conlleva una renuncia a la individualidad y a las aspiraciones personales; en cambio, las féminas deben apostar por la realización de sus esposos sirviéndoles en lo que éstos requieran, al igual que por la de sus descendientes. En este sentido, Betty Friedan da a entender que dentro de la mística, las mujeres no viven para sí mismas, sino para sus parejas e hijos; no existen por sí mismas, sino que lo hacen a través de éstos (2019, p. 85). “La mística de la feminidad permite a las mujeres ignorar la cuestión de su identidad, e incluso, les incita a ello” (Friedan, 2019, p. 109).

Acompañando el proceso institucional que propició que las mujeres se situaran dentro de la mística, los medios de comunicación replicaron estos ideales con gran fuerza. Las féminas que escapaban de la performatividad custodiada por el patriarcado, en escasas ocasiones eran presentadas como ejemplos a seguir o como “mujeres buenas”; por lo contrario, se optó por una fatalización de las mujeres independientes donde las libertades y los anhelos personales de éstas únicamente vaticinaban un funesto desenlace. En otras ocasiones, se optaba por la aplicación de una política de castigo

en donde las féminas en cuestión debían expiar su osadía y rebeldía con un castigo singular, siendo muy raras las ocasiones en las que se les permitía enmendar el gran error o pecado que era evadir la mística de la feminidad. Fortaleciendo esta idea, Susan Hartman señala que:

Las nuevas imágenes públicas de la mujer diseñadas para evocar sus contribuciones al esfuerzo nacional no subsumieron los ideales eternos de la mujer como esposa y madre [...]. Hollywood proyectó imágenes de mujeres traicioneras, sensuales y malvadas junto con heroínas en el trabajo como maestras, editoras, soldadoras, ejecutivas, congresistas, abogadas y psiquiatras. Sin embargo, el romance siguió siendo fundamental para estas mujeres profesionales, y las películas más populares que tenían personajes femeninos importantes glorificaban los roles domésticos de las mujeres [...]. La glorificación del ama de casa, el énfasis en la feminidad, el énfasis en las relaciones románticas, las advertencias sobre la carrera profesional, todo indicaba ambivalencia u oposición a los cambios en las actividades y estilos de vida de las mujeres. El hecho de que estos temas, junto con las imágenes negativas, incluso hostiles, ganaran prominencia después de la guerra atestigua la resistencia de las actitudes más antiguas sobre lo que las mujeres deberían ser y los temores de lo que podrían llegar a ser. Los modelos de feminidad se produjeron, por supuesto, en sistemas controlados en gran medida por hombres (1982, pp. 163-164, 204).

En síntesis, podría comprenderse a la mística de la feminidad como un discurso equiparable a una utopía patriarcal donde las mujeres se convierten en meros cuerpos al servicio de los varones, viéndose suprimida tanto la libertad de acción, como todo lo referente a las aspiraciones personales, siendo obligadas a vivir, a sentir y a experimentar a través de otros, no individualmente o de primera mano, sino siempre en un segundo plano.

Esto último se desarrolla con lujo de detalle en la novela *The Stepford Wives*, así como en sus dos adaptaciones fílmicas, donde, a pesar de los años que separan a las obras de los postulados de Friedan, la mística de la feminidad se enfrenta a una mujer con aspiraciones y con anhelos personales, al mismo tiempo que la figura de las esposas de Stepford puede ser vista como una utopía de carácter patriarcal bajo la cual se busca moldear a las mujeres de acuerdo a los intereses y a la conveniencia de los hombres.

Las esposas de Stepford: en búsqueda de las “mujeres perfectas”

Una vez recuperados estos planteamientos de *La mística de la feminidad* que resultarán de gran utilidad al momento de aproximarse al contenido del universo de *The Stepford Wives*, es preciso abordar y desarrollar el contenido de la trama. En primera instancia, la historia fue concebida en 1972 por el escritor estadounidense Ira Levin [1928-2007], quien también es autor de otras novelas de gran importancia y trascendencia internacional como *Un beso antes de morir* [1953], *La semilla del diablo* [1967], *Chip, el del ojo verde* [1970], *Los niños del Brasil* [1976], *Sliver* [1991] y *El hijo de Rosemary* [1997]. Cabe señalar que la gran mayoría de sus obras cuentan con una o varias adaptaciones cinematográficas o televisivas.

La novela *The Stepford Wives* parte de la llegada de una familia a Stepford —conformada por Joanna, Walter y sus dos pequeños hijos— tras una mudanza de la ciudad al pequeño suburbio en búsqueda de mayor tranquilidad y seguridad. En el lugar, las mujeres se distinguen por ser silenciosas; completamente dedicadas a los quehaceres domésticos y a atender a sus esposos e hijos; sin muchos temas de conversación; superficiales e inexpresivas. Joanna, la protagonista, no encaja con este esquema de feminidad puesto que tenía una profesión en la ciudad y ahora su esposo Walter quiere forzarla a enmarcarse en el esquema de vida de Stepford. Ella comienza a investigar qué es lo que ocurre en el suburbio con respecto al extraño comportamiento de las mujeres y descubre que éstas han sido reemplazadas por robots —o específicamente ginoides— construidas a imagen y semejanza de ellas, programadas para desempeñar el papel deseado por sus respectivos esposos y la comunidad patriarcal de Stepford. Joanna se verá obligada a intentar escapar de este fatídico desenlace que su esposo ha planeado para ella.

Esta historia ha sido adaptada al cine en dos ocasiones. La primera de ellas en la cinta *Atrapadas: las mujeres perfectas* dirigida por Bryan Forbes en 1975, y la segunda en 2004 en la película *Las mujeres perfectas* a cargo de Frank Oz. Asimismo, se cuenta con algunas secuelas que gozaron de un

menor alcance, trascendencia o relevancia al momento de compararlas con los dos filmes provenientes directamente de la fuente literaria concebida por Ira Levin. Es relevante exaltar que la primera adaptación cinematográfica goza de gran cercanía con el hipotexto, mientras que la versión del siglo XXI se permite desarrollar más la historia y profundizar con mayor detalle en el desenlace de la diégesis.

Tomando en consideración estos breves detalles del universo de las esposas de Stepford, se procederá a realizar un análisis de éste recuperando los planteamientos de Betty Friedan en torno a la mística de la feminidad, concepto que resulta indispensable para comprender la construcción de la utopía patriarcal que tiene lugar en el suburbio estadounidense.

¿Quiénes habitan Stepford? Ante todo, esta típica locación de las últimas décadas del siglo XX puede ser considerada como un bastión de la mística de la feminidad, donde se busca moldear y reemplazar a las mujeres por ginoides que, a diferencia de su inspiración humana de carne y hueso, sí satisfacen por completo los intereses y los caprichos de los varones. Estos robots pueden ser vistos –como el mismo título en español dado a las películas derivadas de la novela sugiere– como “las mujeres perfectas” desde la óptica patriarcal y misógina. ¿Qué implica esta suplantación de las mujeres por los ginoides? Ante todo destaca la supresión de la identidad: las mujeres pierden la individualidad, aquello que las distinguía y hacía únicas. Si bien su voz y aspecto es conservado en su mayoría, su personalidad y ambiciones personales son suprimidas. Las mujeres de Stepford se ven sometidas a una radical transformación que borra de ellas cualquier sello o huella de su individualidad, convirtiéndose en un objeto más al servicio de los varones, siendo completamente reemplazable o sustituible. Esta desindividualización de las mujeres dentro del suburbio puede ser vista de forma paralela al discurso de la mística de la feminidad desarrollado por Betty Friedan. En ambos casos se desea suprimir las ambiciones personales de las mujeres, procurando moldearlas en un esquema afín a los intereses y propósitos patriarcales, se pretende transformarlas en seres vacíos, sin ambiciones o sin identidad propia. En cierto modo, Ira Levin cargó de simbolismo las ideas

de Friedan vinculando este encasillamiento de la mujer en determinados roles y quehaceres propios de la mística con una robotización de las féminas. Como se desarrollará más adelante, el escritor gozaba de un amplio conocimiento de lo expuesto por la activista y feminista en *La mística de la feminidad*, e incluso llega a mencionarla en varios puntos de la novela que inspiró a la creación de este universo multimediático, siendo muy notorias y evidentes las conexiones entre lo presentado en la historia de lo acontecido en Stepford con los planteamientos de Friedan.

Complementando la supresión de cualquier atisbo de identidad o de individualidad, la transformación de las mujeres de Stepford trae consigo una reprogramación de carácter performativo, mediante la cual son ajustadas y condicionadas a desempeñarse por completo al servicio de los varones. Los ginoides viven por completo para cumplir los roles de amas de casa, esposas y madres. En cierto modo, se convierten en esclavas robotizadas de sus esposos, encontrándose a su servicio para el momento en que éstos las requieren, son programadas para decirles a ellos lo que quieren escuchar exactamente, así como para satisfacerlos sexualmente en el momento que ellos desean. Se desea convertirlas en una suerte de electrodoméstico que también sea capaz de desempeñar las funciones de niñera y de juguete sexual. Las robots fueron creadas apelando a lo que los maridos anhelaban, lo que cada uno de ellos, bajo la visión patriarcal, consideraba la mujer perfecta. En este punto nuevamente salen a la luz los cruces entre el universo de las esposas de Stepford y la mística de la feminidad de Friedan. La autora y activista señala que la mujer perfecta, según la perspectiva patriarcal, era aquella que permanecía al cuidado de su casa, de su cónyuge y de sus hijos, así como aquella que cuidaba su aspecto personal y que satisfacía sexualmente a su esposo. Dentro del suburbio de la novela de Levin, los ginoides son programados exactamente para estas funciones. Incluso, la segunda adaptación fílmica de la novela se permite ironizar esta situación explicando que se insertan varios chips en el cerebro de las mujeres con el objetivo de que éstas queden convertidas en esclavas sexuales y del hogar, anulando cualquier función o actividad ajena a estas dos posibilidades.

Ira Levin, apelando a la crítica y a la ironía que caracterizó a gran parte de su obra, se permitió desarrollar esta transformación de las mujeres de Stepford más allá del plano conductual y performativo explorado por Friedan con la mística de la feminidad, dando cabida a una transformación física que acompaña la suplantación de las féminas del poblado. Joanna, la protagonista, se percata de que cuando una mujer es reemplazada por su versión robotizada, ésta sufre notorios cambios corporales, entre los que destaca una estilización del cuerpo suprimiendo un posible sobrepeso, así como un notorio crecimiento del busto. De este modo, puede apreciarse que el cambio de las mujeres también apela a la satisfacción erótica masculina mediante la modificación de la apariencia de sus esposas a una que ellos consideran sexualmente más atractiva.

Hasta el momento, se ha desarrollado cuál es perfil de las esposas de Stepford, perfil que parece provenir directamente de la utopía patriarcal que fue la mística de la feminidad identificada y criticada firmemente por Betty Friedan, donde las mujeres permanecen atadas a la satisfacción de determinados roles bajo la supervisión de sus esposos, sin mayor individualidad o anhelos personales. Ahora, resulta preciso explorar la génesis de esta robotización de las féminas residentes del suburbio estadounidense. En este punto, las dos películas llegan a omitir ciertos puntos relevantes que explican y justifican la construcción de este anacrónico bastión de la mística de la feminidad en las últimas décadas del siglo XX, mientras que la novela de Levin sí desarrolla cuál fue el detonante de la contención y de la represión femenina en el lugar.

En la diégesis de *The Stepford Wives* se habla con lujo de detalle de la existencia de una asociación de varones del suburbio, quienes se reúnen en una antigua mansión para hablar, convivir, ver películas pornográficas, así como planear la transformación de sus esposas de carne y hueso en sus respectivas versiones ginoides. Evidentemente, se prohíbe la presencia femenina en el lugar. Se menciona que se trata de una asociación de formación reciente. Joanna, intrigada, comienza a preguntarse en torno a la existencia de una agrupación similar de mujeres. Con el tiempo, descubre

un antiguo periódico local en donde se habla de un evento organizado por la ya extinta asociación de mujeres de Stepford, donde las mujeres del suburbio lograron sostener un nutrido conversatorio con Betty Friedan. La novela menciona lo siguiente:

Miró el periódico y leyó: ‘Betty Friedan, la autora de *La mística de la feminidad*, se dirigió a las miembros del club de mujeres de Stepford el martes por la noche en la casa de Fairview Lane de la señora Herbert Sundersen, la presidenta del club. Más de cincuenta mujeres aplaudieron a la señora Friedan al hablar de las desigualdades y frustraciones que acosan al ama de casa moderna’ (Levin, 2002, p. 37).

Este fragmento encontrado por Joanna en el periódico local –además de confirmar el vínculo ideológico entre lo planteado por Friedan y lo desarrollado por Levin en su novela– permite explicar subtextualmente la transformación de las mujeres en el suburbio. La obra literaria sugiere que una vez que ellas “abrieron los ojos” ante las injusticias a las que eran sometidas como amas de casa, siendo la misma Friedan la encargada de hacerlas despertar de su letargo, comenzaron a oponerse a desempeñar los mismos roles y actividades al completo servicio de sus cónyuges. Éstos, como respuesta, fundaron la asociación masculina correspondiente para orquestar el reemplazo de las mujeres disidentes por sus versiones ginoides, aprovechándose del conocimiento de varios de sus miembros en informática y en programación de androides. Ira Levin plantea en su novela, a través de la revisión del pasado reciente de Stepford, un momento del despertar feminista entre las residentes del lugar marcado por la participación de Friedan en el club. Los varones, al ver amenazado el orden patriarcal, procedieron a silenciar y acallar la emancipación femenina al control masculino mediante la robotización de éstas. Es así como el novelista recrea en un microcosmos –con una notoria carga de ciencia ficción– el contexto social en el cual surgió la mística de la feminidad.

Una vez que los varones lograron evitar la insurrección femenina, se encargaron de transformar a Stepford en una utopía patriarcal a la cual pudieran acudir todos aquellos que desearan transformar a sus respectivas esposas en las “mujeres perfectas” que destacaban por ser sumisas, serviciales, atrac-

tivas y complacientes en todos los rubros posibles, el cual resulta el punto de partida para Joanna tanto en la novela como en las dos versiones filmicas adaptadas de la fuente literaria. Mes tras mes arribaba al suburbio un matrimonio aparentemente ansioso de liberarse del estrés y de la inseguridad ciudadina, como si de un nuevo comienzo se tratase. Cada una de estas familias se distinguía por la presencia de una mujer con aspiraciones y ambiciones propias, en ocasiones profesionista y, sobre todo, que gozaba de independencia con respecto a su esposo. Los matrimonios tenían en común que habían sido los varones quienes habían tomado la última decisión de trasladarse al suburbio, a sabiendas del cambio que podrían hacer a sus esposas. Es así como se reafirma la posición de Stepford como una utopía patriarcal donde se asegura que las mujeres regresarán obligatoriamente a ocupar los papeles y roles performativos que convienen y agradan a los varones. Siguiendo lo desarrollado en el apartado anterior, en Stepford los hombres llevan a las “mujeres malas” para que sean transformadas en “mujeres buenas”.

Esto último se desarrolla de forma explícita en el caso de las únicas tres mujeres de carne y hueso que figuran en la novela y en las adaptaciones cinematográficas. Por un lado, figura el personaje de Charmaine Wimpiris, quien destaca como una mujer independiente, sexualmente activa, seguidora de los horóscopos y que disfruta de jugar en su cancha de tenis, al mismo tiempo que reniega de los quehaceres domésticos contando con una mujer que se hace cargo de estas actividades. Se trata de una fémina que no se enmarca en el esquema femenino custodiado por el patriarcado de Stepford al tener aspiraciones, independencia y al vivir libremente su sexualidad. Por lo tanto, al ser reemplazada se le contiene y ajusta a la performatividad deseada. Rotunda y simbólicamente esto queda expresado al momento en el que Joanna y su todavía humana amiga Bobby Markowe se enteran de que Charmaine ha despedido a su ama de llaves para hacerse cargo directamente de la casa, y de que ha ordenado que se destruya su cancha de tenis para instalar la piscina que tanto quiere su esposo. En estos actos se plasma la supresión de su individualidad —representada por el tenis que apasionaba a la mujer— para apostar por la vivencia a partir de la satisfacción de su cónyuge.

Algo similar ocurre con el personaje de Bobby Markowe, quien en la segunda adaptación cinematográfica de la historia de Levin es una exitosa escritora de novelas de autoayuda que invitan a las mujeres a no vivir dominadas o silenciadas por los hombres. Bobby también se distingue por ser quien dirige por completo el hogar teniendo a su esposo en un segundo plano, por ser malhablada, así como por tener en desorden su hogar sin preocuparse por la limpieza de éste. La súbita suplantación de Bobby trae consigo el “saneamiento” del orden patriarcal quebrado por ella en el núcleo familiar. De nueva cuenta, la transformación es representada mediante actos simbólicos que ilustran el retorno de la estabilidad masculina anhelada en Stepford: Bobby es ahora una mujer pulcra en su aspecto que únicamente actúa y obra de acuerdo a lo que su esposo espera de ella; su casa ha sido arreglada y se encuentra perfectamente limpia; de igual modo, ha abandonado su próximo proyecto editorial centrado en el empoderamiento femenino para apostar ahora en un giro en su carrera mediante la creación de un libro de recetas de cocina. Con Bobby, además de silenciar a una voz disidente del orden patriarcal, también se acalló a una activista que amenazaba con influir en otras mujeres a través de sus publicaciones.

Finalmente, el caso de Joanna Eberhart planteado en la novela y en la primera adaptación fílmica se centra en la historia de una reconocida fotógrafa que ansía continuar progresando y desarrollando su carrera a pesar de su traslado al pequeño y aislado suburbio de Stepford. Al igual que sus dos amigas suplantadas, es una mujer independiente, suspicaz, con aspiraciones propias que no se encuentra dispuesta a ceder en los caprichos e intereses de su esposo. En la obra literaria y en la película, Joanna se muestra descuidada con su arreglo personal y con el quehacer doméstico, dando prioridad a su carrera como fotógrafa. Walter, su esposo, llega a mostrarse molesto por esto y por el hecho de que, en ocasiones, ella le encomienda que se haga cargo de sus hijos o de alguna labor del hogar. Con la mudanza a Stepford, Walter planea llevar a cabo la transformación de Joanna para que ésta satisfaga todas sus demandas y deseos. Ésto se presenta en uno de los momentos climáticos de la novela en donde Joanna se percata que sus dos amigas han sido reempla-

zadas y sabe que ella será la próxima. La protagonista sostiene una discusión con Walter en donde éste le reprocha varias situaciones:

“Cambiaron exactamente por las razones que te dijeron: porque se dieron cuenta de que habían sido flojas y negligentes. Si Bobby se está interesando en su apariencia, ya era hora. No te vendría mal mirarte al espejo de vez en cuando” dijo él.

Ella lo miró, y él desvió la mirada sonrojándose, y volvió a mirarla. “Lo digo en serio”, dijo. “Eres una mujer muy bonita y no haces nada contigo misma a menos que haya una fiesta o algo así” [...].

“¿Quieres que cambie?” ella preguntó [...]. “¿Una pequeña y linda ama de casa engalanada?” [...]. “¿Es por eso que Stepford era el único lugar para mudarse? ¿Alguien te pasó el mensaje? Llévala a Stepford, viejo amigo Wally; hay algo en el aire allí; ella cambiará en cuatro meses” (Levin, 2002, p. 86).

En los diálogos, Walter plasma los juicios patriarcales sobre las mujeres, criticando, en este caso, el hecho de que tanto la ya transformada Bobby como la misma Joanna no tengan como prioridad mostrarse atractivas para ellos, que, en cierto modo, viene a justificar que la robotización implique que se programen a los gínoides para evitar esta situación.

La película de 2004 dirigida por Frank Oz permite explorar más a fondo las justificaciones de los esposos de Stepford para llevar a cabo la transformación de sus respectivas esposas. Aunado al deseo y a la fantasía de tener una esclava de tiempo completo en el hogar, esto viene acompañado de una suerte de venganza en donde los varones se consideran nulificados al encontrarse casados con mujeres más talentosas y exitosas que ellos. Bajo esta óptica, desean convertirse a sí mismos en quienes sobresalgan dentro del matrimonio, pasando sobre la individualidad y el talento de ellas y mostrándose dispuestos a robotizarlas para sumirlas en un punto donde éstas no sean capaces de eclipsarlos, recuperando el ideal de la mística de la feminidad donde los hombres debían ser quienes trascendieran y destacaran públicamente, mientras que las mujeres permanecían en el anonimato del hogar. En la cinta, el personaje de Joanna interpretado por Nicole Kidman había sido una destacada productora de éxitos televisivos; por su parte, Walter siempre había sido una sombra a su lado. Con la mudanza a Stepford, el esposo intentó cambiar

a su esposa para convertirse en el verdadero protagonista de su matrimonio. Esto se desarrolla en los diálogos de la secuencia climática de la película:

Joanna: ¿Cómo pudiste hacer esto?

Walter: Desde que nos conocimos, me derrotaste en todo. Tienes mejor educación. Eres más fuerte, más rápida. Bailas mejor, juegas mejor al tenis. Siempre ganaste al menos seis cifras más de lo que yo podría soñar con ganar. Eres mejor oradora, mejor ejecutiva. Hasta eres mejor en el sexo, no lo niegues [...]. ¿Y yo, no tengo nada?

Joanna: Me tienes a mí.

Walter: No, yo tengo que sostener tu bolso. Tengo que decir a los niños que llegarás tarde de nuevo. Tengo que decirle a la prensa que no harás comentarios. Tengo que trabajar para ti.

Joanna: Conmigo.

Walter: Bajo tu mando. Todos nosotros nos casamos con mujeres maravilla, súper chicas, reinas amazonas. ¿Sabes en qué nos convierte eso?

Joanna: En inteligentes, valiosos, afortunados.

Walter: Somos los débiles, el viento bajo sus alas, su sistema de soporte, somos la mujer.

Hombre: Y no nos gusta [...].

Joanna: ¿Y su solución es ésta? ¿Matarnos?

Mike Wellington: No. Nada de eso. Nosotros las ayudamos. Las perfeccionamos.

Joanna: ¿Convirtiéndonos en robots? ¿Existe todavía alguna fracción de estas mujeres? [...]. ¿Esto es lo que realmente quieres? ¿Mujeres que actúan como esclavas, obsesionadas con limpiar sus cocinas y peinarse, mujeres que nunca los desafíen en nada, que existan sólo para estar a su disposición? [...].

Mike: Joanna, eres una mujer brillante. Sin duda aprecias aunque sea un poco la genialidad del concepto. Imagina si pudieras perfeccionar a tu cónyuge, reparar todo hábito molesto, toda falla física, todos esos episodios de quejas, reproches y flatulencias en la cama. Imagina si pudieras disfrutar de la persona que amabas, pero sólo en su mejor condición [...]. Ustedes querían ser hombres y nosotros decidimos volvernos dioses (De Line, Grunfeld, Rudin y Scherick, 2004).

Los diálogos de esta secuencia evidencian que detrás de la robotización de las mujeres de Stepford radica el interés patriarcal de regresar el orden y el equilibrio de género, de recuperar lo perdido ante los avances en la li-

beración femenina y, sobre todo, de recuperar la mística de la feminidad y, con ella, a la figura femenina que acompaña, sirve y ve triunfar al hombre, siempre en silencio, siempre en un segundo plano, siempre en el anonimato y bajo el cobijo de las cuatro paredes del hogar.

Consideraciones finales

El desenlace de la novela y de la primera adaptación fílmica dirigida por Bryan Forbes resulta desesperanzador, puesto que Joanna se ve incapaz de hacer frente en solitario a los varones de Stepford y en el epílogo se le muestra haciendo las compras al lado de todas las demás mujeres del suburbio, ya transformada en ginoide y con notables cambios en su físico, en su arreglo personal y en su forma de expresarse. La protagonista de la novela de Levin fue incapaz de vencer al patriarcado en solitario, quedando convertida en una voz disidente que fue silenciada antes de que pudiera alertar a otras mujeres del fatídico destino que les esperará si permanecen en Stepford.

Por su parte, la cinta de 2004 plantea una conclusión muy diferente mediante la cual Joanna logra convencer a Walter de que no la transforme en una mujer más del suburbio. Juntos consiguen destruir el sistema operativo que mantiene a las féminas siguiendo el programa de “mujeres perfectas” y éstas se rebelan ante sus cónyuges. En la última secuencia se recrea la escena del supermercado ya referida, sólo que ahora son los varones quienes realizan las compras y se encuentran a cargo del hogar, puesto que se encuentran en prisión domiciliaria por lo que hicieron con sus esposas. Por su parte, las mujeres son quienes trabajan y se desenvuelven fuera de sus hogares, habiendo recuperado su libertad e individualidad, la mística de la feminidad ha sido derrocada.

A través de los elementos diegéticos recuperados tanto de la novela de Ira Levin como de las dos adaptaciones fílmicas que fueron vinculados con los postulados de la mística de la feminidad de Betty Friedan, puede concluirse que en el universo de *The Stepford Wives* se lleva a cabo la construcción de una utopía de carácter patriarcal a costa de las mujeres y mediante el es-

tablecimiento de una dinámica de sumisión y de supresión absoluta de la identidad femenina ante la figura masculina; ante todo, se trata de una de las múltiples distopías femeninas que han configurado el panorama literario y cinematográfico de las últimas décadas, cuyo estudio puede arrojar alertas o llamadas de atención hacia ciertas prácticas y dinámicas patriarcales que, desafortunadamente, todavía se encuentran muy lejos de ser erradicadas. En el mundo del suburbio estadounidense, al igual que en la sociedad contemporánea, aún continúa predominando el miedo masculino a las mujeres con aspiraciones, con valor y, sobre todo, que son autónomas.

Referencias

- Butler, Judith. (2021). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- . (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- De Line, Donald, Grunfeld, Gabriel, Rudin, Scott, Scherick, Edgar J. (productores) y Oz, Frank (director). (2004). *Las mujeres perfectas* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: De Line Pictures, Paramount Pictures, Dreamworks Pictures y Scott Rudin Productions.
- Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Friedan, Betty. (2019). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra y Universitat de Valencia.
- Hartman, Susan. (1982). *The Home Front and Beyond. American Women in the 1940s*. Boston: Twayne Publishers.
- Levin, Ira. (2002). *The Stepford Wives*. Nueva York: Perennial Edition.
- Ortega Mantecón, Alfonso. (2021). *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine*. Toluca: Río Subterráneo y Universidad Panamericana.
- Scherick, Edgar J. (productor) y Forbes, Bryan (director). (1975). *Atrapadas: las mujeres de Stepford* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Palomar Pictures Internacional y Fadsin Cinema Associates.
- Sohn, Anne-Marie. (2018). “Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave”, en Georges Duby y Michelle Perrot (coords.), *Historia de las mujeres. Tomo 5*. Barcelona: Taurus, pp. 127-157.

Invisibilización del cuerpo trans en la literatura mexicana

Jorge Luis Gallegos Vargas
Iraís Rivera George

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla



Introducción

Los sujetos están predeterminados por discursos que los circunscriben en ciertas prácticas sexuales que determinan su devenir; Judith Butler, en *El género en disputa*, explica que la institución de una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y reglamenta al género como una relación binaria en la que el término masculino se distingue del femenino, y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas del deseo heterosexual. El hecho de establecer una distinción entre los dos momentos opuestos de la relación binaria redundaría en la consolidación de cada término y la respectiva coherencia interna de sexo, género y deseo (Butler, 2007, p. 81).

Por ello, se puede afirmar que la construcción de la sexualidad, y por consiguiente del cuerpo, se da desde una lógica heterosexual, la cual, según Norma Mogrovejo, en *Un amor que se atrevió a decir su nombre*, afecta a los sujetos mediante la definición y limitación de las prácticas sexuales (Mogrovejo, 2000, p. 234); es decir, normar la sexualidad, teniendo como eje la heterosexualidad expresa la obligatoriedad, social y política, de la convivencia entre los sujetos bajo el modelo masculino/femenino.

Ha sido la heterosexualidad obligatoria la que ha invisibilizado ciertos órganos que se han significado alejados del deseo y el placer, tal es el caso del ano. Beatriz Preciado, en *Terror anal*, da cuenta cómo a finales del siglo XIX los cuerpos heterosexuales fueron significados desde la castración anal; en estos cuerpos, dicho órgano es únicamente entendido como “orificio excretor, no es un órgano. Es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (Preciado, 2013, pp. 12-13); de ahí que el ano sea significado como órgano sucio, de desecho. Asimismo, el discurso de la heterosexualidad, desde una postura biopolítica, ha reducido

la sexualidad a un solo órgano: el pene, siendo el ano un órgano excretor, mientras que la vagina es un reducto de la gestación.

Así pues, el establecimiento de la división binaria, así como la negación del placer y el deseo sexual construyen y determinan culturalmente al cuerpo, instituyendo la materialidad del cuerpo desde esas relaciones conceptuales binarias que se interrelacionan y se llevan a cabo a través del lenguaje. Es decir, el cuerpo se relaciona con su entorno sociocultural pero, al mismo tiempo, se encuentra construido por él, estableciendo que los sujetos devienen cuerpos que han sido marcados por un discurso hegemónico de poder.

Por otro lado, el discurso médico ha reducido al cuerpo a una serie de órganos que son los encargados del placer y la sexualidad; por ello, el pene ha sido de vital importancia para la conformación de un discurso en el que los dispositivos de la sexualidad, así como la dicotomía sexo/género centran su atención, negando al clítoris, el ano y otros órganos que han sido resignificados en la sexualidad.

Negar el cuerpo en la literatura mexicana: el caso de los cuentos “Gato” y “Nomás no me quiten lo poquito que traigo”

Algunos textos literarios no han escapado a esa representación de los cuerpos trans, en los que la descripción se centra, principalmente, en los artificios discursivos que los sujetos masculinos han realizado sobre sus cuerpos para ser reconocidos como sujetos femeninos; por ejemplo, en “Gato”, María Teresa Figueroa, desde el inicio del cuento, nos da muestras de cómo la mirada determina a la camarera a partir de la descripción, tratando de darle al lector la sensación de que la protagonista es biológicamente una mujer:

[t]rabajaba como mesera y era la mujer más guapa que había tenido cerca de mí: caderas estrechas, piernas armoniosas, senos firmes y pequeños, quizá demasiado alta para nuestras costumbres. Sus ojos líquidos conminaban a envolverla y lle-

narla de besos. “Única”, sería el adjetivo para describirla. Despertaba en mí un inaplazable deseo de sexo y ternura (Figueroa, 2012, p. 19).

La primera descripción de la camarera deja al lector ante una mujer cuya naturaleza corresponde a la descripción cosificada de una mujer: los senos firmes, la cadera estrecha y las piernas armoniosas llevan al narrador a que en él despierte el deseo de poseerla sexualmente; no obstante, desde ahí se vislumbran ciertas características que funcionan como deícticos para que el lector pueda adivinar que se trate de un hombre que se ha travestido: la estatura alta denota, entonces, la posibilidad de que se encuentren ante un cuerpo que biológicamente ha sido concebido como masculino, pero que sus características culturales la acercarán a lo femenino.

Josefina Fernández, en *Cuerpos desobedientes*, expone que la mirada determina a los travestis (Fernández, 2004, p. 161); es decir, a través de la mirada es que se establece cómo los cuerpos femeninos son leídos, centrando especial atención en senos, cadera y glúteos.

Asimismo, entiende que el travesti ha sido reducido por el discurso heteropatriarcal a un sujeto que el voyerismo ha definido desde lo visible, un sujeto en el que la ropa es vista como símbolo que determina la feminidad.

En el cuento, el gato feral se convierte en el detonante que hará, que aquel niño que había sido educado con tanta rigidez y que había formado una familia, descubra su verdadero deseo, como una construcción simbólica:

[t]enía una desgarradura honda en el costado, de la que se desprendía un aroma caliente y negro. La herida llegaba hasta los testículos. Entonces no era gata, me dije y les dije a los niños: no sé por qué se apareaba, eso no es natural, no lo comprendo; está lastimada, hay que curarla. [...] El lunes, antes de ir al trabajo, mi corazón temblaba: murmuré palabras cariñosas, le arrimé agua, puse alimento en el hociquito tembloroso. Tita comió, después se arrastró a un rincón del baño y se quedó quieta (Figueroa, 2012, p. 23).

Tita, el gato, funge como símil del protagonista quien, al ver los testículos expuestos del animal, desde su concepción del sexo heterocéntrico no concibe la idea de sostener relaciones sexuales entre dos animales del mis-

mo sexo, calificándolo contranatura; asimismo, se asume de manera velada que la sexualidad del animal era anal, no obstante, los mismos discursos en los que la sexualidad sólo puede ejercerse mediante la penetración vaginal, ocultando y silenciando lo anal.

Al final del cuento, el protagonista evidencia que se encuentra bajo tratamiento hormonal para realizarse una cirugía de reasignación de sexo:

[...] Decidí cambiar de ciudad. Abandoné hijos y mujer; les hacía daño mi presencia. Estoy aprendiendo a vivir como soy, conociéndome a mí misma [...]. Estoy en tratamiento hormonal antes de decidirme por alguna cirugía. Extraño mucho a mis hijos, pero quiero ser honesta con ellos. Espero que más adelante me entiendan. Antes de venir para acá les regalé un gato (Figueroa, 2012, p. 24).

En esta cita, el personaje protagónico se ha asumido como mujer y se encuentra bajo tratamiento hormonal, para después practicarse una cirugía; esto deja entrever que la protagonista usa el travestismo para encajar en el mundo simbólico de las mujeres, pasando por un proceso en el que abandona a su familia para asumir su condición de mujer simbólica, evidenciando que el transformismo diferencia lo masculino y lo femenino, naturalizando los signos que hay entre dicha dicotomía.

El cuento de Figueroa Damián encuentra en la cirugía de reasignación de sexo una posibilidad de construirse simbólicamente a partir del falo y de la ausencia que éste le daría al personaje para poder proyectarse como mujer, no sólo por lo que se puede apreciar a simple vista, sino también por la carga semántica que poseer pene y testículos tiene para ella. Elsa Muñiz, en *La cirugía cosmética*, explica que las operaciones estéticas se conciben como productoras de mundos que modifican la realidad del sujeto, siendo así una posibilidad de alterar el estado de las cosas y de construir la realidad a partir de la apariencia que se desea tener (Muñiz, 2011, p. 20); por ello, la operación de reasignación de sexo daría al sujeto la posibilidad de transformar su cuerpo que, al estar travestido, es significado como defectuoso para construir la subjetividad del sujeto. En suma, el cuento de María Teresa Figueroa presenta una visión en la que los cuerpos se encuentran determinados por la genitalidad, en la que

poseer un pene o una vagina determina a los sujetos y cómo éstos deberán desenvolverse tanto en el ámbito público como en el privado.

De la misma manera en el cuento “Nomás no me quiten lo poquito que traigo”, de Eduardo Antonio Parra, expone que es la genitalidad la que determina a los sujetos; dicha idea se puede leer en la siguiente cita:

[...] [Estrella] Tarda un poco en comprender qué sucede, hasta que el haz de la linterna se aparta de su rostro, desciende por sus senos, se demora un instante en su miembro atrofiado y llega al suelo, donde alumbra las bragas enrolladas. Dentro de ellas, unido a la tela con cinta adhesiva, se encuentra un dobladillo de billetes verdes.
–Son para mi operación... –balbucea Estrella en una reacción tardía.
–Ah, chingá, ¿pos a poco estás enferma? –se burla el chofer.
–Por favor, no me lo quiten. Son para...
–Eran preciosa –el sargento despega el dinero y después con un gesto de asco, arroja las bragas lejos–. Yo sabía que había oído bien: “lo poquito que traigo”. Ni tan poquito, mi reina. Ni tan poquito (Parra, 2014, pp. 223-224).

En este fragmento, el narrador extradiegético describe la importancia que tiene para Estrella practicarse una operación de reasignación de sexo; para ella, la cirugía significa un proceso mediante el cual reafirmará sus características que por encima de la ropa son femeninas y que ella ha asimilado como parte indisoluble de su subjetividad y que, sin embargo, ante la presencia aún de un pene no puede aceptarse como tal, pues éste define el cómo tiene que vivir su sexualidad.

Muñiz explica que el cuerpo se controla y disciplina con el fin de normalizar y naturalizar la existencia de los sujetos que se definen desde la anormalidad y documentan procesos de exclusión/discriminación para los diferentes (Muñiz, 2011, p. 24); de ahí que las prácticas sexuales se construyan desde las identidades de género enarbolando al sistema heterosexual como obstáculo para el reconocimiento de la diversidad sexual, siendo el cuerpo el espacio donde se materializa el género y la normatividad obligatoria que define al sujeto ante la ausencia/presencia de un pene.

Además, y siguiendo a Muñiz, el discurso sexual impone pautas corporales que enfatizan cuáles son las características corporales de los hombres

y las mujeres, teniendo su máxima expresión en las operaciones de reasignación sexual (Muñiz, 2011, p. 26); por ello, estas prácticas fungen como aparatos que transforman y alteran el discurso normalizador del sexo pues buscan la autoafirmación y la aceptación de sí mismo, asumiendo que la ausencia de pene, en el caso de ambos cuentos, forjará la subjetividad de los personajes que en ellos se presentan.

Estrella es un personaje que a través de la vestimenta logra la transformación al asumir que su rol está delimitado por la sociedad como femenino, representado a través de la feminidad exacerbada que demarca y enfatiza las diferencias de género y la supremacía del discurso heterocéntrico que hay sobre la construcción de lo femenino. Estas ideas quedan mejor explicadas con la siguiente cita textual:

[h]áganme lo que quieran, nomás no me quiten lo poquito que traigo. Tenía que decirlo. Tenía que dejarse llevar por su lengua siempre amarrada al miedo, a la maldita avaricia, a los centavos; y nunca al cerebro como le aconsejan las compañeras. ¿Pero qué puede ella, con sus apenas dieciocho, y con sólo tres meses en la calle vestida de minifalda, tacón y blusa ombliguera? Le ganó lo mujer y la traicionó la emoción del dinero (Parra, 2014, p. 218).

La vestimenta y la apariencia femenina de Estrella distinguen el papel que existe entre la masculinidad y la feminidad, estableciendo cuáles son los papeles que tanto hombres como mujeres deben desempeñar en la comunidad, de ahí que el simple hecho de que un sujeto porte una prenda femenina genere el escarnio público, dándole al sujeto una significación desde el voyerismo y el señalamiento social. Asimismo, cuando se afirma “[l]e ganó lo mujer y la traicionó la emoción del dinero” (Parra, 2014, p. 218), reduce a las mujeres a lo emocional, estableciendo que éstas se dejan llevar por los impulsos y que lo racional no se encuentra dentro de sus cualidades.

De ahí que los cuerpos travestis tienen que ser modelados por un conjunto de marcas corporales dentro del cual la genitalidad juega un papel determinante para situar las características sexuales secundarias. Afirma Josefina Fernández que los travestis no sólo se visten de mujeres, sino también travisten su cuerpo (Fernández, 2004, p. 166); es decir, el cuerpo

funge como capital simbólico en el que el sujeto interviene para acceder al género femenino; el sujeto borra todos los marcadores de género que se han dado sobre la masculinidad, adornado su cuerpo con dispositivos tales como el vestido y los tacones para adquirir las significaciones que les atañen a los sujetos femeninos; no obstante, el pene sigue siendo un reducto de su masculinidad, el cual tendrá que estar oculto para que las marcas simbólicas que han adquirido no se desdibujen.

Bajo esta paradoja, el pene sigue siendo el órgano reproductor a partir del cual se establecen las significaciones de los sujetos. En *Testo yonqui* (2008), Beatriz Preciado expone que todos los cuerpos, incluso uno muerto, es capaz de contener una fuerza orgásmica y, por tanto, ser portador de potencia de producción de capital sexual, estableciendo la diferencia entre las dicotomías heterosexualidad/homosexualidad (Preciado, 2008, p. 41); de ahí que los dispositivos pornográficos sitúen la mirada en la masturbación, el sexo anal, el sexo oral y otras prácticas que el discurso hegemónico ha significado sucias y pecaminosas, reduciendo la sexualidad a la penetración y al orgasmo: sin estos, no hay sexualidad.

La misma Preciado da especial énfasis en cómo el discurso heterosexual se ha enfocado en la castración anal, quitándole a éste la característica de un órgano y significándolo únicamente como orificio excretor (Preciado, 2013, p. 12), de ahí que el ano sea equiparado con una vagina que no es capaz de procrear, como el órgano trasero que no debe ni puede ser nombrado, pues nunca es un sitio lo suficientemente limpio para ser erotizado.

Por su parte, Javier Sáez y Sejo Carrascosa, en *Por el culo* (2011), explican que el heteropatriarcado ha significado la penetración anal como algo indeseable, humillante, doloroso, como la pérdida de la hombría y un lugar en el que jamás se podría encontrar placer (Sáez & Carrascosa, 2011, p. 9); de ahí que la penetración anal se asocie con la homosexualidad, y construye un discurso de dominación-dominado, reduciendo a la mujer desde el imaginario colectivo, al único sujeto que puede ser penetrado y otorgándole al hombre penetrado un estatus inferior al femenino, puesto que se trata de alguien que ha perdido su hombría.

En el cuento de Parra, el ano juega un papel preponderante para el desarrollo de la sexualidad. Estrella asume que ese órgano, al ser penetrado, será la forma a través de la cual dará placer a los hombres. Estas ideas se evidencian a través de las siguientes citas textuales:

Estrella ha estado en ese lugar: ahí la llevaron los granaderos la semana anterior. Buena noche aquella: la primera vez que dio servicio a una tercia de policías. Gracias a la luz de los faros reconoce un árbol de tronco grueso y nudoso, ramas muy bajas, en donde apoyó el cuerpo mientras la penetraban, hasta que casi se desmayó envuelta de un placer doloroso y larguísimo (Parra, 2014, p. 222).

O bien: “Gime profundamente cuando uno de los dedos del sargento le hurga el agujero del culo y aumenta los gemidos cuando el otro empieza a arrancarle la ropa” (Parra, 2014, p. 222); en ambas citas se puede leer cómo el ano funge como receptáculo de significaciones en el que este órgano, a pesar de ser erotizado, a quien recibe la penetración es un sujeto feminizado y el placer viene acompañado de un dolor intenso que le produce la violencia física a la que es sometida.

A pesar de que el ano, en el cuento, es el centro del placer de la protagonista, la descripción de los personajes se centra en el falo, el cual funge, entonces, como el paradigma más importante de la sexualidad masculina:

El sargento la voltea para tenerla de frente. Ella sigue sin ver más que sombras, pero reconoce ese aliento agrio y caliente que estuvo a su lado durante todo el camino. Pretende arrimar la boca para besarlo y, de inmediato, es rechazada con un empujón. Mientras el otro la inmoviliza, el sargento le baja las bragas a media pierna. Al aire, su falo infantil es un gusano amedrentado por el frío. Siente disminuir su tamaño, como si quisiera esconderse dentro de ese cuerpo del que nunca debió brotar (Parra, 2014, p. 223).

El diminuto pene de Estrella le deja en posición minoritaria, pues hace que ésta devenga en un hombre que niega su sexualidad biológica, significándola con un sujeto que construye su sexualidad a partir de la presencia de dicho órgano; no obstante, vestirse de mujer, así como dedicarse a la prostitución la sitúa en una desventaja social en la que ésta tiene que reconstruirse como mujer gracias a la penetración anal.

La diferencia entre los sujetos que son significados como masculinos y Estrella radica en el tamaño del pene: mientras el miembro viril de Estrella es diminuto, el de los policías es grande; la masculinidad de los policías se mide a partir del tamaño del pene y de quién penetrará por el ano al hombre vestido de mujer, sin, por ello, ser significado como homosexual:

En la oscuridad adivina la erección que hincha los pantalones de cada uno de ellos. No puede haber desaparecido, ahí debe estar, esperando sus caricias, sus manos, su boca, su cuerpo. [...] El sargento y el chofer ríen entre dientes. Festejan su hazaña. Casi los puede ver sobándose el falo, comparándolo con el del otro para medir quién lo tiene más grande, señalándola a ella con él, como si le anunciaran que esto no ha terminado, que apenas empiezan. Así es como le gustan los hombres: desvergonzados, abusivos, cínicos y calientes, siempre machos calenturientos. Entonces se pone de rodillas y extiende sus brazos hacia ellos, invitándolos a acercarse. Su respiración se mezcla con un gemido apenas audible. Los policías no la ven, pero Estrella les ofrece su boca, húmeda y ansiosa. Sus pechos firmes y redondos rematados por un par de pezones erguidos que apuntan directamente a sus braguetas. Una de sus manos se posa en la pierna del sargento. La otra encuentra el bulto que tensa el pantalón del chofer y lo aprisiona con firmeza (Parra, 2014, p. 225).

Estrella es una representación, entonces, de los sujetos travestidos que son utilizados por el discurso heterocéntrico como fetiche; es decir, se asume como homosexual y se autonombra como “puta” (Parra, 2014, p. 221), calificativo que además de identificarlo como prostituta, lo asume como homosexual e intenta verse como sujeto cuya identificación de género se asume desde la feminidad.

Consideraciones finales

Bajo estas ideas, se afirma que, en los textos analizados, el cuerpo se ha erotizado desde un discurso de dominación en el que ciertas características determinarán cómo el otro es visto y cómo devienen en sujetos erotizados desde la mirada del otro; por eso, los mismos sujetos se autovigilan y reproducen

en ellos las falsas ideologías en las que la mirada del otro determina al cuerpo, no obstante, la autovigilancia dociliza a dichos sujetos puesto que éstos tienen que significarse desde el cómo se puede parecer atractivo para el otro.

Además, la autovigilancia antes mencionada lleva a que los sujetos representados en los cuentos seleccionados reafirmen el discurso que determina el cómo se establecen las relaciones erótico-afectivas, en el que todo gira alrededor de la posesión de un pene; por ello, la sexualidad se ve reducida a la posesión o la ausencia de dicho órgano y éste determinará el goce y el placer de los sujetos; de ahí que los discursos dominantes cataloguen a los sujetos penetradores en las características positivas, mientras que a los penetrados los encasilla en la feminidad.

Referencias

- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, Josefina. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- Figueroa Damián, Ma. Teresa. (2012). “Gato”, en *Del rosa al rojo. Antología de cuento de diversidad sexual*. México: La décima letra, pp. 19-24.
- Mogrovejo, Norma. (2000). *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación como los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México: Plaza y Valdés.
- Muñiz, Elsa. (2011). *La cirugía cosmética: ¿Un desafío a la “naturaleza”? Belleza y perfección como norma*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Parra, Eduardo Antonio. (2014). “Nomás no me quiten lo poquito que traigo”, en Mario Muñoz y León Guillermo Gutiérrez (comps.). *Amor que se atreve a decir su nombre: Antología del cuento mexicano de tema gay*. México: Universidad Veracruzana, pp. 217-226.
- Preciado, Beatriz. (2013). *Terror anal*. Buenos Aires: La Isla de la Luna.
- _____. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sáez, Javier y Sejo Carrascosa. (2001). *Por el culo. Políticas anales*. España: Epublibre.

Cuando la poesía florece en la miseria:
las violencias en *Ladydi*, de Jennifer Clement

Bisharú Bernal Medel



En esas mañanas yo apoyaba la cabeza en los brazos y cerraba los ojos. Dentro de la música de Chai-kovski, oía la tierra temblar bajo el suelo. Oí las raíces de los árboles extenderse subterráneamente. Oí las amapolas abrir sus pétalos.

JENNIFER CLEMENT, *Ladydi*

¿Pues qué otra cosa es la escritura sino una contra-hechura de la realidad?

MARGO GLANTZ

La literatura es humana y nada de lo humano le es ajeno.

Paráfrasis de la frase de Terencio,

DINA GRIJALVA, *Literatura y violencia*

Introducción

En este espacio exploro la novela *Ladydi* [2014] de la escritora México-estadounidense Jennifer Clement. Ofreceré en primer lugar una sinopsis de la diégesis, luego elaboraré un estudio narratológico de los aspectos más relevantes presentes en la escritura, para que las y los lectores se ambienten y familiaricen con la historia. Dicho ejercicio servirá de antesala para el posterior análisis de las diversas violencias plasmadas en el texto. Por último, brindaré unas reflexiones finales sobre lo expuesto.

El postulado inicial en este capítulo es que, tanto tras la trama principal, como detrás de los múltiples relatos menores que se entrelazan, se puede observar la violencia estructural como gran eje articulador. Veremos más adelante el desarrollo de esta tesis.

I.

La historia inicia con la voz de la narradora/protagonista, la niña Ladydi de 11 años, quien es originaria de la Montaña, una zona del estado de Guerrero que se caracteriza, entre otras cosas, por la gran pobreza y marginalidad de sus habitantes, pero también por su capacidad inquebrantable de protagonizar históricamente la lucha social contra las injusticias que padecen, si nos trasladamos por un momento a la realidad extratextual. Ladydi vive ahí con su madre, su padre se ha ido a Estados Unidos, como casi todos los demás hombres de la pequeña comunidad.

La vida de la niña que pronto se convertirá en adolescente transcurre con cierta normalidad dado su contexto. Tiene tres amigas: Estéfani, Paula y María, con las que asiste por las mañanas a la escuela, la cual en realidad es un “cuartito” que ostenta una pobreza atroz. Ahí acuden maestros de otras latitudes, carentes por lo general de interés en la enseñanza. Su madre, Rita, es una mujer amargada que encontró refugio en la bebida tras la decepción provocada por las constantes infidelidades de su esposo, el padre de la protagonista. Aún con ello, trata de sacar adelante a su hija, trabaja limpiando una casa en Acapulco, de donde se roba cosas que luego atiborran su humilde vivienda.

No obstante, desde el inicio de la historia se asoma la antagonista del relato: la violencia, que inundará con sus distintos disfraces el recorrido literario. Las niñas de la montaña son ocultadas en pozos de tierra en los patios para evitar que los narcotraficantes se las roben y las vendan. En esta travesía, veremos la multiplicidad de violencias que convergen en la gran violencia institucional.

El libro está compuesto por 27 capítulos de duración diversa, y dividido a su vez en tres partes, las cuales marcan temáticamente los cambios drásticos en la vida de la protagonista. La primera sección da cuenta de su vida infantil, la segunda abarca la aventura amorosa que vive con Julio, y el tercer apartado relata el acontecer durante los días que permanece en la cárcel.

Al salir de la primaria, las cuatro amigas dejan atrás la infancia, y se enfrentan a un futuro incierto, marcado de forma inevitable por la violencia y los peligros inminentes que las rodean. Por diversas cuestiones,

poco a poco van abandonando la comunidad, la cual queda casi desierta hacia el final de la trama. El alcoholismo de la madre se agudiza y con ello la preocupación de Ladydi hacia ella. En ese estado de cosas, aprovechan una oportunidad ofrecida por Mike, un muchacho de la comunidad que tiene múltiples “contactos”. La oferta consiste en que Ladydi se traslade a trabajar al Puerto de Acapulco, en una casa donde deberá cuidar a un niño pequeño. Ahí vive unos meses, conoce otra realidad, muy distinta hasta ese momento para ella. Se trata de una residencia lujosa, con una ama de llaves anciana llamada Jacaranda y un joven de 21 años, Julio el jardinero, del cual se enamora apenas lo ve. Lo sigue de forma sigilosa por todo el jardín, manifestándole su devoción, y poco a poco se acercan, hasta convertirse en amantes. Ella es menor de edad, lo cual no parece importar. Todo se estati-za por un tiempo, Ladydi y Julio son los protagonistas de una bella historia de amor, hasta que el encanto se desvanece de manera brutal: una mañana tocan la puerta tres policías y registran la casa. Encuentran un paquete de heroína que Mike le había dado a guardar a Ladydi cuando la dejó en la residencia. La ama de llaves es asesinada por los policías, mientras que Julio alcanza a huir, brincando la barda trasera de la casa. Además, los dueños del lugar han sido asesinados en un enfrentamiento cerca de la ciudad de Nogales. Encuentran también un arsenal de armas diversas, escondidas en una puerta falsa, dentro de la recámara principal. Ladydi es detenida y la llevan a la cárcel de Santa Martha Acatitla en la Ciudad de México, donde permanece unos días. Poco después su madre la rescata y junto con María, su media hermana, emprenden las tres el viaje hacia un futuro promisorio. El final de la novela es abierto, pues no se sabe si lo conseguirán.

II.

Ahora vayamos hacia un breve análisis narratológico, que nos permita observar los elementos más relevantes en la construcción del texto, lo cual servirá para el posterior examen de las violencias presentes. Es importante

tener en consideración que, a pesar del corte realista¹ de la novela, los referentes en ella son ficcionales, es decir, pertenecen al universo narrativo construido por la autora. Lo anterior no evita que esos referentes tengan muchas veces su símil en la realidad extratextual.

La voz narrativa principal es la de la narradora protagonista, que está en primera persona del singular y es prestada en ocasiones a su madre. No es omnisciente, pues conforme avanza la trama, la protagonista se va enterando al mismo tiempo que quien lee de los acontecimientos ocurridos. Las voces de los demás personajes se observan a través de diálogos, los cuales no tienen guiones ni otra señal tipográfica que los distinga, están insertos sin más en la narración. En ocasiones se observa una especie de simbiosis progresiva entre Ladydi y Rita, las conciencias y voces de ambas se mezclan hasta volverse indistinguibles. Veamos un ejemplo de esto. Cuando Ladydi llega al lugar donde trabajará, piensa:

Mientras Jacaranda me llevaba por la casa, pude sentir a mi madre caminando a mi lado. Casi pude oírlo caminando en los sofás de cuero blanco con sus cojines de cuero blanco que hacían juego, escupir en las mesas de vidrio que tenían esculturas de bronce de bailarinas sostenidas sobre bases cuadradas; escupir en el frío piso de mármol; y escupir en el piso de loseta blanca de la cocina y en el fregadero de acero inoxidable. Podía oírlo decir: todo está tan limpio, me lastima. [...] Ella [se refiere a Rita] habría visto esta casa y habría dicho: hay que rezar por un poco de mugre (Clement, 2014, p. 132).²

Se puede observar que las voces de ambas se integran en una sola conciencia, la protagonista está ahí y actúa de manera normal frente a la ama de llaves, pero una parte de ella evoca y trae a la madre con su peculiar actuar. En la siguiente cita, Ladydi describe el encuentro con el joven del que se preñará: “A la mañana siguiente, Julio el jardinero entró por la puerta y me enamoré. Caminó directo a mi cuerpo. Trepó por mis costillas y den-

¹ Es de subrayar que *Ladydi* pertenece sin duda a esta corriente narrativa: “La literatura realista exigía una representación objetiva de la realidad social contemporánea” (Sosnowski, 1983, p. 6).

² En adelante, cuando se trate del texto a analizar, solo se indicará la página entre paréntesis

tro de mí. Me dije a mí misma: reza por unas escaleras” (141). El hábito de “rezar” por algo inusual o insólito es de su madre,³ y la protagonista lo adopta sin más, a partir de la convivencia continua de ambas.

Por otra parte, el tiempo narrativo se desarrolla en un presente continuo, y desde el comienzo de la historia, cuando Ladydi tiene 11 años, hasta el final, cuando ha cumplido 16, transcurren cinco años. Hay algunos procesos temporales que desplazan los hechos relatados hacia adelante o hacia atrás; es decir, encontramos prolepsis y analepsis.⁴ La prolepsis más significativa encierra el rapto y milagroso regreso de Paula, eventos sucedidos ya avanzada la primera parte de la novela, pero desde el inicio se adelanta parte de tal acontecimiento a las y los lectores:

Nunca nadie había vuelto. Ninguna de las muchachas robadas había regresado jamás ni había enviado siquiera una carta, [...] sólo Paula, que regresó un año después de haber sido secuestrada.

Por su madre supimos, una y otra vez, cómo se la habían robado. [...] Paula bajó caminando por la carretera y luego subió por el camino de terracería hasta su casa. Caminaba lentamente y con la mirada gacha como si viniera siguiendo una línea de piedritas hasta su casa.

No, dijo mi madre. No se iba guiando por las piedras, lo que hizo esa muchacha fue oler el camino hacia su madre (13).

La voz de Rita encierra un peculiar aire enigmático que aparecerá a lo largo de toda la historia. Se trata de pequeñas intervenciones que contienen gran emotividad. Por otro lado, la analepsis más relevante se observa en el episodio que Ladydi califica como “la tarde más feliz de su vida”:

Cuando vi la bahía me acordé de la primera vez que vine a Acapulco. Mi padre aún vivía con nosotras y lo fuimos a visitar al trabajo. En ese entonces era barman

³ El título original de esta novela en inglés es precisamente *Prayers for the Stolen*, cuya traducción literal sería “Oraciones por lo robado”, y remitiría tal vez a la manía de Rita tanto por sustraer objetos de los lugares que visita, como por rezar para pedir cosas francamente extrañas. Cabe señalar que en 2021 se estrenó la película *Noche de fuego*, basada en esta novela. La adaptación es de Tatiana Huezo y se encuentra actualmente en la plataforma digital Netflix (De Ávila, 2021).

⁴ En la prolepsis, el tiempo “se adelanta a la lógica de los acontecimientos”, mientras que, en la analepsis, el mismo retrocede en la narración (Del Prado, 2000, p. 39).

en un hotel pequeño. Me acuerdo que mi madre se puso muy elegante con un vestido blanco sin mangas y que dejaba ver su espalda. Traía tacones altos y lápiz labial rojo brillante. A mí también me arregló, con un vestido de verano rojo y me hizo dos trenzas. [...]

Mis padres se veían hermosos con su ropa blanca, que acentuaba su piel morena. Pensé que ésa había sido la tarde más feliz de mi vida hasta que mi madre y yo tomamos el autobús para volver a casa.

Ya lo sabía, dijo, quitándose el lápiz labial con dos cuadritos de papel de baño. ¡Tu padre está teniendo una aventura con esa mesera! Supe exactamente de quién estaba hablando (109-110).

La evocación de aquel episodio de su niñez contrasta con la situación apremiante en que lo recuerda: su amiga y media hermana María está herida, la lleva en taxi a un hospital a Acapulco porque Rita le disparó estando ebria, al confundirla con el padre de ambas, debido a su gran parecido con este. A lo largo de la narración, aparecen otros pequeños movimientos temporales, como por ejemplo en la cárcel, donde Ladydi recuerda partes de su infancia al lado de sus amigas, en un intento por evadirse de su dura situación presente. El motivo lo da Luna, su compañera de celda, migrante guatemalteca que es atrapada en la frontera y la quieren regresar a su país por no saberse el himno nacional mexicano:

El tren me arrancó el brazo y por poco me muero, y de todas formas me querían deportar. Los agentes de migración no me creyeron cuando les dije que era mexicana. Me dijeron que si era mexicana cantara el himno nacional (177).

La violencia padecida por las migrantes que atraviesan México para llegar a Estados Unidos es representada en la novela por Luna, quien describe otros sórdidos momentos que vivió durante esa experiencia extrema. El recuerdo que Luna comparte la lleva a su vez a recordar a sus amigas de la infancia:

Me acordé del día que me senté bajo un papayo con Paula y María a repasar la letra del himno. Paula y yo nos lo aprendimos todo muy fácil como si fueran sonidos sin sentido, pero María se tomaba las palabras muy en serio. ¿Eso qué quiere decir,

exactamente?, dijo. ¿Qué es eso de mexicanos al grito de guerra? ¿Por qué retiembla en sus centros la tierra? (177).

Se puede observar el ánimo cuestionador infantil, de quien todavía no ha sido aleccionado por el sistema educativo oficial, el cual muchas veces acota la imaginación, la creatividad y la inteligencia verdadera; pues muchos maestros/as prefieren evadir o castigar preguntas incómodas o difíciles de responder.

La función de los personajes principales parece ser la de reforzar el sentido dramático de la historia, dado que casi todos conviven con la tragedia, al menos en un momento durante sus vidas. De Ladydi, hemos hablado con anterioridad, así como de Rita, su madre. Las amigas de la protagonista: María —que es también su media hermana por la infidelidad que su padre comete con la madre de ésta, Luz—, tiene el labio leporino y esa marca la distingue, porque puede vestirse de niña, cuando las demás tienen que fingir ser niños, más adelante veremos la razón. Estéfani “tenía la piel más oscura del mundo” (23) y era muy alta, su madre adquiere una enfermedad terminal y eso sella su destino, pues la familia deja el pueblo para trasladarse a la ciudad y que esta pueda tener acceso a un tratamiento médico más o menos decoroso. Paula es indescritiblemente hermosa, y en ello radica su desgracia, pues siendo apenas una adolescente, es raptada por delincuentes que la venden a un narcotraficante norteño, el McClane, quien tiene un pequeño imperio y acaba asesinado por Mike, hermano de María, en un acto de sangrienta venganza. Mike es un joven que escucha música sin parar y vende drogas, en su actuar se adivina un final adverso. Por último, de los personajes que aparecen en este primer apartado de la novela, mencionaré a Ruth, una joven que tiene un salón de belleza en la Montaña, el cual la mayor parte del tiempo permanece vacío. Ruth es denominada como “una bebé de la basura” porque ahí fue abandonada al nacer: “Ruth era una bebé de la basura. Su nacimiento debió de ser un terrible error. ¿Por qué habría alguien de echar a su bebé al basurero como una cáscara de plátano o un huevo podrido?” (32). El final de Ruth es trá-

gico, pues es raptada al igual que Paula y jamás se vuelve a saber de ella. En la prisión se repite el patrón de la Montaña con respecto a las amistades de Ladydi: tres amigas, Paula, Estéfani y María, son sustituidas en el espacio carcelario por Georgia, Luna y Aurora.

Julio aparece en la segunda parte de la novela, es el amante de la protagonista, un joven sensible para con las plantas y la naturaleza, así como amoroso y apacible, o eso es lo que se deja ver de él, con el impresionante contraste de que asesinó a un integrante de la patrulla fronteriza al intentar cruzar a Estados Unidos sin lograrlo. El dueño de la casa donde trabaja Ladydi, el señor Domingo, lo salva de la cacería feroz que se desata contra él. Jacaranda, la ama de llaves de la casa, es una señora de aproximadamente 70 años, en apariencia amable, pero la voz narrativa deja entrever que no se sabe si es gentil y evita entrometerse en las vidas de la joven pareja por un rasgo de carácter propio, o porque sabe que a Julio es mejor tenerlo como amigo, pues sabe que ha sido capaz de asesinar.

En *Ladydi* se pueden apreciar personajes masculinos que transgreden los roles de género impuestos y se permiten la ternura, la gentileza, el afecto genuino y la delicadeza. Mike, el joven vecino de la protagonista, tiene algunos gestos emotivos con Rita: “De uno de sus bolsillos Mike sacó una cadena de oro y se la dio a mi madre. Siempre había querido regalarle algo bonito, Rita, dijo. Ya tiene bastante cosa fea en su casa” (83). Julio, por su parte, es un joven capaz de manifestar ternura y delicadezas insospechadas hacia Ladydi: “Tú eres única, decía. Yo por ti me bolearía los zapatos y me quedaría parado en la lluvia cinco horas por verte. Sólo por ti, Princesa Ladydi” (149). Ante esto, cabe preguntarse si tanto Mike como Julio se habrían salvado de volverse asesinos en otro contexto, donde la sobrevivencia no fuera una prioridad, ¿su realidad los obligó a ejercer esas violencias extremas?

En la tercera y última parte de la novela, aparecen nuevos personajes cuando Ladydi es ingresada a la cárcel. Tres mujeres: Georgia, Luna y Aurora, se acercan a ella con gran gentileza y sororidad. Georgia es una joven inglesa que cuenta con el respaldo afectivo y económico de su padre, a pesar de la distancia pues él vive en Inglaterra, trata de proveerle todo lo necesario

para que, a pesar de las circunstancias, lleve una vida soportable. Fue detenida en el aeropuerto porque le encontraron heroína en dos maletas llenas de zapatos –la droga venía dentro de las plataformas de estos– que traía al ingresar al país, probablemente con destino a Estados Unidos. El plan fue de su novio, por lo que Georgia representa a tantas mujeres presas por culpa directa o indirecta de sus parejas o familiares masculinos. Luna es su compañera de celda y desde el principio muestra gran afecto por la protagonista. Le compra comida y algún café en las heladas mañanas carcelarias. Cuando el frío se vuelve insoportable para Ladydi, debido a que duerme sobre una plancha de cemento sin cobijas, Luna la invita a compartir su cama, sin otro interés que protegerla del inclemente aire helado que se cuele por todos lados en la prisión. Luna es una indígena guatemalteca que perdió el brazo al caerse del tren apodado La Bestia, el cual tiene su idéntica contraparte en la realidad extratextual. Se dirigía a Estados Unidos. Aurora es una mujer joven, muy pálida y pequeña, que se está dejando morir lentamente al ser la encargada de fumar las celdas con un veneno casi irrespirable. La violencia la alcanza de esa forma, sin más opción de vida para subsistir en la cárcel, donde todo tiene un alto costo. Más adelante sabremos que, de forma similar a Paula, Aurora fue robada y vendida al mismo narcotraficante, McClane. Su historia es impactante: al permanecer esclavizada en el rancho del mafioso, un día logra envenenar a varios delincuentes al ponerle veneno para ratas al café, durante una reunión de estos. Agonizaron por días antes de fallecer. Sin duda, Aurora se siente orgullosa de ello. Violeta no alcanza a considerarse una amiga, solo una conocida de todas. Es una mujer voluminosa de cabello corto y uñas largas que se encuentra en la cárcel porque: “Mató a dos, no, a tres, no, a cuatro, no, a muchos hombres” (172). Se encarga de tatuar a las presas y es la clásica abusiva que habita todo presidio.

Los espacios principales se corresponden con las tres partes en que se divide la novela: la Montaña de Guerrero, la casa de mármol y la cárcel de Santa Martha en la Ciudad de México. El primer espacio es casi un personaje, con el carácter seco y fuerte de las personas que la habitan, con su hostilidad manifiesta, con su calor insoportable, pero también con la cali-

dez y sororidad fraterna que se da entre sus últimos habitantes. Así describe la protagonista su estado natal:

Una tierra caliente de árboles del hule, serpientes, iguanas y alacranes, de los alacranes güeros transparentes que eran difíciles de ver, y que matan. No teníamos la menor duda de que en Guerrero había más arañas que en ningún otro lugar en el mundo, y hormigas. Hormigas rojas que nos hinchaban los brazos y nos los dejaban parecidos a una pierna.

Aquí estamos orgullosos de ser la gente más mala y enojona del mundo, decía mi madre (12).

Pero las agresiones no provienen únicamente de insectos y alimañas, también se vuelven comunes a partir de la violencia delincuencia. Cuando uno de los maestros foráneos termina su estancia en la pequeña comunidad donde vive Ladydi, a quien “le da clases”, el señor De la Cruz obtiene lo que considera una gran victoria, que no consiste en la buena docencia que impartió:

La única razón por la que nos graduamos fue que al señor De la Cruz no le importaba si sabíamos algo o no. Anunció que no iba a haber exámenes finales y firmó los diplomas y se largó de ahí lo más pronto que pudo. Yo no tenía la menor duda de que él contaba como un gran triunfo haber dejado nuestra comarca sin un balazo en el cuerpo (82).

Es en este contexto donde transcurren los primeros años de la vida de Ladydi, quien aprende que el entorno casi nunca es amigable. No obstante, se convierte en una niña dulce y sensible, que logra neutralizar el ejemplo no siempre positivo de su madre.

El segundo espacio a analizar es la “casa de mármol”, a donde llega Ladydi a trabajar, situada en el Puerto de Acapulco. Se trata de una residencia lujosa, impecable, gracias al trabajo de Jacaranda y Ladydi, quienes mantienen cada objeto limpio y en su lugar. Posee un bello jardín, el cual es cuidado con recelo por Julio. Este sitio sirve de marco al apasionado romance de los jóvenes amantes, según narra la protagonista: “En un principio dormíamos en mi cuartito de servicio en la angosta cama individual, pero a los pocos días nos cambiamos a la recámara principal, donde nos bañábamos en el jacuzzi

y dormíamos en la cama king size” (148). Pueden hacer este atrevido cambio porque se han enterado de que los dueños no regresarán, pues fueron asesinados en una carretera cerca de la ciudad de Nogales. La mansión se convierte en un entorno que permite una agradable y apacible pausa en la difícil vida de la protagonista, y ella sabe apreciar cada momento, cada lugar: “Por la ventana panorámica de la recámara principal en la casa de mármol podíamos ver más allá del jardín y del gran caballo de bronce, hasta la bahía resplandeciendo con luces nocturnas” (153).

Esa pausa idílica se interrumpe de modo violento cuando una mañana alguien toca el timbre de la puerta. Son tres policías que buscan a Ladydi y se la llevan presa. Ahí aparece el tercer espacio, la cárcel de Santa Marta Acatitla. Este contrasta de forma total con el anterior, pues es frío, pero no por gusto, como cuando Ladydi hacía bajar la temperatura de la recámara principal en la casa de mármol, por medio del aire acondicionado, para sentir frescura por placer, pues nunca había vivido esa experiencia; en su montaña, el intenso calor la atormentaba sin cesar. En el espacio carcelario, el frío no es opcional. Cuando María la visita, poco antes de su salida, un pequeño diálogo habla de ello: “Qué frío es el suelo aquí, dijo. Sí, en este lugar hasta el sol es frío” (230). Y es que el aire helado se cuele por los hoscosc ventilados de la prisión:

Una guardia me llevó a empujones por el laberinto octagonal de corredores hacia mi celda. En vez de ventanas, largas aperturas rectangulares en los muros de cemento, como cuchilladas, daban al patio principal, donde unas cuantas mujeres vestidas de azul marino pateaban una pelota (170).

No solo el frío intenso caracteriza a este lugar, sino también otro rasgo peculiar. Cuando llega al reclusorio, la protagonista lo describe así:

La cárcel de Santa Martha en el sur de la Ciudad de México era el salón de belleza más grande del mundo. El aroma amargo y cítrico de los tintes de pelo, fijadores en aerosol y barniz de uñas permeaba las habitaciones y corredores del edificio (169).

En contraste con lo vivido durante la infancia de la protagonista, donde todo accesorio de belleza es tácitamente prohibido, en ese lugar se puede acceder a todo tipo de cosméticos y tratamientos de embellecimiento, principalmente las uñas son estilizadas, se utilizan de forma primordial las postizas de acrílico.

Estos son los espacios principales y, como se puede observar, cada uno juega un papel relevante en el desarrollo de la trama, pues marcan cambios drásticos en la vida de la protagonista, acompañan su crecimiento y ayudan a construir y reforzar la verosimilitud del relato.

III.

Después de este recorrido narratológico, vayamos al análisis de las diversas violencias presentes en *Ladydi*. La violencia en sí se refiere a un acto de fuerza infringido a otro u otra, con la intención de causar daño. Pero también existe la violencia psicológica, simbólica, económica y otras que no implican agresión física, pero dañan a la persona que las sufre de manera profunda. Hablaremos en un principio de la violencia de género, la cual implica dañar a alguien debido al género al que pertenece. María Jesús Izquierdo la define como el “[...] instrumento que preserva un orden de relaciones basado en la explotación de las mujeres” (Izquierdo, 2007a, p. 223). Son mayoritariamente las mujeres y las masculinidades subordinadas (Izquierdo) quienes la viven, y en la novela hay diversas formas de ella. Rita padece las constantes infidelidades de su marido, lo cual hace que pierda la alegría de vivir, su carácter se vuelve amargo y dicha infelicidad la comparte sin pudor con su hija, quien se entristece al ver a su madre emborracharse para tratar de atenuar el dolor que la embarga. El esposo ocasiona, con sus acciones simbólicas, la destrucción de la familia. Otra violencia de este tipo es la “fealdad obligatoria” a la que son sometidas las niñas de la comunidad. La novela abre con esta frase: “Ahorita te ponemos fea, dijo mi madre” (11). Las niñas nacen con la condena de no poder desarrollarse como tales, no pueden usar adornos ni vestirse de acuerdo con su edad y género, e incluso tienen que fingir pertenecer al masculino:

De chica, mi madre me vestía como niño y me decía Niño. [...] Si era niña, me raptarían. Todo lo que necesitaban saber los narcotraficantes era saber que por acá había una niña bonita, y se dejaban venir a nuestras tierras en sus Escalade negras y se la llevaban (11).

Esto implica una ‘negación de género’, es decir, no se permite que vivan su desarrollo de acuerdo con los preceptos de género vigentes; y aunque en la actualidad prevalece la discusión sobre si la socialización de género es válida o pertinente, en el contexto descrito ni siquiera se les da a las pequeñas la opción de ser niñas o no, debido a la violencia imperante.

Otra serie de violencias son las delincuenciales pues, a pesar de que la voz narrativa afirma que son narcotraficantes quienes las cometen, tal aseveración podría ser puesta en duda, debido a la diversificación de dichas violencias. Si nos trasladamos por un momento a la realidad extratextual, una pregunta pertinente sería: ¿son realmente los cárteles de la droga los que tienen asolado el estado de Guerrero? Oswaldo Zavala realiza una férrea crítica a autores que han dado por sentado el discurso oficial, el cual simplifica el complejo fenómeno de la violencia en México, atribuyéndole la autoría de esta solo al fenómeno del narcotráfico. El punto de este autor es que la llamada “guerra contra las drogas”: “[...] es el nombre público de estrategias políticas para el desplazamiento de comunidades enteras y la apropiación y explotación de recursos naturales que de otro modo permanecerían inalcanzables para el capital nacional e internacional” (Zavala, 2019, p. 23). La cita anterior es pertinente porque la autora de *Ladydi*, Jennifer Clement, nacida en Connecticut, Estados Unidos, y radicada en México desde que tenía un año, “[...] tuvo que investigar, entrevistar a jovencitas con madres aterradas en diversos pueblos de Guerrero” (Salazar, 2018, p. 66). Es decir, resulta obvio que la narradora se basó en la realidad concreta para escribir la novela. Por tanto, es muy probable que la comunidad en que se inspiró exista, y haya sido prácticamente despoblada con las intenciones descritas o, al menos, el universo narrativo tenga una correlación importante fuera del mundo ficcional.

La violencia homicida emerge en varios puntos, uno de ellos, impactante por su significado, es la aparición del cadáver de un joven a unos metros de

la casa de la protagonista. La madre le dice: “Ladydi, escucha, dijo. Hay un muerto allá afuera y lo tenemos que enterrar. [...] Vas a tener que cerrar los ojos y ayudarme a enterrarlo. Ve y trae el cucharón y quítate esa ropa, yo voy atrás por la pala” (40). Este episodio es enigmático, pues el cadáver trae una P en la frente y un letrero en el pecho que dice: “Paula y dos niñas”. No se sabe si lo asesinaron por raptarlas, o por no hacerlo. La razón del asesinato nunca se aclara. Desde el punto de vista emocional, Rita hace la siguiente declaración: “[...] nunca pensé que hubieras nacido para enterrar conmigo un muchacho muerto. Eso no estaba en las predicciones de mi vida” (42). Dichas palabras llevan a reflexionar sobre lo duro que sería encontrarse en una situación similar, o quizá la imaginación ni siquiera nos alcance para eso.

Siguiendo el hilo temático del asesinato, en el espacio carcelario hay varias homicidas: Aurora asesina a los delincuentes que la tienen cautiva; no se sabe a cuántos hombres ha matado Violeta, y también a su padre. Por otro lado, una vertiente demoledora de este tipo de violencia es la infanticida, vista en el caso de Luna, quien acaba con la vida de sus dos hijas pequeñas porque: “Siempre tenían hambre [...]. Siempre querían ir a los columpios en el parque y yo no tenía tiempo para eso. De todas formas, ya hay muchas niñas. La verdad, no necesitamos más” (199-200). La frialdad de tal respuesta, ante la pregunta franca de la protagonista: “¿Mataste a esas niñas?” (199), deja impávido a quien lee. Pero no es el único caso en la trama, Mike también asesina a la hija de Paula de cuatro años, cuando se dirige a Acapulco a dejar a Ladydi y realiza una desviación para saldar cuentas con el McClane.⁵

La violencia estatal se representa en el episodio del asesinato de Jacaranda: “¿Nos quebramos a la abuela?, preguntó un policía. ¿Será a prueba de

⁵ En cuanto a la imagen del sicario, por ejemplo, y agregaría que también incluye la del narcotraficante (McClane), Gerardo Castillo propone que: “El sicario, figura central de esta corriente [literatura con temática narco], tiene una presencia determinante en estos textos porque su voz no es silenciada, pese a ser víctima de una economía de la muerte, así como de un Estado inoperante que lo confina a su exclusión” (Castillo, 2021, p. 140). Es innovadora esta mirada, dado que el sicario es visto por lo general como el ejecutor de la violencia, no como víctima de esa economía capitalista. Esta visión comparte rasgos con la teoría de Izquierdo, pues ambos coinciden en ir más allá de explicaciones simplistas sobre la violencia, como veremos más adelante.

balas?, respondió otro de los policías, y luego le disparó. Jacaranda cayó de espaldas al mármol” (159). Hay una indolencia total y por supuesto, saña y hasta desprecio, en el actuar de quienes deberían cuidar a la ciudadanía; pero ese mito de que los oficiales se dedican a “guardar el orden”, hace mucho tiempo que cayó en desuso.

La violencia hacia los animales se deja ver a través de los perros asesinados el día en que los delincuentes raptan a Paula, no dejan ni uno vivo. Así lo describe Concha:

Nunca los oí matar a los perros, dijo. ¿Mataron a los perros? [...] Concha los siguió [a su hija y al hombre que se la está robando] y vio cómo la camioneta desaparecía camino abajo. el patio estaba cubierto con los cuerpos sangrantes de sus perros muertos. Adentro, la televisión seguía prendida a todo volumen (77).

El cuadro resulta dantesco, obviamente los asesinan para que no alerten a las mujeres, y poder llevar a cabo su “necropráctica”⁶ sin contratiempos.

La violencia hacia las personas migrantes ya se vio con anterioridad, Luna la ejemplifica de manera magistral; mientras que Julio, el joven mexicano amante de Ladydi que intenta cruzar hacia Estados Unidos y se convierte en asesino en el proceso, también es de notar. Su vida se vuelve humo a causa de la miseria.

Por último, hablaré de la violencia ambiental, que tiene su componente paradigmático en el pesticida Paraquat, el veneno que lanzan para supuestamente fumigar los cultivos de drogas.⁷ Este causa malformaciones en la población:

⁶ En este sentido, Valencia ofrece una definición interesante: “Entendemos por necropoder la apropiación y aplicación de las tecnologías gubernamentales de la biopolítica para subyugar los cuerpos y las poblaciones que integra como elemento fundamental la sobreespecialización de la violencia y tiene como fin comerciar con el proceso de dar muerte. Las necroprácticas, por su parte, pueden ser entendidas como acciones radicales, encaminadas a vulnerar corporalmente” (Valencia, 2010, p. 147).

⁷ Este veneno, “pesticida de amplio espectro” según la definición oficial, por supuesto existe en la realidad externa al universo narrativo, y se utilizó por “recomendación” del gobierno estadounidense para lo que la trama indica: acabar con los cultivos de drogas en décadas pasadas (DrTango, 2021). Aunque la verdad es que envenenó a poblaciones enteras que prefirieron abandonar sus tierras. Otra vez, el desplazamiento forzado se convierte en un hecho, pocas veces enunciado pero innegable.

Sabíamos que solo operarían a otro niño, un pequeño de dos años que había nacido con un pulgar de más. [...] Lo cierto es que conocíamos la causa de las deformidades en nuestra montaña. Todo el mundo sabía que los tóxicos que rociaban para acabar con las cosechas de mariguana y amapola estaban dañando a la gente (31).

En otra ocasión, ese tóxico le cae a Paula y tienen que enjuagarle el cuerpo de emergencia, para que no se le meta por la piel y le cause daños irreparables. La versión oficial es que esa sustancia nociva es lanzada desde helicópteros del ejército para acabar con los cultivos de droga, pero Rita descubre la trágica verdad:

Identificábamos el sonido de los helicópteros del ejército aproximándose desde lejos. También el olor del Paraquat mezclado con el aroma de las papayas y las manzanas. Mi madre decía: a esos sinvergüenzas les pagan, les pagan los narcotraficantes, para que no le echen el Paraquat a sus amapolas así que lo echan donde sea en la montaña, *¡nos lo echan a nosotras!* [subrayado propio] (48).

Se observa la negligencia y saña de un gobierno que ha olvidado proporcionar bienestar a las personas que afirma proteger. Más adelante, cuando se llevan presa a Ladydi en un helicóptero del ejército, lo describe por dentro: “Había dos bombonas metidas en medio de los dos asientos frente a mí. Tenían una etiqueta con el símbolo de la calavera y los huesos cruzados del veneno. En grandes letras negras leí la palabra «Paraquat»” (161). De esta forma, se da la confirmación del envenenamiento poblacional.

Ahora veamos cómo convergen las violencias descritas en una sola, la violencia estructural. ¿Qué significa esto? Todas las violencias mencionadas tendrían un punto de procedencia: el Estado. La teórica feminista María Jesús Izquierdo plantea que el sexismo, entendido como el acto de discriminar a las personas debido a su sexo, “[...] estructura un sistema de relaciones que causa daños a las mujeres y a los hombres, y por tanto no puede ser definido como un problema sectorial de las mujeres, sino que tiene carácter general cuya raíz es la estructuración social” (Izquierdo, 2007b, p. 4). Lo anterior pone en jaque la noción simplista de culpar a los hombres

de toda la violencia imperante. Esa violencia estructural, proveniente del Estado y reiterada a través de la cultura y la sociedad, sería la responsable de impedir la creación de sujetos plenos:

Si, como cada vez más gente afirma, no somos expresión de diferencias naturales, sino productos sociales, productos del sexismo, lo que nos une a hombres y mujeres, es que el sexismo nos impide realizarnos como personas únicas cada una de nosotras, definir y llevar a la práctica un proyecto vital autónomo (Izquierdo, 2007b, p. 3).

Siguiendo a Izquierdo, las violencias provendrían de esa incapacidad para desarrollarnos como sujetos plenos en las sociedades humanas. Por lo general esta visión no aparece cuando se habla de violencia, y desde mi punto de vista, resulta ser un aspecto central. Entonces, preguntas subsecuentes serían: ¿Quién o quiénes están detrás de la opresión de género? Y si la respuesta es el Estado, como responsable de la violencia estructural, ¿quiénes en realidad crearon este *status quo*? Y si vamos un poco más allá en una respuesta tentativa y pensamos en élites tan anónimas como perversas, ¿estas serán totalmente patriarcales? Solo dejo abiertas estas cuestiones para futuras exploraciones, pues rebasa el propósito de este análisis intentar responderlas. No obstante, repensar la violencia desde esta mirada proporciona matices y la riqueza de ver más allá de la inmediatez de las violencias. Si todas las descritas aquí, presentes en *Ladydi*, se analizan con cuidado, encuentran su convergencia en la violencia estructural impulsada por el Estado. El delincuente que asesina a los perros es responsable de su abominable acto, pero más allá de eso, convertirse en delincuente tal vez se debió a la falta de oportunidades para dedicarse a otro trabajo. La pobreza en que viven Ladydi y su madre, responde a una política sistemática de abandono estatal a las zonas rurales, con intenciones para nada inocentes, como el desplazamiento forzado y la posterior apropiación de tierras. Y así sucesivamente.

Pero hay una salida, y la teórica feminista citada apunta hacia ella: “Ni el poder ni la hegemonía son totales y esa falla es la que permite el surgimiento del sujeto, que, como el poder y la hegemonía, no es definitivo,

ni completo, sino que está abierto y por tanto es inestable” (Izquierdo, 2007b, p. 7). Esta noción se puede relacionar con el final abierto de la novela, en el que Ladydi, María y Rita escapan a su destino aparentemente inexorable. Deciden, a pesar de la desgracia de la protagonista y de sus vidas precarias, escapar por esa fisura de la que habla Izquierdo, hacia un futuro promisorio, construido por ellas mismas.

Consideraciones finales

Ladydi es una novela escrita con profunda sensibilidad, que nos induce a reflexionar sobre la realidad concreta de la violencia —¡las violencias!— imperante en México. ¿Cómo hemos llegado a tal deshumanización, para permitir por omisión y con indolencia, las atrocidades descritas en esta historia, profundamente realista? La responsabilidad principal es del Estado mexicano, con su capitalismo *gore* (Valencia) que ha devastado al país entero. Esta historia impacta por su bien logrado contenido, altamente conmovedor y logra, a través de su intención profundamente realista, el objetivo de denuncia explícito en la novela.

Los hombres que aparecen en la historia parecen proponer otro tipo de masculinidades. Como afirma Izquierdo: “Ser *hombre* no solo reporta beneficios, sino que cuesta” (Izquierdo, 2007b, p. 3). Esta noción se acerca a lo sucedido con Julio y Mike, que responden a masculinidades construidas socialmente cuando asesinan. Mike *tiene* que vengar el rapto de Paula, pues no hay otro hombre que *responda* por ella, ante la ausencia de su padre. Y Julio, para convertirse el proveedor que *tiene que ser* desde el imaginario social, decide irse a Estados Unidos, cruzándose con la fatalidad en el camino descrita con anterioridad.

Las violencias que aparecen en la trama convergen en un punto: la violencia estructural impulsada por el Estado. No importa la proveniencia inmediata, su fin último es evitar que ciudadanos/as libres se conviertan en sujetos en plenitud. La apuesta del final abierto con futuro promisorio

se convierte en una fisura que permite escapar a la figura del necropoder (Valencia), para encontrar más allá la plenitud deseada y merecida por las tres mujeres: Ladydi, Rita y María.

Consciente de la polémica apuesta que expongo, mi intención no es realizar afirmaciones categóricas, sino reflexionar sobre lo planteado por Izquierdo, porque resulta sencillo pensar que la violencia masculina emerge de su interior como si de magia se tratara, cuando resulta más complejo intentar otro tipo de posibilidades.

Aurora y Mike representan a jóvenes heroicos poseedores de un afán de justicia, por supuesto que de forma equivocada debido a su extrema juventud; no obstante, logran el objetivo de reivindicar sus principios cuando la total sordidez se ha apoderado de su entorno.

Con una prosa poética profundamente emotiva, el amor, la sororidad, la lealtad, la amistad verdadera, la ternura, la gentileza y el sentido de justicia son valores que *Ladydi* reivindica y coloca en un lugar importante, en un mundo donde la hostilidad y la desesperanza intentan reinar, sin lograrlo. Otra realidad se forja con esa base sólida de virtudes humanas.

Referencias

- Castillo, Gerardo. (2021). "Necrocapitalismo y marginalidad: representación de los residuos sociales en la literatura latinoamericana del narcotráfico", *Imaginarios, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina. América sin Nombre*, núm. 25: 139-149, en línea: <https://doi.org/10.14198/AMESN.2021.25.11> consulta: 21 de nov. de 2022.
- Clement, Jennifer. (2014), *Ladydi*, México: Lumen.
- De Ávila, Juan José. (2021). "La escritora Jennifer Clement revive su novela 'Ladydi' con una lectura conjunta", *Milenio Diario*, 10 de diciembre, <https://www.milenio.com/cultura/escritora-jennifer-clement-participa-lectura-conjunta-ladydi> consulta: 8 de diciembre de 2022.
- Del Prado, Javier. (2000). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid: Síntesis.

- DrTango. (2021). “Intoxicación con Paraquat” en <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/001085.htm> fecha de consulta: 30 de noviembre de 2022.
- Izquierdo, María Jesús. (2007a). “Estructura y acción en la violencia de género”, *Violencia deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*, Barcelona: Icaria, pp. 223-234.
- _____. (2007b). “Lo que cuesta ser hombre: costes y beneficios de la masculinidad”, Congreso SARE, *Masculinidad y vida cotidiana*, Donostia: EMAKUNDE.
- Salazar, Norma. (2018). “Rostro de mujer pobre: Jennifer Clement”, *Siempre!*, vol. 64, núm. 3371, 21 de enero, p. 66.
- Sosnowski, Saúl. (1983). *Realismo y naturalismo*, Madrid: La Muralla.
- Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina.
- Zavala, Oswaldo. (2019). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso Ediciones.

La violencia doméstica
*en **Hasta no verte Jesús mío,***
de Elena Poniatowska

Laura Carolina Rodríguez Arcos
Universidad Autónoma de San Luis Potosí



Introducción

Hasta no verte Jesús mío, novela escrita en 1969 por Elena Poniatowska, se ha convertido en una obra icónica de la literatura mexicana del siglo XX. A través de sus páginas, nos sumergimos en las narraciones de vida de una mujer indígena marginalizada que nos evocan a un México en crisis, con altas cuotas de desigualdad, injusticia y violencia, ejercida principalmente contra las mujeres antes, durante y después de la Revolución Mexicana. Durante la lucha armada, no obstante, también se generaron mecanismos de agencia y cambios sociales que cuestionaron el paradigma de las mujeres mexicanas sumisas y doblegadas al dominio masculino.

Como es sabido, el trabajo de Poniatowska se ha caracterizado por su corte periodístico y antropológico, el cual se entremezcla muchas veces con elementos de ficción, y esta novela no fue una excepción. Así, influenciada en buena medida por su acercamiento con el antropólogo Oscar Lewis, la autora se dio a la tarea de entrevistar a Josefina Bórquez, una mujer oaxaqueña quien a regañadientes accedió a contarle su vida para, a través de sus anécdotas, ideas y formas de expresarse, poder darle vida a la protagonista de la novela, Jesusa Palancares.

La obra ha sido analizada en diferentes momentos y bajo diferentes enfoques debido a su importancia narrativa.¹ No obstante, son escasos los análisis realizados en torno a las violencias de género, y nulos sobre la violencia doméstica, la cual es narrada de manera cruda por la protagonista a lo largo de las páginas de la novela aludida.

En la actualidad, pudiéramos pensar que los escenarios domésticos en los que se halla presente la violencia doméstica, como en el contexto histó-

¹ Entre estos encontramos los trabajos de Martínez, 1998; Lagos-Pope, 1990; Albin, 2008; Madrid, 2006, por mencionar algunos.

rico en el que transcurrió la vida de Jesusa durante la etapa revolucionaria, ya no existen pues han pasado más de 100 años. Sin embargo, las mujeres siguen sufriendo mucha violencia en sus hogares, a manos de sus cónyuges. Se trata de una problemática que por sus índices ha alcanzado dimensiones preocupantes, y si no imaginábamos que el panorama podía empeorar, el confinamiento derivado de la pandemia de COVID-19, nos muestra un paisaje todavía más desgarrador.

Tan sólo en México, según información del Instituto Nacional de Información Geográfica y Estadística y del Banco de Datos BANAVIM recabados en el año 2022, dos de cada tres mujeres mayores de 15 años han sufrido algún tipo de violencia a lo largo de su vida, siendo agredidas en un 80.2% por un hombre, quien por lo general suele ser el cónyuge/pareja (33.1%), o expareja (16.8%) (INMUJERES, 2022). Asimismo, el Sistema Nacional para el desarrollo Integral de la Familia reportó un total de 939 casos de violencia familiar únicamente en el mes de mayo del mismo año, siendo tanto niñas como mujeres las más afectadas: 70.7% (INMUJERES, 2022). Sin embargo, se cree que estas cifras se encuentran por debajo de la realidad, pues hay cientos de mujeres que no denuncian, por diversas razones.

Por ello, en este texto mi objetivo es analizar *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska, desde el ángulo de la violencia ejercida contra las mujeres en el espacio doméstico durante el periodo revolucionario. Esto con el fin de visibilizar las agresiones conyugales que, al desarrollarse en el espacio de lo privado, suelen pasar desapercibidas a pesar del crudo relato de Jesusa. Para lograr la meta anteriormente señalada, parto de la revisión bibliográfica y su análisis crítico desde la perspectiva de los estudios de género.

La violencia contra las mujeres

Se entiende por violencia contra las mujeres a todas las agresiones ejercidas contra éstas por el simple hecho de ser mujeres, la cual perpetúa el control femenino, al tiempo que impone o restablece una condición de

sometimiento (Castro, 2019). Este tipo de violencia es de carácter social “lo que significa que su explicación no se encuentra en los genes ni en la psique masculina, sino en los mecanismos sociales que hacen de la diferencia sexual el sustento de la subordinación de las mujeres” (Castro, 2019, p. 340), otorgándole a los hombres un mayor poder, así como la capacidad de control mediante distintas formas de fuerza coercitiva (hooks, 2017).

En este sentido, y siguiendo a Irma Saucedo:

[...] la violencia contra las mujeres es una manifestación del poder sexualizado, [...] anclado a aspectos culturales y de socialización que son naturalizados y se puede presentar en cualquier etapa del ciclo de vida de las mujeres, tanto en el espacio público como en el privado (Saucedo, 2011, p. 35).

Esta violencia se basa en las consideraciones patriarcales de la inferioridad femenina, respaldada por la ideología sexista y androcéntrica. En otras palabras, su origen se da en los supuestos de desigualdad entre hombres y mujeres que construyen los modelos asimétricos y las relaciones jerárquicas entre los géneros (Torres, 2004).

La violencia contra las mujeres constituye entonces un fenómeno cultural e histórico. Por ello las formas de violencia no serán las mismas en todos los espacios, tiempos, ni sociedades, y pueden ser de diversa índole: física, sexual, psicológica, patrimonial y económica (CNDH, 2013; LGAMVLV, 2021). El hecho de tipificarlas obedece a la intención de establecer criterios metodológicos de identificación, pues las distintas formas de violencia no son mutuamente excluyentes y suelen presentarse acompañadas (Vázquez, 2008), y en distintas modalidades: familiar, laboral, docente, comunitaria, institucional, política, digital, y mediática (LGAMVLV, 2021).

La violencia contra las mujeres, como puede colegirse a través de las investigaciones históricas, no es un fenómeno reciente, sin embargo, es hasta la década de los setenta del siglo pasado, de la mano de las feministas de la segunda ola, que la violencia fue reconocida como un problema serio y urgente de abordar. En el caso mexicano, no fue sino hasta los años noventa que comenzó a tomar prioridad, tratándose principalmente en

descripciones cuantitativas que tenían la finalidad de hacer mediciones sobre la prevalencia del fenómeno (Contreras, 2008). En los últimos años, el interés por el estudio de la violencia contra las mujeres se ha incrementado, abordándose desde distintas disciplinas, entre ellas la antropología (Lagarde, 1999), la sociología (Domenech, 1981), la psicología (García y Matud, 2015), y el derecho (González, 1993).

La noción de violencia doméstica, denominada así en un principio por llevarse a cabo en el ámbito familiar, también ha sido empleada para hacer referencia a la violencia ejercida por los hombres contra sus parejas, ya sea en el noviazgo o en un vínculo conyugal, con el objetivo de ejercer control y dominio sobre las mujeres para conservar o aumentar su poder en la relación. A través de esta violencia, las víctimas se ven sometidas a un ciclo compuesto por una serie de comportamientos repetitivos que aumentan con el tiempo (Castro, 2019).

Para mantener estos principios de sometimiento, los grupos dominantes han recurrido a una serie de operaciones de diferenciación que se inscriben en los cuerpos mediante el adoctrinamiento constante (Rodríguez-Shadow, 2022) y performativo. Algo que Rita Segato llamaría *pedagogías de la crueldad* (2018), es decir, “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (Segato, 2018, p. 13). Lo que se puede lograr gracias a la repetición constante de la violencia, la cual produce un efecto de invisibilización y normalización, lo que a su vez promueve bajos umbrales de empatía (Segato, 2018). Es decir, la crueldad será “directamente proporcional a formas de gozo narcisístico y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de otros” (Segato, 2018, p. 13).

Siguiendo a Bourdieu, esta dominación, principalmente masculina, se sostiene bajo:

[...] el principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, [que] no es más que la asimetría fundamental, la *del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento*, que se establece entre el hombre y la mujer

en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituye el fundamento de todo orden social (2000, p. 59).

Dichas prácticas de sometimiento no sólo serán reproducidas de manera directa sobre la víctima, sino que éstas también encontrarán mecanismos de socialización constante a través de las tecnologías del sexo (Foucault, 1977) y las tecnologías de género (De Lauretis, 1989). Es decir, estas violencias, al ser justificadas por el sistema sexo-género, se apoyan en mecanismos de representación o auto-representación a través de una serie de tecnologías sociales, como el cine y la literatura, que dictan y normalizan los modos de ser. Sin embargo, estos discursos pueden ser subvertidos de la misma manera que son implantados, a través de la deconstrucción de las tecnologías sociales de representación. Siendo un claro ejemplo el texto de Elena Poniatowska, que a continuación se describe y analiza bajo este marco teórico.

La violencia doméstica en *Hasta no verte Jesús mío*

La historia que cuenta Elena Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío* se desarrolla en varios parajes del México del siglo XX, comenzando en un pueblo de Oaxaca, lugar natal de Jesusa. A temprana edad ella perdió a su madre debido a una enfermedad, quedando, junto con su hermano Emiliano, bajo el cuidado de su padre, Jesús Palancares. Jesusa era la hija menor. Le seguían Emiliano (hermano al que más quiso y quien tenía un mayor apego al padre), Efraín (quien ocasionalmente llegaba a vivir con ellos), y Petra (quien a los 15 años fue raptada por un peón). Desde pequeños, tanto Jesusa como Emiliano se vieron obligados a mudarse continuamente debido al cambio constante de empleo de su padre. Asimismo, se vieron influenciados por la presencia de distintas mujeres, las amantes de su progenitor, siendo Evarista Valencia, la hija de la rectora de una prisión, la única reconocida como su madrastra.

Jesusa desafió algunos estereotipos de género implantados socialmente para las mujeres desde que era muy pequeña, pues ella se describe de la siguiente manera: “Yo era muy hombrada y siempre me gustó jugar a la guerra, a las pedradas, a la rayuela, al trompo, a las canicas, a la lucha, a las patadas, a puras cosas de hombre” (Poniatowska, 2017, p. 22). Su mayor gusto era andar sola en el campo, subiendo cerros, y a una edad mayor, le gustaba también disfrazarse de hombre para poder compartir las actividades que estos realizaban, como el “correr gallo” o tocar la guitarra. No le agradaba que la peinaran, a excepción de su padre, por lo que ocasionalmente tenían que raparla para controlar su plaga de piojos y liendres.

Su infancia estuvo marcada también por la violencia, ejercida principalmente por las parejas de su padre, en especial por su madrastra, quien solía castigarla por medio de palizas:

La señora Evarista [...] me golpeaba pero yo no decía nada porque como ya estaba grande comprendía mejor. Pensaba yo: “Bueno, pues, ¿qué ando haciendo de casa en casa? Pues me aguanto en donde mi papá esté [...] me pegó mucho con una vara de membrillo, sí, pero lo hacía por mi bien, para que yo me encarrerara (Poniatowska, 2017, p. 44).

Cuando se hace alusión a la violencia doméstica se piensa que esta sólo es perpetuada por los hombres contra las mujeres. Sin embargo, siguiendo a bell hooks (2017), esta violencia también puede estar presente en las relaciones entre personas del mismo sexo, ya que se basa en la creencia de que un individuo con mayor poder puede controlar a otros mediante el uso de distintos métodos coercitivos. Bajo esta lógica, en muchos contextos mexicanos ha permeado la violencia contra las niñas y los niños, ejercida en buena medida por sus cuidadores, provocando su normalización y justificación, tal como le sucedió a Jesusa.

Nuestra protagonista era analfabeta debido a que su padre no quería que asistiera a la escuela pública pues la asociaba con el protestantismo, aunque sí fue inscrita en una escuela de monjas quienes sólo le enseñaron a rezar. Desde esta etapa de su vida comenzó a dedicarse únicamente al tra-

bajo, por no decir, explotación laboral. Cuando Jesusa tenía entre 10 y 12 años estalló la Revolución Mexicana, época en la que tanto su padre como su hermano se volvieron gendarmes maderistas, por lo que Jesusa quedó bajo el cuidado de su madrastra. Tras la muerte de Madero, Jesús y Emiliano se convirtieron en escoltas de Jesús Carranza. Sin embargo, una noche su hermano fue asesinado en Salina Cruz en medio de un juego de apuesta.

Este hecho hizo que Jesusa se reencontrara con su padre y decidiera unirse a la corporación de Carranza, siendo su principal tarea el alimentar a su padre. Por lo tanto, era quien cargaba con la canasta de los trastes y al llegar a un sitio solía buscar un espacio para preparar la comida. Según Jesusa, ella junto con las mujeres que iban en la impedimenta o de avanzada, no solían estar pendientes de los enfrentamientos armados, ya que iban pensando en cómo y con qué alimentarían a la tropa.

Cuando Jesusa tenía 15 años conoció a Pedro Aguilar, un capitán dos años mayor que ella que la cortejaba constantemente a través de detalles y ofrecimientos que Jesusa rechazaba. Un día, y sin que Jesusa lo supiera, Pedro decidió pedirle a su papá el consentimiento para casarse con ella, pero éste se negó y desconoció a Jesusa, pues creía que ya tenía una relación con Pedro. Al verse sola en medio de la guerra y lejos de casa, el general al mando la obligó a casarse con Pedro, pues creía que podría sufrir más violencia a mano de otros hombres por estar sola.

Esta lógica, fundamentada en la ideología de la dominación patriarcal, establece que una mujer es propiedad de un hombre como primera parte del contrato sexual, hace que a los varones les resulte inaceptable la pérdida de control de las mujeres que consideran sus posesiones (Cobo, 2009). A través del entendimiento del sistema patriarcal puede explicarse por qué Pedro decidió pedirle el consentimiento a Jesús para tomar posesión de Jesusa; asimismo, nos revela por qué su padre se enojó al sentir que Jesusa ya no sería de su propiedad; también por qué el general al mando tuvo que decidir el destino de Jesusa. Y es porque Jesusa, al igual que el resto de las mujeres, no era concebida como una persona autónoma e independiente, sino como un objeto que les pertenecía a los hombres como colectivo.

Pedro no la amaba, pero se encaprichó con ella debido a sus rechazos constantes. Jesusa cuenta en muchas ocasiones el sufrimiento que le produjo haber contraído nupcias con Pedro, quien desde el primer día de casados le impuso una serie de actos violentos, comenzando con el aislamiento, pues su marido la encerró durante 15 días en un cuarto, mientras él anduvo de parranda con distintas mujeres. Como es sabido, en muchas ocasiones en la cultura mexicana a las mujeres se les asigna el rol de “esposa del hogar” y “amante fiel”, que no puede transgredirse sin consecuencias, en tanto que a los hombres se les permite una total libertad sexual bajo la creencia de que tienen “necesidades” que deben satisfacer (hooks, 2017). O por lo menos así fue como Pedro justificó el acto de encerrar a Jesusa y prohibirle hablar con otras personas, mientras él se desaparecía durante varios días de casa.

Las agresiones aumentaron paulatinamente, pasando de las psicológicas a las económicas y físicas. De acuerdo con Echaury, Romero y Rodríguez (2005), después de un primer episodio de violencia, las probabilidades de nuevos incidentes son altas, aunque existan muestras de arrepentimiento por parte del agresor. Una vez que se han roto las inhibiciones relacionadas con el respeto hacia la otra persona, la violencia es empleada con mayor frecuencia como mecanismo de control.

Así, en un arranque de celos que le hizo suponer la pérdida del control personal sobre Jesusa, Pedro le prendió fuego a toda su ropa y además le prohibió que se bañara, arreglara y le ordenó que trajera la cabeza descubierta. No le daba dinero, y todas las cosas que él suponía que Jesusa necesitaba para subsistir, él mismo se las proporcionaba. Después comenzó a golpearla con vehemencia:

Él me pegaba, me descalabraba y con las heridas y la misma sangre me enlagué [...] Dormía con el rebozo en la cara, [...] para todo golpeaba Pedro, como la mayoría de los hombres de la corporación, que trataban a sus mujeres a punta de cintarazos (Poniatowska, 2017, pp. 120-122).

Aunque no lo hace de manera explícita, Jesusa también narra la violencia sexual que sufrió por parte de su marido, con quien mantenía relacio-

nes íntimas únicamente cuando él dictaminaba: “Cuando Pedro andaba en campaña, como no tenía mujeres allá, entonces sí me ocupaba. [...] Yo nunca me quité los pantalones, nomás me los bajaba cuando él me ocupaba” (Poniatowska, 2017, p. 108).

Tiempo después, su marido la obligó a acompañarlo en todas sus comisiones para vigilarla, saltándose la autoridad del general a cargo y justificándose en el hecho de creerse dueño de Jesusa: “Lo siento mucho, mi general, usted mandará en mí porque soy de su tropa, pero en mi mujer no manda; en mi mujer mando yo y va donde yo la lleve” (Poniatowska, 2017, p. 106).

Las comisiones más duras y largas fueron las del norte, en Chihuahua, las cuales tuvieron que hacerlas en trenes de carga. Los tripulantes viajaban encima de los vagones porque estos estaban destinados a la caballería y el armamento:

Era muy dura la vida en aquella época. Traía sombrero tejano y me acomodaba lo mejor que podía. Teníamos que ir sentados todos arriba en cucullas porque de lo que se trataba era de que la caballada fuera resguardada y que tuviera comida todo el tiempo (Poniatowska, 2017, p. 118).

Cuando se quedaban en alguna estación y los vagones eran desocupados, los capitanes dormían en estos junto a sus esposas, pero como a Pedro no le gustaba que el resto de las personas se diera cuenta del trato que le daba a Jesusa, seguían durmiendo en la intemperie.

Durante una corporación en Chihuahua, Pedro llevó a Jesusa lejos del campamento para golpearla con furia sin que nadie los viera, porque creía que ella lo estaba engañando con otro hombre:

Me golpeó hasta que se le hizo bueno. Me acuerdo que conté hasta cincuenta planazos. Me los dio en el lomo. Pero no me doblé. Lo único que hice fue cruzarme de pies sentada en el suelo y taparme la cabeza con los brazos y las manos. Estaba acostumbada desde chica por el trato que me daba mi madrastra. No sé ni cómo vivo. No me acuerdo si fue esta mano la que levanté pero la tengo señalada, la izquierda; me entró el machetazo en la espalda. Mire, me abrió. Aquí se me ve la herida porque

este espadazo entró hasta el hueso. Me sangró pero yo no lo sentí; de tanto golpe yo ya no sentía. No se me aliviaba un trancazo cuando ya tenía otro en el mismo lugar. Nunca me curé, ni me unté nada, ni agua, solitas se me fueron las heridas (Poniatowska, 2017, pp. 122-123).

Como puede leerse en los párrafos previos, la violencia ejercida contra Jesusa por parte de Pedro siguió las tres etapas de violencia propuestas por Walker (1979). La primera es la *Fase de Acumulación de Tensión*, donde se dan cambios repentinos en el ánimo del agresor, quien comienza a reaccionar negativamente debido a la frustración de sus deseos. Surge la violencia verbal como primer mecanismo de reacción, alcanzando un estado de tensión máxima.

La segunda etapa, denominada *Episodio Agudo*, se caracteriza por la descarga incontrolada de tensiones que se acumularon durante la fase previa, es decir, aquí se genera la violencia física que puede variar en intensidad y duración. Por lo general se ve interrumpida una vez que el agresor se da cuenta de la gravedad de lo sucedido. La última etapa, que vemos muy poco en la obra, es la del *Arrepentimiento*, también conocida como *Luna de Miel*, y se distingue por la actitud de arrepentimiento del agresor, quien trata de reparar el daño; pero se diluye gradualmente provocando el acumulamiento de la tensión que conlleva a una repetición del ciclo. Cabe señalar, que aunque las dos primeras etapas si se encuentran explícitamente detalladas en la obra, esta tercera surgía rara vez, en momentos muy específicos y de forma muy espontánea a través de regalos que Pedro le hacía a Jesusa.

Era de esperarse que estos actos provocaron en Jesusa una serie de sentimientos constantes de inferioridad, sumisión y temor, los cuales expresaba a partir de su silencio y lenguaje corporal: “Yo no le decía nada, ¿pues qué le decía si no lo alzaba a ver? Casi no le conocí la cara. Yo le tenía mucho miedo. Siempre estaba agachada, sentada frente al brasero” (Poniatowska, 2017, p. 122). Además de un rechazo constante que le hacía desear la muerte de su marido, pues para ella esta era, hasta entonces, la única manera de parar la violencia y su sufrimiento: “¿iba yo a tener voluntad de quererlo? Le cogí tirria. [...] Por eso le pedía yo a toda la corte celestial que lo mataran” (Poniatowska, 2017, p. 121).

A los pocos días, Pedro buscó la forma de llevar de nuevo a Jesusa a un claro para golpearla, pero ella decidió tomar un arma y hacerle frente:

Él me dijo: –Aquí se me hace bueno, tal por cual. Aquí te voy a matar o ves para que naciste...

Me quedé viéndolo, no me encogí y le contesté:

–¿Sí? Nos matamos porque somos dos. No nomás yo voy a morir. Saque lo suyo que yo traigo lo mío.

No sé de dónde me entró tanto valor, yo creo que de la desesperación, y que sacó la pistola. Lueguito se asustó, vi claramente que se asustó. Pensé “Él es muy valiente, que saque también su pistola y nos balaceamos aquí [...]. Como vi que no sacaba su pistola me hice más valiente. Pensé “No, no trae con que”... Así es de que yo le hablo ahora más fuerte (Poniatowska, 2017, p. 125).

¿Qué fue lo que impulsó a Jesusa a hacerle frente a su marido? Ella menciona que fue la desesperación; estaba segura, después de la última golpiza brutal recibida, que Pedro era capaz de matarla. El empoderamiento, entendido como el “proceso por el cual aquellos a quienes se les ha negado la posibilidad de tomar decisiones de vida estratégicas adquieren tal capacidad” (Kabeer, 1999, en Casique, 2009, p. 37), puede ocurrir en momentos clave de supervivencia y hartazgo social. No obstante, éste no se dará de manera lineal, con un principio y un fin definido, ni será igual para todas las mujeres golpeadas, debido a que es un proceso que se experimenta de manera diferenciada, por lo que será único para cada persona (Casique, 2009).

Para su empoderamiento, Jesusa se apropió de un instrumento muy característico de la violencia masculina, que en ocasiones fue usado en su contra: la pistola. Algunos autores concuerdan que, cuando la violencia es empleada como una herramienta legítima para obtener poder, el arma con la que se efectúa dicha violencia toma un significado simbólico que va más allá de un simple instrumento de violencia (Page, 2009).

Por lo anterior, probablemente debió ser un choque cultural para Pedro ver que la mujer a la que había sometido durante tanto tiempo estaba dispuesta a hacerle frente mediante uno de los símbolos de violencia que le

pertenecían a él. De ahí su reacción y temor, tal como lo narra Jesusa, que propició un cambio de actitud hacia ella.

Por su parte, a Jesusa este acto y la reacción de Pedro le generaron cambios sustanciales en la personalidad y en su vida. Lo cual vemos en las siguientes narraciones:

Pedro se volvió más bueno desde que lo balacé. Pero entonces yo fui la que me emperre. De por sí yo desde chica fui mala, así nació, terrible. Pero Pedro no me daba oportunidad. La bendita revolución me ayudó a desenvolverme. Cuando Pedro me colmó el plato ya me dije claramente: “Me defiende o que me mate de una vez” [...]. Y saqué la pistola. Después dije que no me dejaría y cumplí la palabra. Así es que Pedro y yo nos agarrábamos a golpes a cada rato y por parejo... Se acabó aquello de agacharse a que me llovieran cachetadas y cintarazos. Supe defenderme desde el día aquel en que me escondí la pistola en el blusón. Y le doy gracias a Dios (Poniatowska, 2017, pp. 124, 127-128).

A partir de ese momento, Jesusa no sólo acompañaba a su esposo a las corporaciones, sino que también luchaba a su lado montada a caballo y portando un arma, travistiéndose de hombre. Desafiando con ello las normas sociales hasta entonces impuestas, pues a las mujeres no les era permitido participar de manera activa en los combates ni estar al frente de batalla:

Casi no iban mujeres en campaña; a mí me llevaba Pedro sin orden del general Espinosa y Córdoba; por eso me vestía de hombre para que se hicieran de la vista gorda. Me tapaba la cabeza con el paliacate y el sombrero. Por lo regular, unas iban como yo, porque sus maridos las obligaban, otras porque le hacían de hombre, pero la mayoría de las mujeres se quedaban atrás con la impedimenta. [...] Yo siempre usé pistola al cincho; pistola y rifle porque la caballería lleva el rifle a un costado del caballo. A lo que me dedicaba era a cargarle la pistola a Pedro, el mío y el suyo; mientras él descargaba el que tenía en las manos, yo estaba cargando el otro cuando ya él me pasaba el vacío (Poniatowska, 2017, pp. 137-138).

Pedro murió al lado de Jesusa durante una batalla al norte de México contra el ejército Villista. El combate había comenzado desde las tres de la mañana pero fueron emboscados, por lo que tuvieron muchas bajas. El general Espinosa y Córdoba ordenó fuego en retirada, sin embargo tanto

Jesusa como Pedro no escucharon la orden, por lo que siguieron al frente con su gente:

Yo todavía le tendí el máuser cargado, y como no lo recibía, voltié a ver y Pedro ya no estaba en el caballo. Como a las cuatro de la tarde mi marido recibió un balazo en el pecho y entonces me di cuenta que andábamos solos (Poniatowska, 2017, p. 161).

Jesusa tuvo que tomar el control de la tropa y dirigir la retirada rumbo al Río Grande para cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Por esta acción, el general le ofreció a Jesusa quedar al mando de la tropa de su marido. Sin embargo, ella rechazó el ofrecimiento y maldijo al general, ya que éste además de abandonarlos en el campo de batalla, se negó a pagarle a Jesusa su indemnización por la muerte de Pedro, y solicitó su traslado a su tierra natal al igual que muchas otras viudas. Esto dio por terminada su participación en la guerra revolucionaria, pues Jesusa tenía fuertes críticas hacia ésta “Mire, yo ando aquí pero no porque sea soldado. Andaba detrás de mi marido aunque no tenía voluntad de seguirlo” (Poniatowska, 2017, p. 165).

Lamentablemente, Jesusa no logró llegar hasta Tehuantepec, Oaxaca, debido a que en la Ciudad de México le robaron sus pertenencias. El resto de su vida la pasó en la capital, entre pobreza, parrandas, borracheras y explotación laboral, trabajando de sirvienta, obrera y lavandera. Decidió no volver a casarse para no estar sometida a la dominación y las agresiones de un marido.

Consideraciones finales

Al igual que Jesusa Palancares, muchas mujeres y niñas de la época, especialmente las campesinas, se vieron obligadas a incorporarse a los distintos frentes de batalla durante la Revolución Mexicana, acompañando al padre, esposo o hermano (Rocha, 1991). Pese a que la Revolución de 1910 no fue el parteaguas que cuestionó la condición de subordinación de las mujeres mexicanas, pues esto ya había comenzado desde el Porfiriato, la lucha ar-

mada sí alteró y modificó sus formas de vida, permitiendo el aceleramiento de la incorporación de las mujeres al espacio público de manera evidente. Así, las mujeres no sólo se encargaron de alimentar la tropa, cuidar a sus hijos y lavar la ropa, sino que además atendieron a los heridos y sirvieron de correos, espías, abastecieron de armas y brindaron compañía sexual a los hombres (Rocha, 1991).

Los estudios historiográficos en torno a estas mujeres están prácticamente ausentes,² y por lo general se han asociado con la imagen de la *soldadera*, a la cual se le confiere un carácter heroico y otras características tradicionalmente asociadas con lo masculino: valentía, aplomo y bravura, denominándolas *femme fatal* o con características del eterno femenino que considera a la mujer un “ángel del hogar”. Pero esto no ha sido gratuito ni fortuito, sino el producto de los corridos, fotografías, murales, novelas de la época³ y del discurso histórico oficial, que fungen como tecnologías representacionales del género y de la violencia sistémica.

No obstante, cada vez se hace más evidente la necesidad de construir e indagar otras narrativas que nos permitan abrir la puerta a cuestionamientos en torno a mitos contemporáneos de la masculinidad hegemónica y el sometimiento femenino que proyectamos hacia el pasado, pues esto sólo ocasiona la legitimación de comportamientos de discriminación y violencia de género, muy a menudo reproducidos en contextos educativos, académicos y políticos. Siguiendo a Judith Butler, esos modos de ser se han implantado en la sociedad como si fueran ley, sin embargo “cuando la misma ley es un régimen violento, hay que oponerse a la ley para paradójicamente oponerse a la violencia” (Butler, 2021, p. 23).

² Entre estos resaltan los de Ángeles Mendieta (1961), Ana Lau y Carmen Ramos (1993), Elizabeth Sala (1990), Poniatowska (1999) y Julia Tuñón (1987). No obstante, temas como el de la prostitución y la violencia contra las mujeres no han sido abordados de forma sistemática. Esto pese a que tanto el rapto como la violación fueron actos de agresión que las mujeres sufrieron constantemente por parte de villistas, zapatistas y constitucionalistas (Rocha, 1991), convirtiéndose en un botín de guerra, en objeto sexual y en carne de batalla para las diferentes facciones revolucionarias (Madrid, 2006).

³ A estos escapan las obras: *Cartucho*, de Nellie Campobello; *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro; *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel; y *Mal de amores*, de Ángeles Mastretta.

Bajo este esquema, Jesusa Palancares representa un parteaguas en la construcción del personaje femenino revolucionario de la narrativa contemporánea, visto en las descripciones del personaje y sus acontecimientos a lo largo de toda la obra, con especial énfasis en su autodeterminación por decidir defenderse de su pareja, portar armas, no apegarse a los estereotipos implantados a su género, tener una visión crítica hacia el movimiento revolucionario y expresarlo, dirigir un frente de batalla, rechazar todas las propuestas de matrimonio, y su anhelo de tener los mismos derechos que los hombres. Por lo que, y siguiendo a Madrid: “Con ella comienza a existir un sentido de autonomía y libertad en la mujer que era inusitado hasta entonces, aunque su estandarte sea en ocasiones de brutalidad y un repliegue hacia sí misma como mecanismo de autodefensa” (2006, p. 63).

Jesusa también representa la triple marginación de género, raza y clase, a la que se vieron sometidas muchas mujeres durante la época, demostrando que la violencia es interseccional, pues era una mujer indígena de escasos recursos sometida a mucha violencia desde pequeña, pero quien en su imaginario y la transformación de sus prácticas al enfrentar las agresiones de su cónyuge, encontró los mecanismos que la dotaron de resiliencia a los preceptos de una sociedad patriarcal.

En *Hasta no verte Jesús mío*, Elena Poniatowska no sólo abre el camino hacia las narrativas de rechazo y oposición a las formas que adquirieron las agresiones conyugales, esta obra posibilita también la aparición de un personaje “que mediante determinados mecanismos subversivos atenta contra la cultura masculina y se posiciona como nuevo sujeto histórico, agente y constructor de la realidad ficcional” (Madrid, 2006, p. 65). Jesusa también, al transgredir los códigos sociales impuestos, nos brinda otra posibilidad de (re)pensar lo femenino. Asimismo, coloca sobre la mesa el debate de la violencia doméstica nombrándola, pues lo que no se nombra no existe, demostrándonos que lamentablemente muchas de estas prácticas siguen reproduciéndose, aunque los tiempos y mecanismos hayan cambiado. Pero también mostrándonos otras herramientas de empoderamiento femenino que subvierten y desestabilizan el sistema patriarcal desde los

propios medios representacionales, demostrándonos que al igual que Jesusa, las mujeres en la actualidad tenemos la posibilidad de construir una sociedad libre de la violencia doméstica, preservando nuestra autonomía erigida sobre la equidad de género.

Referencias

- Albin, María. (2008). “El Bildungsroman femenino en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”. *Revista America Sin Nombre*. Núm.11-12, España, Universidad de Alicante, pp. 21-41.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. (2021). *La fuerza de la no violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Casique, Irene. (2009). “Factores de empoderamiento y protección de las mujeres contra la violencia”. *Revista mexicana de sociología*, vol. 72, no. 1. México: UNAM, pp. 37-71.
- Castro, Roberto. (2019). “Violencia de género”. *Conceptos clave en los estudios de género*. Vol. 1. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM, pp. 339-354.
- Cobo, Rosa. (2009). *La globalización de la violencia patriarcal*. Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR-CONICET). Argentina: Fondo de las Naciones Unidas para la Mujer.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2013). *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer, Convención de Belén do Pará*. México: CNDH.
- Contreras, Juan Manuel. (2008). “La legitimidad social de la violencia contra las mujeres en la pareja. Un estudio cualitativo con varones en la ciudad de México”. *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, pp. 41-80.
- De Lauretis, Teresa. (1989). “Tecnologías de género”. *Essays on Theory, Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press, pp. 1-30.
- Domenech, Miquel. (1981). *La violencia y sus causas*. París: Unesco.
- Echauri, José Antonio; Juan Romero y María José Rodríguez. (2005). “Teoría y descripción de la violencia doméstica. Programa terapéutico para maltratadores del ámbito familiar en el centro penitenciario de Pamplona”. *Anuario de Psicología Jurídica*, vol.15. Madrid: Colegio Oficial de Psicólogos de Madrid, pp. 67-95.

- Foucault, Michel. (1977). *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- García, María y Pilar Matud. (2015). “Salud mental en mujeres maltratadas por su pareja. Un estudio con muestras de México y España”. *Salud Mental*, vol. 38, núm. 5. México: Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, pp. 321-327.
- González, Héctor. (1993). *La dificultad para acreditar la tortura por medio de la violencia moral*. Tesis de licenciatura, Facultad de Derecho. México: UNAM.
- hooks, bell. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Instituto Nacional de las Mujeres. (2022). *Indicadores Básico sobre la Violencia contra las Mujeres. Grupo Interinstitucional de Estadística junio 2022*. México: INMUJERES.
- Lau, Ana y Carmen Ramos. (1993). *Mujeres y Revolución. 1900-1917*. México: INAH.
- Lagarde, Marcela. (1999). *La violencia contra la mujer desde el punto de vista del feminismo*. Madrid: Casa de América.
- Lagos-Pope, María Inés. (1990). “El testimonio creativo de *Hasta no verte Jesús mío*”. *Revista Iberoamericana*, vol. LVI (150), pp. 243-253.
- Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida libre de Violencia. (2021). *Diario Oficial de la Federación*. 11 de enero. Ciudad de México: Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión.
- Madrid, Paola. (2006). “Cuando ellas dicen no: rebelión e identidad femenina en la narrativa de la revolución mexicana escrita por mujeres”. *Revista Nuestra América*, núm. 1, enero-julio, pp. 55-67.
- Martínez, Nieves. (1998). “Silencios que matan: el cuerpo político en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska”. *Letras Femeninas*, vol. 22, no. ½, pp. 9-21.
- Mendieta, Ángeles. (1961). *La mujer en la revolución mexicana*. México: INAH.
- Page, Ella. (2009). *Hombres, masculinidad y formas de fuego ¿Podemos romper el vínculo?* London: Red de mujeres de IANSA.
- Poniatowska, Elena. (1999). *Las Soldaderas*. México: Era.
- _____. (2017). *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era.
- Rocha, Martha Eva. (1991). “Nuestras propias voces. Las mujeres en la Revolución Mexicana”. *Historias*, núm. 25. México: Dirección de Estudios Históricos del INAH, pp. 111-123.
- Rodríguez-Shadow, María. (2022). “Breve panorama sobre la violencia”. *Miradas diversas: la violencia de género desde las humanidades*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala / UMSNH / Silla vacía.
- Sala, Elizabeth. (1990). *Soldaderas in the Mexican military. Myth and History*. Austin: University of Texas Press.
- Saucedo, Irma. (2011). *La violencia contra las mujeres en México ¿Qué debemos conocer sobre este tema? Programa Universitario de Estudios de Género*. México: UNAM.

- Segato, Rita. (2018). *Contra - pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Torres, Marta. (2004), “Introducción”. *Violencia contra las mujeres en contextos urbanos y rurales*. México: El Colegio de México, pp. 11-40.
- Tuñón, Julia. (1987). *Mujeres en México. Una historia olvidada*. México: Planeta.
- Vázquez, Verónica. (2008). “El chisme y la violencia de género. En búsqueda de vínculos”. *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*. México: CRIM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, pp. 139-172.
- Walker, Leonore. (1979). *The battered woman*. New York: Harper and Row.

La revuelta de las putas, de Amelia Tiganus:
un análisis del sistema prostitucional en España

María Fernanda de Unánue y Bretón
Universidad de las Américas-Puebla



Introducción

El sistema prostitucional es un obstáculo que debe ser superado para que el abolicionismo se legalice en España. Amelia Tiganus, desde la visión de la mujer que ha sido prostituta, pone en relieve la urgencia de legislar en torno a la prostitución, de manera que desaparezca para siempre, a diferencia de posturas como la de Marta Lamas o Dolores Juliano, que están a favor de que se legisle el trabajo sexual.

En este texto, mi objetivo es ahondar en el sistema prostitucional español, desde la perspectiva de la activista y escritora rumana Amelia Tiganus, cuyo trabajo, *La revuelta de las putas* (2021b), reivindica el feminismo abolicionista y su evolución en España; demostrar que la prostitución es una forma de esclavitud, y aproximarme a la evolución de las mafias y su papel en las estructuras económicas. Este trabajo busca, como señala Cobo, despertar conciencias, y alertar sobre los efectos del consumo de la pornografía y la relación directa entre la utilización de ésta y la prostitución, así como profundizar en el feminismo como liberación.

Amelia Tiganus –nacida en Galati, Rumania, en 1984–, padeció la caída del dictador Nicolae Ceaușescu en diciembre de 1989, así como la posterior entrada del capitalismo a mansalva en su país cuando era tan sólo una niña. Fue captada por proxenetas rumanos, en su adolescencia, fabricada como puta en Rumania, encerrada en un piso hasta cumplir la mayoría de edad. Así, fue traída a España y vendida a proxenetas locales. Durante los años 2002 al 2007, en los que fue explotada como prostituta, jamás escuchó que alguna de sus compañeras se apropiara del discurso del trabajo sexual o que pretendiera cotizar a la seguridad social (Tiganus, 2021b, p. 140). Publicó *La revuelta de las putas* a los 37 años, 14 después de haber salido de la prostitución, una vez establecida en el País Vasco, en España. Para salir del sistema

trabajó muy duro en su reconstrucción, recurriendo al feminismo para nombrar lo vivido y acudiendo a terapia con una especialista en violencia sexual y trauma. Actualmente está casada, es escritora y activista; su argumento principal es señalar que las prostitutas no desean serlo y que son sujetos pasivos de una multinacional criminal. Defiende asimismo que la pornografía es el *marketing* de la prostitución.

Tiganus es también autora del cómic *Amelia: Historia de una lucha* (2021), cuya coautoría, Alicia Palmer, dedica las últimas páginas a documentar la historia de cuatro de las abolicionistas más influyentes del siglo XIX: Concepción Arenal Ponte, Josephine Butler, Clara Campoamor y Margarita Nelken. Mi objetivo en este texto es explicar por qué Amelia Tiganus optó por dejar de ser víctima, escribir su historia y situarse como feminista abolicionista. La relevancia de esta obra para el movimiento feminista, contada en primera persona y desde el fondo de la experiencia traumática es actual, en el contexto de severa crisis económica en Europa, en donde la sociedad ha visto multiplicada la prostitución con el agravante de que los feminicidios por prostitución no son considerados crímenes machistas (Atencio, 2015).

La prostitución y el sistema proxeneta

De acuerdo con Montiel (2018), el sistema proxeneta es una organización en la que confluyen tres personajes: prostituidores, prostituyentes y mujeres en situación de prostitución, éstas últimas enganchadas mediante estrategias de dominio tales como someter, explotar y controlar a mujeres, lo cual se nutre del modelo patriarcal. Sus límites están fijados por el alcance de la configuración básica de la esclavitud sexual que le da sentido a todo el esquema y permite la comunicación entre los diversos actores que poseen un sentido práctico de la explotación sexual.

Para Lazo (2007), la prostitución es la institución social que supone el intercambio de servicios sexuales por dinero que realizan algunas muje-

res, estigmatizadas y discriminadas en el modelo de sexualidad patriarcal moderno del sistema capitalista. Según Cobo (2017 y 2020), la industria pornográfica es la pedagogía de la prostitución. De acuerdo con Daich (2020), el abolicionismo de la prostitución es un modelo teórico-jurídico que considera que esta práctica debe ser derogada del sistema social como defensa de la dignidad de las personas, con el objetivo de erradicar esa actividad al carecer de reconocimiento en el mundo jurídico.

En España, la prostitución es alegal. Está sostenida por la eficacia del sistema proxeneta de la que habla Yglesias (2017, p. 6), que las mantiene y coloca como la punta del iceberg, como las responsables.

¿Qué piden las abolicionistas?

Entre las demandas más importantes está perseguir y castigar la compra de sexo. El movimiento abolicionista crece porque cada día más mujeres que proceden de ámbitos muy diversos (políticas, juezas, policías, periodistas, empresarias, obreras, estudiantes) saben que la existencia de la prostitución imposibilita alcanzar la igualdad real (Tiganus, 2021b, p. 192). Existen al menos cuatro modelos teóricos: el prohibicionismo, el reglamentarismo, el regulacionismo y abolicionismo, este último es el que abraza Tiganus a partir de un pensamiento crítico ajustado a las vivencias de una puta, nutrido por la teoría feminista, así como la premisa de que la prostitución no la ejercen las mujeres, sino los proxenetas y los puteros. Este giro lingüístico lo propone Chetjer (2011).

La socióloga feminista Eva Illouz (2020) señala que en la era actual el capitalismo comprende que lo único que posibilita un consumo infinito son los cuerpos y las emociones. Propone el concepto de capital sexual para explicar cómo actualmente un individuo puede usar de manera legítima su cuerpo y su belleza para adquirir valor económico. Esa sexualización creciente se produce en un contexto en el que el individuo se convierte en mercancía y la sexualidad se coloca en la agenda cotidiana de hombres y

mujeres a través de la publicidad, la moda, la hermosura, la pornografía y la prostitución (Tiganus, 2021b, p. 111).

La pregunta que formula Amelia Tiganus, a través de su propia experiencia, es ¿por qué a algunos gobiernos les resulta más rentable esclavizar sexualmente los cuerpos femeninos que enfocar sus esfuerzos en educar, proteger y empoderar a las niñas y cuidar su bienestar y derechos humanos? (Op. cit., p. 118). En el relato de su paso por más de 40 prostíbulos españoles, que califica de esclavitud dentro del sistema proxeneta, reconoce que la única forma de escapar de ese cautiverio es reconocer a las víctimas de esta violencia machista más brutal, esto es, los feminicidios por prostitución, mismos que deben ser incluidos en las estadísticas anuales, así como la creación de una legislación en la que el castigo recaiga sobre el proxeneta y el prostituidor, en lugar de estigmatizar a las mujeres, explotando su cuerpo, para sostener en la economía los cinco millones de euros que la esclavitud sexual femenina genera a diario. Los beneficios de una legislación de este tipo resultan evidentes en los modelos abolicionistas exitosos en la Unión Europea, como en el caso de: Francia, Islandia, Irlanda del Norte, Irlanda, Suecia y Noruega. Se trata, según Tiganus, de construir una sexualidad feminista a partir de los planteamientos de teóricas como Beatriz Gimeno (2012) y Mabel Lozano (2018), entre otras.

Como resultado de una década de intercambios provechosos entre las académicas feministas y las prostitutas nace la Escuela Abolicionista Internacional, fundada en 2021, y hace de la temática tratada en la obra de Tiganus una fuente de conocimientos e inspiración de los que surge un activismo en el que se vislumbran vientos de cambio y renovación.

La prostitución como una forma de esclavitud: el burdel como campo de concentración

La esclavitud de la prostitución a la que se refieren las supervivientes, es la opresión en la que viven las víctimas del negocio. Uno de los conceptos

más dirimidos al respecto, es el del consentimiento, que se da en una situación donde las partes implicadas no dispongan del mismo poder de decisión. Esa noción define una situación de desigualdad: una parte propone mientras la otra consiente. Un sujeto activo y otro pasivo. Cuando además se culpa o responsabiliza al sujeto pasivo de haber consentido su propia explotación, esclavitud o deshumanización. Y es que una vez más el discurso del opresor está presente en el pensamiento de las mujeres sometidas. Porque el dominante tiene medios y poder para colonizar la imaginación de las femenina.

En su trabajo en el sur de Tlaxcala, México, Montiel (2018) señala que el sistema proxeneta está conformado por grupos de hombres explotadores que tienen su base en la instauración de pactos patriarcales con el fin de afianzar su poder y establecer la esclavitud sexual sobre un colectivo de mujeres. Los proxenetes rurales son fundamentales en el desarrollo de los mercados, en la “fabricación” de “mercancías sexuales”. La cosificación y la mercantilización tienen por función la sumisión del sexo femenino a la satisfacción de los placeres carnales de los prostituidores. La extensión del campo monetario supone “la transformación en mercancía” de lo que no es producido para serlo. Este proceso de mercantilización opera al precio de una tensión y violencia considerables. La apropiación indebida de los cuerpos, su transformación en mercancía y su consumo, necesita el empleo de la fuerza. “La violencia es constitutiva de la mercantilización de los seres humanos y sus cuerpos” (Poulin, 2005: 2).

Siguiendo esta línea, Montiel (2018) resalta la importancia de la construcción de puentes explicativos entre las formas locales (Tlaxcala o Galati) de explotación sexual y las condiciones de mundialización de la industria sexual para entender cómo el capitalismo, a través de los proxenetes, se apropia de manera indebida de los cuerpos de las mujeres para que sean comerciados en un sistema de esclavitud sexual; así, aunque la esclavitud no es legal, la cultura proxeneta tiene todas las características de un sistema de ese tipo.

Los referentes teóricos utilizados por Tiganus para sostener que la prostitución es una esclavitud sistematizada y legalizada en el patriarcado español,

parte de los diferentes autores que han analizado el fenómeno de la desigualdad entre sexos. Su referente del feminismo es la socióloga Rosa Cobo (2017), la historiadora Gerda Lerner (2017) y la antropóloga Françoise Héritier (1996).

De víctima a activista

Carmina Serrano, la psiquiatra especialista en trauma y abuso sexual, que asistió y guio a Tiganus, le dio a conocer a la autora de esta obra el término “campos de concentración”, acuñado por Sonia Sánchez (2007), superviviente argentina, concepto utilizado para referirse a la prostitución, en su obra *Ninguna mujer nace para puta*. La idea de la prostitución como campo de concentración, no alude al hecho de que su vida transcurra encerrada en un prostíbulo. No hace referencia a la reclusión literal, sino a sus efectos. Cuando la prostituida es explotada en el espacio público, una carretera o un mercado, sigue estando enclaustrada como lo estaría en un campo de concentración, lo cual constituye una paradoja. Las mujeres siguen estando bajo el control de sus captores, experimentan tortura física y psicológica. Son tan absolutos y brutales los efectos provocados en el cuerpo y en la mente, que el extravío forma parte de la experiencia que se identifica con un campo de concentración.

En este momento histórico en España, la punta de lanza de la cuarta ola feminista ha puesto en la escena política los casos de feminicidio por prostitución, al no estar contabilizados entre los asesinatos por violencia machista. Tiganus advierte que sólo en el marco legal del abolicionismo se conseguirá la reparación de las víctimas, pasando por la penalización de todas las formas de proxenetismo y el desaliento de la demanda:

Exigimos la prohibición y castigo de todas las formas de proxenetismo. En el Estado español no se persiguen todas. El rufianismo, el proxenetismo no coercitivo o la tercería locativa son formas permitidas. La tercería locativa – alquilar espacios para

la prostitución, que es justamente en lo que se escudan los prostíbulos que funcionan con licencia de hoteles— está permitida y se despenalizó del código penal en el año 1995, bajo el gobierno del PSOE y en contra de las feministas [incluso las de su propio partido], que alertaban de que aquello iba a facilitar la instalación y expansión del proxenetismo y la cultura putera, en detrimento de las mujeres y sus derechos. En el año 2020, Unidas Podemos dio un paso al frente e incluyó en un anteproyecto de Ley de Libertades Sexuales medidas para penar el proxenetismo en todas sus formas (Tiganus, 2021b,p. 77).

La experiencia de la autora en casas de alterne, nos acerca a la sobreexplotación de las mujeres prostituidas, así como a la lógica “empresarial-esclavista” sobre la que se asientan los burdeles y otros lugares de explotación sexual de mujeres. En el mismo sentido, su vida nos aproxima a la realidad de las mafias que sostienen la economía criminal y la mercantilización de los cuerpos de niñas y mujeres. De la misma forma, se comprenden tanto las tácticas de los proxenetes (alcohol y drogas, deudas de peluquería, préstamos a la propia familia que las vende, amenazas directas de matar a sus hijos, entre otras) para, sin violencia aparente, controlar y atar a las mujeres a la vida prostitucional, así como a la producción de discursos empoderantes que desembocan en el “orgullo de la puta” a efectos de anular cualquier atisbo de malestar crítico de las mujeres prostituidas. Por ello, la autora señala: “Es mucho más sencillo fabricar putas orgullosas que activistas feministas” (Tiganus, 2021b, p. 6).

El sistema prostitucional español: ¿cómo se fabrica una puta?

Montiel (2018) indica que una comunidad o región que se caracteriza como “productora” de proxenetes cambia sus concepciones y formas de vida para adaptarse a las prácticas de la explotación sexual, se desarrolla un tipo de violencia comunitaria hacia las mujeres, que las ciñe a nuevas normas y reglas sociales. Se establecen acuerdos que crean un equilibrio so-

cial entre los proxenetes, sus familiares y la comunidad. La organización se sustenta en conocimientos y alianzas pactados en colectivo en un proceso dinámico y adaptativo.

En la investigación de Montiel, destaca que el esquema de “la nueva esclavitud” se apropia del valor económico de las personas y las mantiene bajo control con amenazas, pero sin reivindicar su propiedad ni hacerse responsable de su supervivencia, ya que la esclava es un objeto de consumo que se añade al proceso de producción cuando hace falta, pero el sistema ya no se encarga de su manutención.

Cuanto más abandono y empobrecimiento económico, intelectual, emocional, político y cultural sufran las mujeres, existen más posibilidades de que se hundan en la prostitución. Resulta claro que a los gobiernos les resulta más rentable que las mujeres no reciban educación, no se las proteja, ni conozcan, ni defiendan sus derechos humanos. Porque la desgracia de unas es la diversión de otros, el enriquecimiento de las mafias, y la mentira de que se dedican a prostituirse como una elección hecha desde la libertad.

En el apartado de su infancia, la autora reconoce la doble moral y la ignorancia del pueblo rumano, que había sido adiestrado para obedecer sin pensar; la existencia de unas rígidas normas jerárquicas y patriarcales: el pensamiento misógino de la Iglesia, de la familia tradicional, la ley del más fuerte, la violencia como método de educación, el silencio absoluto sobre elementos considerados inmorales (Tiganus, 2021b, p. 16).

Este tipo de educación se reproduce en la mayoría de los países con altos índices de prostitución, con sus particularidades nacionales, y logran hacer que las mujeres se sientan vulnerables y amenazadas. Tiganus reconoce haber recibido una educación despótica y formada en el autoritarismo y, por lo tanto, maltratada.

La activista narra que los abusos sexuales en el ámbito familiar se iniciaron en su infancia y cómo la disciplina recibida fue a través de la violencia física y psicológica. Rememora que los casos de secuestros de niñas y adolescentes estaban a la orden del día. En ese entorno era muy común la negación de la vida interior en la niñez que la autora considera una forma de violencia

(Op. cit., p. 30). En el apartado sobre su adolescencia, a la que entró abruptamente después de una paliza de su madre, recuerda los juegos sexuales a los que era sometida por su tío. La autora describe la violencia sexual de la que se disoció durante años. Abandonó los estudios porque no podía soportar tanta violencia. Ella relata que un día dejó de resistirse y se resignó:

Ellos me convirtieron en una puta y cuando lo consiguieron, los acosadores, los violadores y los que manejaban el lado oscuro de la ciudad cambiaron totalmente su actitud hacia mí: ¿por qué? Porque luego vendría mi entrada en el sistema prostitucional y lo que se conoce como “trata de mujeres con fines de explotación sexual”. Ya me habían doblegado con sus torturas y sus violaciones repetidas... después se dedicaron a repetirme las bondades que tenía la prostitución (Tiganus, 2021b, p. 37).

A los 15 años, la autora acudió a una entrevista de trabajo ficticia, en la que sufrió una violación por parte del dueño y de dos hombres que lo acompañaban. Las causas de su quiebra/resignación fueron varias: la falta de apoyo de su familia, la violencia sufrida en el colegio, que la llevó a dejar los estudios, el maltrato de su madre y los tocamientos de su tío. La autora habla de “la fabricación de putas” que tuvo lugar en Rumania, y la elevada demanda de la prostitución en España, normalizada hasta el extremo de convertirse en un mal necesario, para cubrir el reclamo del negocio con carne fresca. Los pactos entre hombres, las instituciones patriarcales y del comercio y las redes de proxenetas se convierten así en una gran multinacional (Tiganus, 2021b, p. 40). Antes hubo un “disciplinamiento corporal, una somatización de la dominación” (Montiel, 2007, p. 166) así como condiciones de vulnerabilidad que facilitaron su reclutamiento, sometimiento y explotación. Estas estrategias constituyen el método para lograr exitosamente la mercantilización de los cuerpos femeninos y su ingreso al campo del comercio sexual.

Montiel construyó una teoría sobre el sistema proxeneta para comprenderlo como una práctica de esclavitud (Montiel, 2013). Esta hipótesis permite analizar el proxenetismo como una estructura transcultural (Montiel,

2015). Una de las lógicas del poder que usa el sistema en contra de las mujeres es convertirlas en esclavas sexuales a partir de la construcción de la figura de “no parienta”, o sea, la enemistad femenina que impide la alianza entre mujeres y el uso de lógicas culturales para dominarlas. A éstas se les arrebató su identidad comunitaria, familiar, social y hasta jurídica. Los padrotes reclutan a mujeres de otras regiones y estados para iniciar el proceso de “desparentilización”, el cual implica extraerlas de su sistema de parentesco propiciando que formen parte de otro, el de ellos, de tal manera que queden fuera de la reproducción social. La lejanía geográfica y cultural proporciona un poder más extenso a estos explotadores sobre las mujeres que permanecen separadas de su país de origen, inclusive habitando en una nación en que desconoce la lengua. El paradigma empírico hace posible ampliar la mirada y considerar que ese mecanismo de reclutamiento es un método global (Montiel, 2013).

La autora considera que la fabricación de putas y la violencia patriarcal son inseparables, ya que todos esos hombres se mueven con impunidad, protegidos por sus familias, su comunidad y la complicidad del Estado proxeneta. La fábrica de las putas se construye con machismo y misoginia (Tiganus, 2021b, p. 40). Ella reclama al entorno la apatía para evitar que su dignidad y su integridad fueran pisoteadas. Se plantea qué hubiera sido de su vida si su familia, sus amigos, su comunidad, la policía, las ONG y el gobierno la hubieran apoyado, posiblemente no hubiera abandonado la escuela. “Quizá no me hubieran convencido de que mi mejor destino era el de ser una puta” (Tiganus, 2021b, p. 41).

La evolución de las mafias y su papel en las estructuras económicas

En el paisaje de países exportadores y estados proxenetas, la autora advierte que las mujeres más empobrecidas y vulneradas del planeta son utilizadas para sostener la economía de los países, y España es clave en mantener

este sistema de destrucción en masa, puesto que es la puerta de entrada a Europa desde los países del sur, tanto de África como de América Latina (Tiganus, 2021b, p. 42).

En España y en el resto de los países europeos la mayoría de las mujeres prostituidas son de origen rumano. Somos la mercancía más barata y más fácil de trasladar. Un negocio muy rentable. Cuando en el año 2002 se admitió a Rumanía en la Comunidad Europea, supuestamente íbamos a ser un lastre porque no teníamos nada más que pobreza. Rumanía era pobre, pero tenía mujeres y niñas. Tenía la materia prima que necesitaba el sistema prostitucional para nutrir la demanda que iba en aumento mientras las mujeres de los países ricos se empoderaban y conquistaban derechos. Un espejismo. En realidad, no le comían el terreno al patriarcado; solo se adaptaban al capitalismo neoliberal individualista (Tiganus, 2021b, p. 43).

La autora argumenta que la entrada de Rumania a la Comunidad Europea pasó por el abaratamiento de los costes de abastecimiento. La fabricación de las putas y la guerra contra las mujeres se construyó gracias a la complicidad de los gobiernos, que se convirtieron en estados proxenetas al permitir que proxenetas y puteros controlaran un contingente numeroso de mujeres pobres y sin instrucción escolar, la mayoría provenientes de países excluidos de la riqueza del primer mundo:

Aunque también van en aumento las cifras de mujeres y niñas del “primer mundo” que son convertidas en meros receptáculos de semen no solo por la pobreza, sino además por el marketing que utiliza la industria de la explotación sexual para convencer a las adolescentes que su mejor destino es ser putas. Como me convencieron a mí, pero con una maquinaria propagandística mucho más afinada y poderosa: internet (Tiganus, 2021b, pp. 43-44).

Ahondando en el problema legal de la prostitución en España, sin la posibilidad de denunciar y castigar a los hombres que consumen y demandan prostitutas, no se resolverá nada, es una actividad alega legal normalizada socialmente. Los empresarios del ocio tienen sus negocios legalizados con licencias de hotel y sus colectivos aliados –taxistas, notarios, abogados, empresarios– forman parte del sistema. El discurso de la sociedad proxeneta

en España es también el problema. La autora ha atestiguado que personas adultas, hombres y mujeres, defendían delante de sus hijas e hijos adolescentes que la prostitución es un trabajo y que la que quiera que haga con su cuerpo lo que le plazca:

Ese es el mensaje que les estamos transmitiendo –tal vez de forma inconsciente– a nuestras hijas e hijos. Que la prostitución es inocua e irrelevante. A ver cómo explican después los adultos a esas jóvenes depresivas, traumatizadas o dañadas –expuestas a todo tipo de anuncios de cobrar por sexo o entrevistas de trabajo–, que confíen en compartir eso con su familia si es la propia familia la que niega esa realidad, probablemente porque piensan en que a su hija eso no le pasará nunca (Tiganus, 2021b, p. 51).

El feminismo como liberación

Por suerte, España cuenta con un movimiento feminista enérgico, uno de los más dinámicos y organizados a nivel mundial. Y como feministas nos preguntamos: ¿cómo vamos a alcanzar la igualdad entre mujeres y hombres cuando los representantes políticos –que hasta gustan de llamarse a sí mismos feministas–, permiten y ponen a disposición de los hombres lugares de ocio y disfrute donde las mujeres son meros hoyos? Donde el machismo, el clasismo y el racismo se intersecan y con el consenso y la complicidad social los puteros disponen de una oferta exótica y barra libre de mujeres para regodearse entre sí, sin cargo de conciencia alguno y descansando del “acoso” de las feministas que pretenden cuestionar su masculinidad y sexualidad, para que aprendan a relacionarse sexo-afectivamente en igualdad y con reciprocidad y buen trato (Tiganus, 2021b, p. 45).

La autora vuelve a internet para colocar sobre la mesa de debate que la industria pornográfica no ha perdido la oportunidad de convertir el cuerpo de las mujeres en mercancía y utilizar ese medio para promover la deshumanización, la cosificación y la desconexión emocional, reforzando aún más si cabe la idea de mujeres como objeto:

La imagen es un recurso muy poderoso. Para bien y para mal. En este caso para el provecho de la industria de la explotación sexual y la decadencia de las relaciones humanas, cuyas grandes perjudicadas somos las mujeres y las niñas por la pornografía y el consumo de ese contenido cada vez más feroz, que moldea el deseo sexual (de la masculinidad hegemónica) y lo que podría servir para crecer como personas se convierte en un arma de destrucción [...] me quedo sin aliento ante el miedo que me invade al pensar que no solo me agreden sexualmente, sino que además lo graban y lo difunden, como prueba veraz de su categoría de hombre de verdad (Tiganus, 2021b, pp. 46-47).

La autora plantea como una estrategia de comunicación con los adolescentes, darles la sensación de que eligen por iniciativa propia. Sugiere que se les concientice que hay gente que tiene muchos intereses en convertirlas a ellas en objetos de consumo y a ellos en agresores sexuales, que esa rebeldía característica se dirija a los delincuentes y no contra la familia, como la no transgresión a la norma de “no te tomes fotos desnuda y no te vayas de putas”. Es posible trasgredir unas normas, pero tener unos valores a los cuales regresar, inculcados por las familias. En los institutos de enseñanza secundaria se están impartiendo charlas y concientizando a los padres el mismo día que a los estudiantes, sobre las trampas que existen alrededor de la pornografía en redes sociales, a las que tienen acceso prácticamente todos ellos. Pero es insuficiente, pasan más tiempo en el móvil que en el mundo real.

El concepto de consentimiento es problemático y muy actual entre los jóvenes, ya que se da entre las partes implicadas, por descontado, que se trata del mismo poder de decisión. Esta noción habla de una situación de desigualdad: una parte que propone, mientras la otra la consiente. La autora de *La revuelta de las putas* habla del consentimiento de las mujeres en el patriarcado neoliberal, porque se considera culpable al sujeto pasivo de haber consentido su propia explotación, esclavitud o deshumanización:

El lenguaje construye la realidad: ¿querremos seguir normalizando que los hombres accedan impunemente a penetrar por boca, vagina y ano y con ello reducir a las mujeres, niñas y cada vez más niños, a meros agujeros y a objetos de uso y disfrute? Un putero es un hombre machista que hace uso de sus privilegios, el dinero

y el poder, para satisfacer sus deseos, sin tener en cuenta la condición humana y la vulnerabilidad de las mujeres prostituidas y sus circunstancias (Tiganus, 2021b, p. 53).

Consideraciones finales

De acuerdo con Rosa Cobo (2017), la prostitución de hoy es la consecuencia tanto de la reconfiguración del capitalismo neoliberal como de la reestructuración de los patriarcados contemporáneos. Montiel señala que hay un orden patriarcal vigente y en relación con los procesos de globalización. Por ello, estas formas de esclavitud comparten algunas características generales. La particularidad de los proxenetes locales está dada por los *habitus* adquiridos en sus comunidades y por los nexos que establecen con otros proxenetes en el ámbito nacional e internacional, en un intercambio de ideas sobre la esclavitud sexual de mujeres.

Actualmente, la prostitución forma parte de la industria transnacional del ocio y desde el año 2014 está incluida en la contabilidad del producto interior bruto (PIB) de España. El sistema prostitucional se desarrolla en el marco de dominación fundamentales; el de la dominación patriarcal, la capitalista y el de la dominación racial cultural (Tiganus, 2021b, p. 111).

En países como Suecia, Noruega, Irlanda, Irlanda del Norte o Islandia, entre otros, los chicos crecen con la idea de que es absolutamente impensable pagar por sexo. La ley educa. Las consecuencias de irse de putas es pagar una multa y el rechazo de una sociedad que habrá comprendido que pagar por sexo está mal. Muy mal. Por fin los puteros serán tratados como lo que son: una persona non grata, y el estigma estará donde siempre debió estar (Tiganus, 2021b, p. 189). Eso será un avance, pero no es el final del camino.

Amelia Tiganus se refiere al prostíbulo como su campo de concentración donde se generan deudas, retirada de pasaporte, chantaje, consumo de drogas, alcohol, ruptura de identidad, culpa, vergüenza y soledad. Asimismo, considera que la pornografía es el *marketing* de la prostitución en

nuestra época (Tiganus, 2021b, p. 96). Por tanto, forma parte de las estrategias de desarrollo en determinados gobiernos. La aportación de Castell (2012) al denominar a la prostitución como la economía criminal, ha sido muy esclarecedora en la elaboración de este apartado.

En definitiva, estos sectores económicos ilícitos son imprescindibles en la desmesura de la acumulación de capital en el siglo XXI. El masivo incremento en las últimas décadas de la demanda de prostitución y la aceleración del crecimiento de la industria de la explotación sexual es una realidad innegable y aberrante. Al menos conocidos, hay mil 700 clubs de alterne en España, documentados por el entramado de ingeniería financiera de la sociedad *Larratruk*, situada en un pueblo guipuzcoano, a la que se acogía el 90 por ciento de estos, según *Zelaieta*, sin contabilizar los pisos, que con la pandemia han ido en auge.

La manera en la que Tiganus relata los cinco años que ejerció la prostitución, en más de 40 prostíbulos de toda España, es transparente, pues con su abrazo al feminismo le pone nombre a lo vivido. La escritora afirma que el burdel es como la imagen de un reloj sin agujas, esclavitud manifiesta, una vida sin sentido del tiempo, sin voluntad para reconocerse a una misma como persona, las prostitutas se cambian incluso el nombre porque no controlan su identidad, no logran conciliar su fisonomía con la imagen que les devuelve el espejo. No se reconocen al ser prostitutas. Amelia nunca utilizó otro nombre, no se lo permitió a sí misma. En su interior, ella seguía siendo ella: “Cuando el proceso de deshumanización es constante, la disociación y el olvido son necesarios. Es más, son un mecanismo muy poderoso de supervivencia. El putero ha convertido al sexo en la forma más brutal de tortura” (Tiganus, 2021b, p. 66).

Este texto pretende aportar a los estudios de género al analizar una obra que fue concebida desde el núcleo mismo del problema, desde el fondo de la experiencia más dura y de la militancia más generosa, desde una escritura valiente y bien documentada, el testimonio vivo de una experiencia brutal. Tiganus nos advierte del engaño, de las variadas maneras en que las mujeres son sometidas, aleccionadas, inoculadas por el sistema patriarcal para negarse

a sí mismas, depender de personas que tienen el afán de poseerlas, maltratarlas, explotarlas. La denuncia de Tiganus engarza muy bien con las indagaciones eruditas del Dr. Montiel (2018). Es evidente que la construcción teórica sobre el proxenetismo y las nociones conceptuales que desarrolló resultan muy adecuados en el análisis de este fenómeno en otras partes del país y en el ámbito internacional.

La revuelta de las putas resulta una obra tan relevante en los tiempos que corren que debe ser una lectura obligatoria en los institutos públicos de enseñanza secundaria de toda España, como lo están pidiendo en su cuenta de Instagram profesores, catedráticos, familias con hijas adolescentes, quienes están inmersas en internet sin ningún control real y posible, en una sociedad que las cosifica y sexualiza desde una temprana edad.

La aportación de esta obra a la nueva ola del feminismo, aunque no es indiviso, es la única forma de restaurar esos derechos para las mujeres, materializados en una *Ley Abolicionista del Sistema Prostitucional y de Atención Integral a Personas Prostituidas*, porque desde la militancia se debe descriminalizar a las mujeres prostituidas, que el gobierno español les proporcione una reparación económica y que tengan una vida lo más normalizada posible, así como acompañamiento psicosocial, asesoramiento jurídico, acceso a terapia y un trabajo digno.

Mientras se siga argumentando que la prostitución es diferente a la trata de personas con fines de explotación sexual, continuarán perpetuándose las lógicas de la dominación masculina, de la explotación sexual y del esclavismo. La falta de comprensión del fenómeno crea confusiones y políticas públicas que estigmatizan a las mujeres, las criminalizan, o en todo caso, cuando no se asumen como víctimas son victimarias o sólo están ahí por gusto, sin cuestionar la construcción de la demanda y a quienes las prostituyen y toda la violencia que implica reclutarlas, trasladarlas y esclavizarlas para satisfacer la demanda sexual.

Referencias

- Atencio, Graciela. (2015). *Feminicidio. De la categoría político-jurídica a la justicia universal*. Madrid: Catarata.
- Castell, Manuel. (2012). *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chejter, Silvia. (2011). *Lugar común: la prostitución*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cobo, Rosa. (2017). *La prostitución en el corazón del capitalismo*. Madrid: Catarata.
- _____. (2020). *Pornografía. El placer del poder*. Madrid. Ediciones B.
- Daich, Deborah. (2020). *¿Abolicionismo o reglamentarismo? Aportes de la antropología feminista para el debate local sobre la prostitución*. Madrid: Runa.
- Gimeno, Beatriz. (2012). *La prostitución*. Barcelona: Bellaterra.
- Héritier, Françoise. (1996). *Masculinofemenino: el pensamiento de la diferencia*. Barcelona: Ariel.
- Illouz, Eva. (2020). *El capital sexual en la modernidad tardía*. Barcelona: Herder.
- Lazo, Nicolás. (2007). “La reglamentación de la prostitución en el Estado Español: Genealogía jurídico-feminista de los discursos sobre prostitución y sexualidad”. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/1413>
- Lerner, Gerda. (2017). *La creación del patriarcado*. Pamplona: Katakarak.
- Lozano, Mabel. (2018). *El proxeneta: paso corto, mala leche*. Madrid: Alreves.
- Montiel, Oscar. (2022). “Sistema proxeneta y esclavitud sexual: el caso de los proxenetas rurales del estado de Tlaxcala, México”, *Andamios*, vol. 19, núm. 48, enero-abril, pp. 61-91. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- _____. (2018). “El ciclo vital de las mujeres en situación de prostitución y el sistema proxeneta”, *Nueva Antropología*, vol. 31, no. 88. México, ene.-jun. Disponible en <http://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/1305>.
- _____. (2015). “La estructura básica de la explotación sexual. Propuesta de modelo teórico”. *Estudios de Antropología Sexual*, 1 (6), 83-101.
- _____. (2013). *El lado oscuro del México profundo: la estructura básica de la explotación sexual y las lógicas de reproducción social comunitaria como parte del proceso de proxenetización en una región rural*. Tesis de doctorado. México: CIESAS. Disponible en <http://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/811>.
- Poulin, Richard. (2005). *Prostitution la mondialization incarnée*. Paris: Editions Syllepse Alternatives SUD, 12, 2.
- Sánchez, Sonia. (2007). *Ninguna mujer nace para puta*. Buenos Aires: Lavaca. Disponible en <https://abogadasparalaigualdad.wordpress.com/2015/10/29/sonia-sanchez-ninguna-mujer-nace-para-puta-la-historia-de-una-sobreviviente-de-tra-ta-y-prostitucion/>

- Tiganus, Amelia. (2021a). *Amelia: Historia de una lucha*. Madrid: Serendipia.
- _____. (2021b). *La revuelta de las putas*. Barcelona: Penguin Random House.
- Yglesias González Báez, Ixchel. (2017). *Porque ser puta no es oficio, ni lo más antiguo del mundo*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social. México: ENAH.

Sobre las autoras y autores



María Rodríguez-Shadow estudió una especialización en Estudios de la Mujer en la UAM-Xochimilco, obtuvo su doctorado en Ciencias Antropológicas por la UNAM. Ha dado a conocer sus investigaciones en foros académicos en América y Europa. Ha escrito y compilado diversos libros que pueden consultarse en www.ceam.mx, además de *La prostitución. Ayer y hoy*. Actualmente escribe un libro sobre la violación sexual. Su área de estudio es la antropología feminista y su tema de interés son las relaciones de poder entre mujeres y hombres desde una perspectiva de género. Actualmente es investigadora en la Dirección de Etnología y Antropología Social (DEAS-INAH).

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza. Realizó sus estudios de posdoctorado en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es doctora en Literatura, terminal Teoría Literaria, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Maestra en Lengua y Literatura por la Universidad de las Américas Puebla y licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Tlaxcala (UATx). Sus publicaciones recientes son: “María Luisa Puga: romper esquemas y desbordar el canon”, en *Escritoras y fronteras geosimbólicas*, Madrid: Dykinson, 2021; “Elena Garro: autobiografía y novela”, en *Escritoras y personajes femeninos en relación*, Madrid: Dykinson, 2021; “El amor romántico y la violencia de género en *El invencible verano de Liliana*”, en *Miradas Diversas. La violencia de género desde las humanidades*, 2022. Es autora del libro *María Luisa Puga. De la autobiografía a la autoficción*, Universidad Autónoma Metropolitana/De Lirio, 2015. Está adscrita al Sistema Nacional de Investigadores.

Alfonso Ortega Mantecón es Doctor en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico. Maestro en Arte Cinematográfico y Licenciado en Historia y en Comunicación. Sus líneas de investigación son los géneros cinematográficos, las relaciones entre el cine y la historia, así como la representación femenina en el séptimo arte. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros en torno al análisis cinematográfico. Coordinó los libros *Cuando el futuro nos alcance. Utopías y distopías en el cine* (2018), *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte* (2020) y *La espigadora y la cineasta. El cine de Agnès Varda* (2022). Es autor del libro *Seducción y traición. Hacia una historia de la femme fatale en el cine* (2021). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Jorge Luis Gallegos Vargas. Es Doctor en Literatura Hispanoamericana. Docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación y de la Especialidad en Estudios de Género, Masculinidades y Diversidad Sexual de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Docente a nivel medio superior en la Universidad Iberoamericana Puebla. Forma parte del Registro de Especialistas en Estudios de Género y Feminismo del CIEG de la UNAM. Es Candidato a Investigador Nacional.

Iraís Rivera George. Es Doctora en Literatura Hispanoamericana. Docente en nivel medio superior en la Universidad Iberoamericana Puebla y a nivel superior en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP. Forma parte del Registro de Especialistas en Estudios de Género y Feminismo del CIEG de la UNAM. Es Candidato a Investigador Nacional.

Bisharú Bernal Medel es Doctora en Estudios Latinoamericanos, Línea Literatura y Crítica Literaria en América Latina por la UNAM. Es egresada de la Maestría con especialidad en Estudios de la Mujer de la UAM-Xochimilco. Estudió la Licenciatura en Letras Hispánicas en la UAM-Iztapalapa.

Ha publicado el libro *Escrituras que trazan memorias. La mujer habitada de Gioconda Belli y La travesía de Luisa Valenzuela* (2011). Es autora de varios artículos y capítulos en libros. Ha participado en diversos congresos, seminarios, foros y coloquios e impartido clases en la UAM-Xochimilco y en el Museo Memoria y Tolerancia. Actualmente es profesional independiente, se dedica a la corrección de estilo de textos académicos, a la crítica feminista, cultural y de género, y a la impartición de cursos-talleres sobre literatura argentina, colombiana y mexicana, principalmente.

Laura Rodríguez Arcos estudió su licenciatura en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y obtuvo su Maestría en Estudios de Género con Mención Honorífica por la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha participado en diversos proyectos de investigación en Aguascalientes, Guanajuato, San Luis Potosí y Oaxaca. Actualmente es catedrática en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Sus líneas de investigación se centran, principalmente, en los estudios de género desde el feminismo; ha publicado varios capítulos en libros y artículos en revistas especializadas.

Fernanda de Unánue es Licenciada en Relaciones Internacionales por la Universidad de las Américas-Puebla. Ha desarrollado su labor de investigación familiar en España, donde reside desde hace 20 años. Ha escrito *Noticias del exilio*, redactada en estilo epistolar, en donde documenta el embarazo y nacimiento de su primera hija, Miranda. Es dueña de la marca registrada *La Mentirosa*, especializada en el relato de historias de mujeres con el fin de dar formación y seguimiento en temas de maltrato y violencia de género, vicaria e institucional. Pertenece a la plataforma extremeña de Mujeres libres, mujeres en paz, desde 2022. Actualmente escribe su primera novela de autoficción, enriquecida con entrevistas e investigación documental basada en hechos reales transcurridos en México.

EL DEDO EN LA LLAGA

**Las violencias de género
en la literatura y el cine**

Ma. del Carmen Dolores Cuecuecha Mendoza
María Rodríguez-Shadow

Coordinadoras

Se terminó de editar para su versión electrónica
en los talleres gráficos de **Silla vacía Editorial**

Ciudad de la Cantera Iridiscente
Morelia, Michoacán, México
Marzo, MMXXIII
Primavera

Año
9



ISBN: 978-607-59525-5-0



9 786075 952550

