

# *Dossiers*

F e m i n i s t e s



# 16

***Mujeres,***

***creación y dolor***



*Dossiers Feministes 16*

**Mujeres, creación y dolor**

Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere

Universitat Jaume I

**Dossiers Feministes** és una publicació anual que apareix en forma de monogràfic i que tracta aquells temes d'interès per a la investigació feminista i els estudis de gènere amb una perspectiva interdisciplinària. El públic al qual va adreçada, sense ser per això restrictiva, és aquell constituït per les persones el treball, investigació o interessos de les quals estan vinculats a l'objecte de la revista. Els números monogràfics a què es dedicaran els següents anys s'exposen al final de la publicació, encara que també aquesta revista està oberta a la recepció de tot tipus de treball original de caràcter científic que abraci la temàtica aquí tractada. *NOTA: Adjuntem al final de cada número les normes de redacció per a l'enviament dels treballs i de les obres originals.*

**Edició a càrrec de:** Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent. Universitat Jaume I.

**Directora:** Dora Sales Salvador (Universitat Jaume I).

**Secretària:** Rosa Monlleó Peris (Universitat Jaume I).

**Comitè de Redacció:** Nieves Alberola Crespo (*Universitat Jaume I*); Nerea Aresti Esteban (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Isabel Asensio Andrés (*Artista*); Inmaculada Badenes-Gasset Ramos (*Universitat Jaume I*); Laia Climent i Raga (*Universitat Jaume I*); Purificación Escribano López (*Universitat Jaume I*); Juli Leal Duart (*Universitat de València*); Josemi Lorenzo Arribas (*Universidad Complutense de Madrid*); Miren Llona González (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Alicia Mira Abad (*Universitat d'Alacant*); Sara Oñate Martínez (*ACSUR*); María Puig de la Bellacasa Mejía (*Marie Curie International Fellow de la Université Libre de Bruxelles*); Luz Sanfeliu Gimeno (*Universitat Jaume I*); Olga Salido Cortés (*Universidad Complutense de Madrid*); Marta Senent Ramos (*Universitat Jaume I*); Ingrid Vendrell Ferran (*Freie Universität Berlin*).

**Consell Assessor:** Ana Aguado Higón (*Universitat de València*); Rosa de Diego Martínez (*Euskal Herriko Unibertsitatea*); Capitolina Díaz Martínez (*University of London*); Rosa Franquet i Calvet (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Jacqueline Hurlley (*Universitat de Barcelona*); Rosa Medina Doménech (*Universidad de Granada*); Mónica Moreno Seco (*Universitat d'Alacant*); Amparo Olba Torrent (*Universitat de València*); Roberta Quance (*The Queen's University of Belfast*); Meri Torras (*Universitat Autònoma de Barcelona*); África Vidal Claramonte (*Universidad de Salamanca*); Isabel Zabala Sánchez (*Universitat de València*).

**Redacció:** *Dossiers Feministes*. Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despatx: HC 0113 DD. Avgda./ Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana. Telèfon: 964 729 853. e-mail: sif@uji.es

**Administració, distribució i suscripcions:** Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I. Edifici de Rectorat i Serveis Centrals. Planta 0. Campus del Riu Sec. 12071 - Castelló de la Plana.

*NOTA: Al final de cada número adjuntem el full de subscripció de la revista amb els seus respectius preus i d'altres particularitats.*

## DOSSIERS FEMINISTES

Nº.16 (2012)

**Dossiers Feministes** no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles firmats.

Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense autorització prèvia.

**Dossiers Feministes** es troba indexada en la base de dades de l'ISOC del CINDOC i en el LATINDEX.

**Disseny i maquetació:** drip studios s.l.

**Disseny portada:** Joan Callergues

a partir d'imatges de Donna Ferrato i Barbara Kruger

## Publicacions de la Universitat Jaume I

Realització: drip studios s.l.

Impressió: Algrafic s.l.

Dip. legal: CS-55-2011

ISSN: 1139-1219

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogràfiques

**DOSSIERS feministes.** -16-. -Castelló: Seminari d'Investigació Feminista: Publicacions de la Universitat Jaume I. D.L.  
v; 21 cm  
Anual  
ISSN 1139-1219  
1. Feminisme - Revistes. I. Universitat Jaume I (Castelló). Seminari d'Investigació Feminista, ed. II. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. 296(05)

## ÍNDICE / CONTENTS

### **Juncal Caballero Guiral y Rosalía Torrent**

Sobre arte y dolor. A modo de preámbulo

*On Art and Pain. An Introduction* ..... 5

### **Irene Ballester**

Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo

*Extreme Metaphors against Pain and from Feminism* ..... 11

### **Lidón Sancho Ribes**

Una cruz en el pecho. El origen de la violencia en la vida y el arte

*A Cross on the Chest. The Origin of Violence in Life and Art* ..... 29

### **Rosalía Torrent**

Fragmentos creativos a partir del dolor

*Creative Pieces from Pain* ..... 45

### **Art al Quadrat (Gema y Mònica del Rey Jordà)**

Sobre nuestra obra, agitada contención

*About our Work, Stirred Restraint* ..... 61

### **Marta Senent Ramos**

El dolor de la diferencia. Cine y diversidad funcional

*Pain and Difference. Cinema and Disability* ..... 79

### **Juan Francisco Fandos**

«Te adoraré siempre». Apuntes de una educación sentimental doliente

*«I will always adore you». Notes on a Bereaved Sentimental Education* ..... 93

### **Juncal Caballero Guiral**

Frances Farmer tendrá su venganza en Seattle

*Frances Farmer Will Have her Revenge in Seattle* ..... 113

**María Jesús Martínez Alfaro**

Érase una vez... el dolor de la historia: aproximaciones al Holocausto a través de la re-escritura de cuentos populares

*Once upon a Time ... The Pain of History: Approaches to the Holocaust through the Re-writing of Fairy Tales* ..... 121

**Fàtima Agut, Hadi Kurich y Ana Kurich**

Dramatúrgies del dolor. El cas d'*Opus Primum*, un cuento de guerra, d'Hadi Kurich

*Pain Dramas. The Instance of Opus Primum, a War Tale by Hadi Kurich* ..... 145

**Vicent Francesc Zuriaga Senent**

El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación de las mártires cristianas

*Pain as Triumph. Sacrifice, Torture and Liberation of Female Christian Martyrs*..... 157

CURRICULA

NOTES ON CONTRIBUTORS.....178

## SOBRE ARTE Y DOLOR. A MODO DE PREÁMBULO

### *ON ART AND PAIN. AN INTRODUCTION*

Rosalía Torrent y Juncal Caballero  
*Universitat Jaume I de Castellón*

Si dejamos aparte a quienes dicen disfrutar con el dolor (cada cuál se salva a su modo), lo cierto es que esta sensación es la que más abate o hace estallar al ser humano. El arte se convierte en uno de los medios para expresar este abatimiento o este estallido. Seguramente es uno de los recursos más efectivos para transmitir la experiencia dolorosa, tanto si se refiere al dolor físico como al que, por múltiples causas, va progresivamente alojándose en nuestras vidas.

Entre sus múltiples predicados, el arte contiene el de la autoexpresión, esto es, deviene en un medio para reflejar el sentimiento propio. En este sentido, el o la artista aquejados por el dolor lo utilizan para hacerlo público, tanto si se refiere al dolor experimentado en primera persona como si, haciéndose portavoces de la colectividad, reflejan el padecimiento ajeno.

El dolor de los demás es tanto o más objeto de interés para los creadores que el suyo propio. No para todos, por supuesto, porque ni todo artista se interesa por él ni todo el que lo aborda lo hace desde la posición del doliente, pero son muy significativos los autores que han ganado la batalla de la solidaridad al hacerse portavoces del sufrimiento del otro. Aunque –no hemos de negarlo–, para muchos el dolor solo ha sido una forma de estetizar un producto. El dolor puede estar cercano a la belleza, y los artistas lo han interpretado, en múltiples ocasiones, desde este punto de vista.

Sea cual fuere el modo con el que se aborda, lo cierto es que el dolor de los demás está ahí, prendido a las redes de los hacedores de arte. También a los de la publicidad. De forma relativamente reciente, Médicos Sin Fronteras ha puesto en marcha una interesante campaña cuyo lema y realidad «Pastillas contra el dolor ajeno» pretende concienciarlos de la existencia de seis enfermedades que la Organización Mundial de la Salud ha catalogado como «enfermedades olvidadas» y que se cobran millones de vidas al año. Esta llamada a la colaboración se ejerce desde las farmacias, lugar donde podemos comprar estas pastillas, cuyos beneficios de venta irán a luchar contra esas enfermedades. El director de cine Luis García Berlanga ha intervenido en la campaña, esta vez como actor. En el video rodado con motivo de la misma podemos verle, acompañando de una enfermera que le cuida, dirigirse

hacia un ventanal en su silla de ruedas. Ella le ofrece una serie de pastillas que él hurta a su mirada guardándolas bajo el mantel. Todas menos una que se lleva a la boca con agrado, es la pastilla contra el dolor ajeno. Él siente –y confiesa a su nieto– que ésa es la única pastilla que realmente puede curarle. Ante la duda del joven, sin más le apunta: «eso es lo bueno de tener años, que uno puede creer ya lo que le dé la gana».

Esta campaña estupenda, que tiene por guía a uno de nuestros mejores cineastas y esa palabra que la preside: «dolor ajeno», nos lleva casi sin quererlo a un libro de Susan Sontag, ineludible en el contexto del tema que estamos tratando. Se trata de *Ante el dolor de los demás*, en el que reflexiona sobre las imágenes que los fotógrafos han captado en tremendos sucesos bélicos y cómo esas imágenes pueden convertirse en un instrumento ideológico. Sontag comienza refiriéndose a Virginia Woolf y a su libro *Tres guineas*, de 1938, en el que pone de manifiesto cómo las mujeres reaccionan contra –y se enfrentan– al dolor producido por las guerras. El dolor de las mujeres como modo específico de padecimiento ha sido uno de los ejes que ha guiado a la creación a lo largo de su historia. Cuando las mujeres han logrado por fin el protagonismo artístico, no han dejado de manifestarlo con toda la fuerza de la narración en primera persona.

En las páginas que siguen vamos a adentrarnos en la visión de muchas de estas mujeres creadoras, que han abordado el propio dolor o se han convertido en portavoces del dolor de los demás, especialmente –aunque no siempre– del de las propias mujeres. Abrimos la revista con el artículo de **Irene Ballester Buigues** «Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo». Tal como sugiere su título, se trata de ir a las propias entrañas del dolor, a las que se dirigieron artistas como Frida Kahlo, en el pasado, o Rocío Boliver en la más absoluta contemporaneidad. Ellas y otras muchas citadas en el texto han utilizado su cuerpo para hablar de dolor; también de violencia. Aunque no debemos confundir dolor con violencia (la violencia produce dolor pero el dolor puede existir sin la violencia) muchas veces, en el caso de las mujeres, aparece unido, y el desgarró adquiere, parafraseando a Baudelaire, proporciones de inmortalidad.

**Lidón Sancho Ribes**, en «El origen de la violencia en la vida y el arte», habla de la violencia como respuesta al miedo. Desde esta premisa sitúa las obras de Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Regina Galindo o Janet Cardiff y George B. Miller, para concluir sin embargo con el mensaje de esperanza de que las mujeres, valiéndose de su capacidad creadora, han sabido transitar caminos que las han llevado a vencer el dolor, y ello desde el mismo nacimiento de las primeras civilizaciones. Se constata una creciente representación de la violencia en el arte contemporáneo y se observa, igualmente, que los comportamientos violentos no son patrimonio de lo masculino. Una apelación a la responsabilidad de todas y



todos para para atajar estos mecanismos subyace en el artículo. En «Fragmentos creativos a partir del dolor», **Rosalía Torrent** presenta el dolor como uno de los motores más enérgicos de la creación. De hecho, todas las disciplinas artísticas lo han abordado de uno u otro modo. De modo fragmentario, va introduciendo obras que van desde la fotografía a la música, pasando por la poesía o la pintura, para observar cómo las mujeres han resuelto las situaciones dolorosas. Hace hincapié especialmente en el dolor reflejado y hablado desde la primera persona, como por ejemplo lo habla Marisa Wagner, poeta argentina cuya escritura es probablemente el único modo que ha encontrado para abandonar las rejas –no sólo metafóricas– de una prisión.

En idéntico sentido autoexpresivo se sitúa el texto de **Gema y Mònica del Rey Jordà**, hermanas integrantes de Art al Quadrat. Estas artistas hablan de su propia experiencia del dolor en «Sobre nuestra obra, agitada contención», artículo que recoge aquellas de sus obras que tienen su origen en una experiencia punzante, la de la separación de sus padres, que de alguna forma ha atravesado sus vidas. Contenidas, las artistas demuestran que el grito no es la única evidencia del dolor. Utilizando soportes videográficos pero también otros muy inusuales en los que albergan sus recuerdos y sus vivencias como gemelas, han construido un micromundo que ahora exploran para el mundo exterior en este escrito.

Si hasta el momento las contribuciones a este nuevo número de *Dossiers Feministes* se han orientado especialmente hacia las artes plásticas –aunque las incursiones a otros ámbitos también hayan aparecido en el discurso– los tres próximos artículos tienen como base, de uno u otro modo, el ámbito cinematográfico. **Marta Senent Ramos**, con «El dolor de la diferencia. Cine y diversidad funcional» observa cómo la violencia de género se multiplica en las mujeres que sufren algún tipo de diversidad funcional. Esa violencia, que no es sólo física, puede expresarse a través de una mirada, de un gesto, de aquellos que ingenuamente se consideran ajenos a la discapacidad (todos, de alguna manera, somos discapacitados). En el artículo se observa cómo el cine –el español, en este caso– ha tratado el dolor de la diferencia. Partiendo del film documental español, *María y yo* (2010) de Félix Fernández de Castro, nos hace ver cómo la mirada se detiene a diario en las personas con diversidad funcional, y cómo la mirada puede doler como una bofetada.

Siguiendo con el mundo del cine, **Juan Francisco Fandos** nos muestra en «"Te adoraré siempre". Apuntes de una educación sentimental doliente», cómo este medio, además de ser un espacio de creación, se convierte en manos de realizadores y realizadoras en un vehículo educativo. Los personajes femeninos y masculinos mostrados por Hollywood, se presentaban al público siguiendo unos patrones clásicos. Ellas dulces, bondadosas, débiles o, en algunos casos, como verdaderas mujeres fatales. Ellos, por el contrario, serán duros,

implacables y valerosos. Pero en cualquier caso, unas y otros siempre, han aparecido como heterosexuales. Sin embargo, a medida que avanza la segunda mitad del siglo del siglo XX, directores como Fassbinder construyeron personajes alejados de esa «normalidad sexual» presentada por los estudios hollywoodienses.

Por otro lado, y alejándonos de los personajes arquetípicos del cine, nos adentramos de la mano de **Juncal Caballero Guiral** en la vida de Frances Farmer a través de su artículo «Frances Farmer tendrá su venganza en Seattle». En él se revisa la vida de una artista desconocida para el público en general, vida que siempre estuvo marcada por un carácter independiente, nada aceptado para una mujer en la época en la que le tocó vivir. Su familia y sus propios compañeros de profesión vieron en ella a un enemigo y atajaron su rebeldía bajo el amparo de la ley. Diagnosticada como esquizofrénica fue internada y a partir de ahí su vida estuvo marcada por el abismo que separa la cordura de la locura.

Si en este *Dossier* hemos revisado el tema del dolor desde el mundo plástico o cinematográfico, no podemos pasar por alto que también la literatura nos ha dejado «devastadores» bocados dolientes. En ese paseo por la narrativa nos guía **María Jesús Martínez Alfaro** con «Érase una vez... el dolor de la historia; aproximaciones al Holocausto a través de la re-escritura de cuentos populares». La autora nos introduce en los Estudios de Trauma en literatura, que nos permitirán dilucidar las diferentes características y paradojas que nos iremos encontrando en la manera en la que el Holocausto ha sido representado en literatura. El Holocausto, ya lejano en el tiempo pero tan cercano en cuanto al dolor se trata, se verá desde múltiples perspectivas. Se abordará primero la literatura de supervivientes para pasar, a continuación, al estudio de ciertas obras de ficción que recurren a la re-escritura de cuentos populares para imaginar el Holocausto y sus consecuencias. Autoras que no fueron víctimas directas del Holocausto utilizan esta estrategia narrativa para recrear mundos terroríficos en la ficción, si bien manteniéndose fieles a la experiencia vivida por las víctimas del genocidio nazi.

Sin alejarnos del mundo narrativo y ya de la mano de **Fátima Agut, Hadi Kurich** y **Ana Kurich**, veremos, una vez más, como la realidad supera a la ficción. Ellos nos han dejado el artículo «Dramatúrgies del dolor. El cas d'Opus Primum, un cuento de guerra». *Opus Primum*, obra teatral escrita en el exilio por Hadi Kurich, es el fiel reflejo de lo ocurrido en la extinta Yugoslavia pero también es una vivencia extrapolable a cualquier otra contienda. Atemporal, sin un espacio determinado ni predeterminado, se nos narra en la obra –de manera cruenta– la entrada del ejército en un pueblo, como ya hemos dicho sin nombre. Los soldados aterrorizan a sus gentes pero, sobre todo, a dos mujeres de distintas edades, que verán cómo sus cuerpos se convierten en botín de guerra. Y ahí reside el

drama, estas mujeres, sus cuerpos, las violaciones que sufren, se convierten en todas las mujeres, en todos los cuerpos y en todas las violaciones.

Ya por último y como cierre del número, nos centraremos en un tema básico de la iconografía cristiana: la representación del martirio. **Vicent Francesc Zuriaga Senent**, en «El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación de las mártires cristianas», muestra –a través del arte– el padecimiento que muchas mujeres sufrieron por defender su fe, en este caso la cristiana. La representación de las mártires se ha ejercido desde variadas ópticas, muchas de ellas enfatizando el goce estético e incluso la sensualidad. Además, el autor nos adentrará en la instrumentalización que del martirio y la representación del dolor se ha hecho de la mano de la catequesis.

Esperamos que este nuevo número de *Dossiers Feministes* resulte de interés, más teniendo en cuenta el momento histórico que estamos viviendo. La situación no es nada fácil y muchas personas arrastran su particular situación dolorosa, de la mano de un despido o del recorte de sus libertades. La convulsión económica actual nos está proporcionando momentos de agudo desconcierto. Si bien, como todas y todos sabemos, el dolor no es permanente, sí podemos afirmar que la urgente actualidad nos hace que replanteemos las bases sobre las que hemos construido nuestro propio mundo.

Aun así, pongamos una sonrisa en nuestro rostro a modo de contrapeso.



# METÁFORAS EXTREMAS FRENTE AL DOLOR Y DESDE EL FEMINISMO

## EXTREME METAPHORS AGAINST PAIN AND FROM FEMINISM

Irene Ballester Buigues

*Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València*

### RESUMEN

Artistas como Leonor Fini, Frida Kahlo, Milica Tomic, Sigalit Landau, Regina José Galindo, Teresa Serrano, Rocío Boliver, Lorena Wolffer, Pilar Albarracín o Cristina Lucas, han abierto su cuerpo sin limitaciones para dejar entrever sus entrañas más profundas mediante unas imágenes extremas que han tenido la capacidad de herir, suscitar, provocar y de hurgar en nuestros tabúes para hablarnos de la artificialidad del cuerpo femenino como lienzo de expresión, de la violencia ejercida contra los cuerpos femeninos en tiempos de conflicto armado, así como en tiempos de paz dictados por el patriarcado. Estas metáforas extremas en las que el dolor está presente, han visibilizado un tipo de violencia en la sociedad patriarcal que nos alberga con efectos necropolíticos, es decir, de muerte. A través del arte contemporáneo y del feminismo, lo oculto se ha convertido en visible y eso significa combatividad y resistencia.

**Palabras clave:** Arte, violencia, mujeres, feminismo.

### ABSTRACT

Women artists, such as Leonor Fini, Frida Kahlo, Milica Tomic, Sigalit Landau, Regina Jose Galindo, Teresa Serrano, Rocío Boliver, Lorena Wolffer, Pilar Albarracín and Cristina Luke have limitlessly opened their body to allow audience to glimpse their deepest core through extreme images, capable to hurt, raise, trigger and delve into our taboos to talk about the artificiality of female body as a canvas of expression, violence against women bodies in times of armed conflict and in times of peace dictated by patriarchy. These extreme metaphors, where pain is always present, have made visible a kind of violence related to death in the current patriarchal society. Through contemporary art and feminism, what is occult has become visible, and that means fighting and resistance.

**Key Words:** Art, violence, women, feminism.

## SUMARIO

1. —Introducción. 2. —Las nuevas Lilith. 3. —Dolor en tiempos de conflicto armado. 4. —Canalizar la represión dictatorial. 5. —Feminicidio en México y en Guatemala. 5. —Dolor narcotráfico. 6. —Libertades negadas y cuestionadas. 7. —Conclusiones. 8. —Bibliografía.

## Introducción

El dolor es un vehículo para la transformación y una herramienta de empatía para visibilizar aquello que permanece en los márgenes, en el silencio y en la otredad. El dolor aguarda la interpretación y no la pasividad, por lo que convertido en herramienta, pasa a ser un vehículo desde el cual subvertir la representación del cuerpo femenino apropiado por la mirada masculina y cuestionar las normas patriarcales que delimitan los códigos del género.

Desgarrarse el interior y mostrarlo al espectador y a la espectadora, es hallarle un sentido dinámico al propio cuerpo, explorando su vida, acercándonos a sus sensaciones y dolores, una oportunidad para representar lo irrepresentable, traspasando una frontera y unas estrategias de poder que dicen mucho de la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos, pero más de la sociedad patriarcal que los alberga, y que va mucho más allá del poder de un padre o un marido.

El arte contemporáneo es un medio efectivo para expresar el dolor del cuerpo femenino construido por medio de la diferencia, considerado un acto o una estrategia de resistencia a partir de la cual presentarse las artistas como sujetos autónomos, como sujetos que pintan y en sujetos pintados. Para ello, el cuerpo pasa a convertirse en un soporte real y en una herramienta artística más para las artistas con las que expresar su necesidad de hablar, de denunciar, de cuestionar y de sugerir, todo ello sin las limitaciones y los abusos cometidos por la mirada masculina, cuyos cuerpos han paralizado y objetualizado para el propio disfrute.

## Las nuevas Lilith

Después de siglos en los que el cuerpo no perteneció a las mujeres, Frida Kahlo (México D. F. 1907-1954) a través de su obra *La columna rota* de 1944, puso en jaque el sistema de poderes anclado en el patriarcado al representar lo considerado tabú, al plasmar sobre su cuerpo abierto su enfermedad, tomando el dolor como el tema principal en su obra artística. Nadie mejor que ella ha sabido representarlo a través de un estado anterior al lenguaje en el que prevalecían los sonidos y los gritos humanos (Scarry, 1987: 4).

En 1949 Leonor Fini (Buenos Aires, 1908-París, 1996) pintaba *El ángel de la anatomía*, donde se autorretrataba con rostro de ángel, apareciendo de entre las tinieblas de la oscuridad como una diosa, para desplegar sus alas y desgarrarse sus vestiduras y así abrirnos su interior sin reservas y dejar entrever sus entrañas más profundas. Leonor Fini se convertía en ángel victorioso y portador de buenas nuevas que se alzaba victorioso contra las muertas que eran carne de morgue para que los hombres pudiesen estudiar el cuerpo femenino desde finales del siglo XIX, el siglo de la ciencia, pero también el siglo de la misoginia. Un ángel victorioso y portador de buenas nuevas que se alzaba victorioso contra las muertas que eran carne de morgue, como la famosa *Autopsia* de Enrique Simonet conocida popularmente como *Y tenía corazón* pintada en 1890.

Para la realización de *El ángel de la anatomía*, Leonor Fini se sirvió de la obra del francés Jacques Fabien Gautier-Dagoty (Webb, 2007: 248) realizada en 1746, *L'ange anatomique (El ángel anatómico)* la cual formaba parte de los manuales de anatomía de la época. Esta obra del siglo XVIII visualizaba con una gran precisión el estudio anatómico de una espalda femenina, cuya carne había sido abierta para que aprendieran los estudiantes de medicina cómo eran las mujeres en su interior. Esta Venus pictórica, que recuerda por su erotismo a las Venus de cera del Museo Della Specola de Florencia, no fueron tratadas únicamente como carne para los ojos misóginos de la ciencia, sino que la sensualidad que se desprendía de ambas representaciones a través de la belleza y proporción de sus cuerpos y rostros, confería a las mismas un aura de sensualidad con la que satisfacían a la mirada masculina y con la que quebrantaban el significado de la muerte, pues todas tenían algo que las hacía deseables (Pedraza, 2004: 335).

Con Leonor Fini las entrañas femeninas eran representadas con gran exaltación a través del cuerpo de un ángel que se alzaba victorioso frente a los cuerpos de las mujeres que habían sido abiertos y vaciados por la medicina, mientras que Frida Kahlo, con su interior destrozado por tantas operaciones, dejaba entrever su sufrimiento donde su interior más profundo era arrojado a un mundo árido al que apenas le quedaban unos años de vida. Igual de bella que el *El ángel de la anatomía* de Leonor Fini, Frida Kahlo se levantaba victoriosa como una diosa que muestra al espectador su yo más íntimo: su enfermedad. Estas representaciones eran portadoras de libertad para las mujeres, quienes intelectuales franceses como Jules Michelet y Auguste Comte, las habían subordinado a protectoras del hogar bajo la figura de la monja de clausura de la familia burguesa. Ahora *El ángel de la anatomía* de Leonor Fini salía de lo más profundo del abismo victorioso e independiente y Frida Kahlo, con su columna rota venía a mantenerse firme y a no mostrarse como carne de futura morgue. No venían a revitalizar al varón, si no que su resurrección y presencia había

llegado, no como bestia del Apocalipsis, sino encarnada bajo el cuerpo de Lilith, quien surge de las tinieblas y regresa para exterminar el yugo misógino del surrealismo.

Ambas son unas imágenes extremas, unas metáforas extremas del dolor, adjetivo aplicado a aquello conocido como lo más intenso o elevado, cuya herramienta: el cuerpo, ha tenido la capacidad de herir, de suscitar, de provocar y de hurgar en nuestros tabúes. Unas imágenes en las que se indagaba en los límites del arte corporal, la cuales expresaban un afecto del ánimo, de la alegría o del dolor. Las mismas que a través de sus desgarros internos rompieron con el estado de tensión que sometía el patriarcado a las mujeres, atentando contra sus cuerpos y sus mentes a través de repetidos esquemas (Torrent Esclapés, 1998: 67) y con el pasado que las convertía en seres pasivos y cosificados. Para ellas lo importante era, a partir del dolor, reivindicar su posición y su presencia en el mundo del arte como genias y no como musas dentro de las artes.

### **Dolor en tiempos de conflicto armado**

En la misma línea de trabajo de Marina Abramovic y de Gina Pane en la que se entrelazan las cuestiones políticas y sociales, la artista serbia Milica Tomic (Belgrado, 1960) presentó en 2001 un video de casi diez minutos de duración. La artista se presentaba de blanco immaculado, bella, rubia, lo que le confería casi un aura celestial a su imagen, semejante a una actriz hollywoodiense, para proceder a través de sesenta y cinco idiomas a presentarse con un nombre y una nacionalidad distinta con la siguiente frase: «Soy Milica Tomic, yo soy italiana», «Yo soy Milica Tomic, soy española». Cada vez que se presentaba a partir de sucesivas identidades excluyentes, aparecía una nueva herida en su cuerpo, mientras su sonrisa se acentuaba en su rostro. El video finalizaba con su cuerpo completamente cubierto de cortes profundos que sangraban violentamente. Cada una de las heridas de Milica Tomic, era resultado directo de sus palabras, mientras cada representación sobre la identidad se convertía en un malentendido (Volkart). Tras las sesenta y cinco recitaciones, las heridas volvían a cerrarse y su rostro nos volvía a sonreír para proceder de nuevo su carne a ser convertida en technoherida (Volkart), en un cuerpo en el que la tecnología es la carne y la sangre, y viceversa, donde nada es natural y sólo existe un cuerpo metafórico sin ninguna imperfección que se convierte en sinónimo de identidades que determinan el anhelo de pertenecer al mundo. Su video es la historia de una nacionalidad impuesta y del conflicto y sufrimiento que crea aceptar una nueva, en un mundo en el que el sentido de pertenencia a un país se otorga a través de una nacionalidad y de una lengua. Pero también su cuerpo se convierte en sinónimo de violencia, de las víctimas de la guerra, de los



cuerpos mutilados y de los estigmas que lleva aceptar una nueva identidad rechazada por racismo. Las llagas ensangrentadas que aparecen en su cuerpo guardan relación con la vulnerabilidad del cuerpo femenino en momentos de conflicto bélico, pues las mujeres son las mayores víctimas de las guerras al ser tratadas como botines de guerra y sometidas a violaciones, prostituciones forzadas y a todo tipo de abusos. Las guerras que tuvieron lugar en los Balcanes a lo largo de una década, entre 1991 y 2001 –serbios contra croatas y bosnios contra albaneses– desarrollaron una política de depuración étnica llevada a cabo por los serbios y croatas, ortodoxos y católicos respectivamente, a través de prácticas de sometimiento contra los musulmanes de la zona de Bosnia Herzegovina. El extremismo religioso unido al nacionalismo exacerbado, desembocó en el primer genocidio europeo tras la II Guerra Mundial. Mujeres y niños fueron sometidos en los centros de detención a violaciones sexuales y a graves torturas. La filósofa feminista Natalie Nenadic considera que la activista feminista Asja Armanda fue la primera persona que nombró como feminicidio (*femicide*) a las extendidas y fatales atrocidades sexuales que fueron perpetradas por los hombres serbios en contra de las mujeres croatas en Bosnia-Herzegovina durante la guerra civil en dicha región. La adición de la palabra feminicidio al diccionario feminista hizo posible que muchas mujeres reconocieran que el gran número de asesinatos y violaciones misóginos que ocurrían en esta región del mundo, y que formaban parte de la estrategia de guerra llevada a cabo por los serbios, constituían un crimen contra la humanidad (Russell, 2006: 67-69). La abogada Catherine MacKinnon presentó cargos contra los perpetradores en una corte de Nueva York por prácticas tanto genocidas como feminicidas. Considerar el feminicidio como un crimen distinto y separado del genocidio –exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivo de raza, religión o política– hizo posible que las violaciones contra las mujeres en la guerra de los Balcanes fueran calificadas de crímenes de lesa humanidad de violencia sexual y feminicida.

La israelí Sigalit Landau (Tel Aviv, 1969) realizó en el año 2002 un video de dos minutos de duración que tituló *Barbed Hula (Hula-hoop con púas)* en el que, situada en la playa del mar muerto, desnuda, se iniciaba en el juego infantil del *hula-hoop*, pero, en esta ocasión éste estaba formado por un alambre con púas que se marcaban sobre la cintura de la artista como si fueran estigmas dolorosos que relacionaban su cuerpo con la sangre y la violencia. Exhibido en *loop* continuo, este movimiento se convertía en un ritual de expiación y de sacrificio autoinflingido sin principio ni final en el que el *hula-hoop* se movía al ritmo de las olas del mar muerto y cuyo cuerpo quedaba expuesto a una laceración continua y a una situación al límite en la que se transgrede la frontera entre lo conceptual y lo físico, entre la armonía y la disonancia, entre la inocencia de un juego infantil y la maldad de

una situación real. Pero un alambre con púas, es sinónimo de guerra, de ocupación, de dolor, de alambradas que sirven de frontera, de división territorial precipitada, ocupada y dominada por un ejército patriarcal, a la vez que es sinónimo de campo de concentración.

Sigalit Landau mediante el significado del alambre con púas, es la manera a través de la cual explora la historia contemporánea de su país, una historia inmersa en el conflicto bélico entre palestinos e israelíes la cual es sinónimo de ocupación, división y frontera. De este modo una reflexión queda presente en la mente de los espectadores y de las espectadoras: el desequilibrio de una situación compleja que cada día es más difícil de sostener y que deja marcas profundas en la sociedad, cuyo trasfondo es el mar muerto, tal vez la misma realidad, muerta por la guerra, de la que intenta hablarnos esta artista. Ambas artistas nos presentan una iconografía concreta e identificable que nos habla de violencia y de conflictos bélicos, la cual ahonda en la necesidad de crear controversia desde lo político y lo social. Ambas son las encargadas de transmitirnos a través del acto creativo, la subjetividad que entrañan sus representaciones, entendidas a partir de su contexto histórico y político, el cual deriva de sus experiencias relacionadas con el conflicto armado que les ha tocado vivir, inmersas en naciones sanguinarias que mutilan los cuerpos de los civiles. Si a través de la herida autoinflingida, Gina Pane y Marina Abramovic nos hablaban de los estigmas de los cuerpos femeninos como señales impuestas por el patriarcado, así como de situaciones de conflicto –también político– que requerían de una rápida reacción, las heridas en los cuerpos de Milica Tomic y Sigalit Landau, son otra muestra de la explotación a la que éstos son sometidos como botines de guerra, no sólo en conflictos bélicos, ya que en las épocas de paz dictadas por el patriarcado, los cuerpos de las mujeres también son explotados por la violencia de género y el feminicidio. En definitiva, Milica Tomic y Sigalit Landau no optan por un discurso indiferente y ensimismado desprendido de lo político, sino que cada herida en el cuerpo de cada una de estas artistas, nos aproxima a la experiencia de la violencia con la intención de abrir nuevas perspectivas de búsqueda, nuevas perspectivas de meditación al trasponer hechos reales presentados en cada uno de estos cuerpos en los que se funde el horror con la sangre y el dolor con el miedo. Por lo tanto la herida era la única herramienta de comunicación con los espectadores y las espectadoras y la única vía posible para rebelarse contra la violencia de la que habían sido víctimas.

### **Canalizar la represión dictatorial**

La chilena Janet Toro (Osorno, sur de Chile, 1963) presentó su trabajo *El cuerpo de la memoria* realizado en el marco de la II Bienal de Arte Joven «A la Sur» del Museo

Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1999 compuesto por un total de noventa performances e instalaciones a través del cual la artista se adentró en el doloroso tema de las torturas sufridas en cárceles ilegales clandestinas durante la dictadura de Augusto Pinochet. Para ello entrevistó durante más de seis meses a supervivientes de las cárceles de la dictadura que habían sido torturados y torturadas y llevó a cabo una investigación sustentada en la información publicada por la Comisión Nacional de Derechos Humanos y la Vicaría de la Solidaridad, por lo que la artista pudo llegar a sintetizar sesenta métodos de tortura que se llevaron a cabo en Chile. A pesar de no saberse a ciencia cierta el número de mujeres torturadas, éstas fueron sometidas a la desnudez forzada, insultadas, sometidas a descargas eléctricas, incluso embarazadas fueron abusadas sexualmente, violadas, a través de métodos empleados, a grandes trazos, similares a los de los hombres torturados, pero con consecuencias muy distintas, pues a muchas de ellas se les practicaron abortos en clínicas clandestinas, otras fueron esterilizadas y otras tuvieron a sus hijos como fruto de la violación. La lacónica afirmación de que todas las mujeres de una cárcel chilena resultaron embarazadas tras ser violadas, corrobora la capacidad de sumisión de las torturas y la destrucción total del cuerpo por parte de los soberanos absolutos patriarcales.

Ante la reacción de indiferencia que la mayoría de la sociedad chilena había tenido desde el plebiscito de octubre de 1988 organizado por la dictadura militar a través del cual se decidió que Augusto Pinochet no seguiría en el poder hasta 1997, y ante las informaciones que cada día emergían sobre la dictadura y los métodos de tortura a los que fueron sometidos los detenidos y las detenidas en las cárceles ilegales establecidas por todo el país, Janet Toro decidió convertir su cuerpo en un cuerpo de denuncia a través del cual llevar a cabo un arte de compromiso con el ser humano, con su fragilidad, con su sensibilidad y con su dolor. Éste era su único lenguaje tras destruir el cuerpo convertido en carne y llevarlo al extremo, era la manera de exponer el dolor por el que tuvieron que pasar las personas que fueron torturadas. Sólo así Janet Toro podía expresar lo que sucedía en su interior y en la sociedad al convertirse en una artista crítica, interesada en los problemas existenciales, sociales y políticos del ser humano.

### **Feminicidio en México y Guatemala**

La categoría feminicidio fue desarrollada por parte de la mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos, catedrática en Antropología y Sociología de la Universidad Nacional Autónoma de México y diputada federal del congreso mexicano en la LIX Legislatura (2003-2006) donde fue presidenta de la Comisión especial, para conocer y dar seguimiento a las investigaciones relacionadas con los crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez. El término feminicidio

proviene del inglés *femicide* expuesto por las teóricas feministas Diana Russell y Jill Radford en su texto *Femicide. The politics of woman killing*. En México Marcela Lagarde transitó de femicidio a feminicidio porque el término femicidio puede ser sólo interpretado como el término femenino de homicidio, es decir, como un concepto que especifique el sexo de las víctimas. La identificación de *femicide* en feminicidio lleva implícita la necesidad de aclarar que no se trata únicamente de la descripción de crímenes que cometen homicidas contra niñas o mujeres, sino la construcción social de estos crímenes de odio, culminación de la violencia de género contra las mujeres, así como de la impunidad que los configura. El feminicidio es un crimen de estado ya que éste no es capaz de garantizar la vida y la seguridad de las mujeres, por lo que debe de ser estudiado como tal. Es la cima de la normalización y la tolerancia de la violencia de género y otras formas de violencia que, desencadenan, como en Ciudad Juárez, un proceso de violencia institucional sobre las familias de las víctimas y sobre la sociedad, así como un trato negligente unido a la discriminación y a las amenazas perpetradas por parte de autoridades ineficientes y corruptas. El feminicidio, en tanto violencia institucional, se caracteriza también por el no esclarecimiento de los casos, la falta de acceso a la justicia, a la verdad y a la reparación del daño (Lagarde y de los Ríos, 2006: 12-13).

*Mientras dormíamos* será la primera performance realizada entre 2002 y 2004 en que Lorena Wolffer (México D. F., 1971), abordará directamente el tema del feminicidio con la intención de convertir su cuerpo en vehículo de conocimiento sobre las atrocidades que se cometieron en los cuerpos de cincuenta víctimas con nombre y apellidos, dejando atrás lo genérico que significa las muertas de Juárez, lo cual todavía conlleva más indiferencia cuando sólo los familiares pueden enterrar de las víctimas una osamenta que se corresponde con un número o una prenda como señal. Con la intención de dignificar el cuerpo de todas las víctimas, Lorena Wolffer se presentaba ante el público que accedía a la sala, acostada sobre una tabla de morgue bajo una atmósfera en penumbra. Con una redecilla que cubría su pelo y vestida con el uniforme que las mujeres maquiladoras llevan durante su trabajo en las grandes multinacionales, su pantalón aparecía colgando de una pierna mientras que su camiseta y su chaqueta, semejaban arrancadas con violencia junto a su sujetador, casi a la altura de sus hombros. Con una mirada fría y con sus manos cubiertas por guantes de látex, un plumón quirúrgico era el instrumento con el que se servía para señalar sobre su piel los golpes, los cortes, los tiros y las mutilaciones que estas mujeres y niñas sufrieron hasta el final de su vida, siendo previamente descritas por una voz en *off*. Al final de la *performance*, su cuerpo se convertía en un mapa del dolor, para acto seguido, proceder a taparse con mantas, simulando ser un cadáver y denunciando de este modo la institucionalización de estos crímenes y la pasividad de la justicia ante tales hechos.

¿Por qué no ha sido detenida esta ola de asesinatos? Esta es la pregunta que las feministas y las mujeres en general todos los días nos preguntamos y precisamente es por una impunidad de la que son cómplices los estados, encubierta por una reacción nacional insuficiente, aparentemente justificada por la ausencia de la ley en la frontera, por el escasísimo valor que el narcotráfico otorga a la vida humana y por ser presentadas únicamente cifras de muertas como simple estadística, cuando estas cifras se corresponden al número de mujeres víctimas de la violencia feminicida.

De la compleja tecnología del capitalismo y de su nueva división internacional del empleo estructurada como una tecnología de género (Volkart), es de la que son víctimas las mujeres en la frontera como lugar de muerte, de desprotección, de vicio, de enfermedad y de insalubridad, y esa misma inseguridad es la que crea unas condiciones de vida e identidades femeninas específicas, regidas por el control de la industria que establece el proceso de producción del ensamblaje. Dentro de esta economía capitalista, las mujeres son las que montan las piezas de la tecnología digital dedicando su tiempo y su vida a la industria de la maquila. Por ello sus cuerpos se fragmentan, se deshumanizan y se vuelven un componente desechable, intercambiable y comercial por ser la cultura tecnológica una cultura de repetición, pagando con sus vidas el precio de la industrialización y la modernización de la frontera y no participando en nada de ese progreso económico, que ni siquiera les facilita agua potable en las zonas periféricas y desérticas en las que viven. Las mujeres maquiladoras son las que ensamblan la tecnología digital de la que disfruta Estados Unidos y el resto del mal llamado primer mundo, por lo que su trabajo sí que cruza la frontera, a diferencia de ellas, quienes no la pueden cruzar, pues después del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos (NAFTA), el cual entró en vigor el 1 de enero de 1994, hay una distribución igualitaria de productos entre los dos países y Canadá, pero no de personas, lo que conlleva una acumulación de capital en el norte y feminización de la pobreza en el sur. Un lugar en tierra de nadie que Carlos Fuentes llamó «La raya del olvido» (Fuentes, 2007: 113), como olvidados y aislados son allí los crímenes contra las mujeres.

El cuerpo fragmentado es un tema al que hace referencia Daniela Edburg (Houston, 1975) en su serie fotográfica *Lo que queda del día*, donde aparece un cuerpo femenino desmembrado, roto por la brutalidad, por una muerte violenta por la saña con la que se asesina a las mujeres de Ciudad Juárez y que deja un reducto macabro. El cuerpo femenino se ha convertido en un desperdicio del que el feminicida tiene que desprenderse como diariamente nos desprendemos de las basuras contemporáneas como televisores, ordenadores o vídeos domésticos (Pedraza, 1998 : 261). Dolor y temor es el sentimiento que nos produce observar un cuerpo humano desmembrado por su aparente fragilidad, en el que la piel deja de ser

la frontera intangible entre el interior y el exterior por lo que al desgarrar esa envoltura, el cuerpo humano se convierte en un mero residuo en el que la muerte descompone aquello que a la vista del observador ha sido despedazado por el odio (García Cortés, 1996: 48).

Teresa Serrano (México D. F., 1936) denunció en el año 2003 esas muertes consideradas menos importantes de un modo frío, directo y estremecedor al presentar un video que llevaba por título *La piñata* en el que una mujer maniquí convertida en piñata, es golpeada brusca y continuamente por un hombre, hasta que la desmembra. La piñata representa a una mujer objeto, joven, entre unos quince y veinticinco años, como la edad media de la mayoría de las víctimas, de tez morena, de pelo largo negro y liso, características físicas que se corresponden a las de las víctimas del feminicidio. Lleva puesta una minifalda, una falda corta que fue la excusa para que la policía considerara, al inicio de las investigaciones, que las mujeres habían provocado a sus asesinos por ser prostitutas y una cabellera de pelo natural, requisito para la belleza femenina y por lo tanto, construido en base al género, que en sí es materia muerta. La brutalidad del acto, de los golpes, de la fuerza con la que se ensaña para destruir el cuerpo femenino, exhibe una violencia igual de comparable a cómo son encontrados los cuerpos de las mujeres víctimas del feminicidio. Mientras, todo permanece igual porque el ruido de fondo del día a día que encubre la violencia feminicida relatada en *La piñata*, revela la impunidad y la falta de justicia que prevalece en esta zona.

El Colectivo Malaleche integrado por Laura Ugalde (México D. F., 1963) y por Piedad Martínez (Guanajuato, 1980), irrumpió en la esfera pública a través de una actitud crítica con la sociedad mediante un arte extremadamente provocativo que puede llegar a molestar por imperar en el mismo una estética irónica y extremista. En el año 2005 presentaron la instalación *Úsese y tírese*, compuesta por un total de 370 ataúdes de yeso convertidos en pequeñas cajas de pañuelos de papel en espera de ser usados y tirados como los cuerpos de las mujeres víctimas del feminicidio, arrojados al desierto, convirtiéndose esta zona en el basurero de la impunidad.

*Muerte en serie* también del año 2005, fue otra instalación compuesta por 37 sacos negros que envolvían unos supuestos cadáveres femeninos y en cuya etiqueta estaban los datos de identificación de la mujer víctima del feminicidio.

Esta visión demonizante y falocéntrica de las mujeres de la frontera, supuestamente está detrás de la utilización del cuerpo femenino abusado y vejado de estas mujeres sacrificadas, cuyos asesinatos pasan a comportarse como un sistema de comunicación ostentado por las redes de mafiosos que ejercen un dominio totalitario de la ciudad y en cuyo cuerpo femenino se deposita la culpa. La mujer víctima en Ciudad Juárez es un desecho

público exhibido con capacidad de dominio, asociada a gestos rituales de renovación de la virilidad, convertida en una pieza desechable (Segato, 2004: 9) para el régimen patriarcal de orden mafioso establecido en la frontera. Al ser considerado el cuerpo femenino como un desecho, éste es utilizado como actos de comunicación productores y reproductores de esa impunidad (Segato, 2004: 10), colectivamente compartida en las ejecuciones horribles de mujeres llevadas a cabo por una especie de fratría unida por un pacto de sangre en la que se mezclan las substancias corporales de todos los que participan de la violación colectiva y tumultuaria. Sobre el cuerpo de la mujer víctima del feminicidio se inscribe un pacto de silencio consolidado por la violación compartida en la cual se ha transgredido el límite de la moral, por lo que el silencio garantizará el control total del territorio y la lealtad inviolable a los grupos mafiosos de la zona que operan a través de alianzas cohesivas. En definitiva la marca del control territorial de los señores de Ciudad Juárez, puede ser inscrita en el cuerpo de sus mujeres como parte o extensión del dominio afirmado como propio (Segato, 2004: 13). Por lo tanto, y para que dejemos de ser consideradas una serie albergada en el espacio privado, es necesario, que sean reconocidas nuestras individualidades (Amorós, 2001: 25-26), las cuales nos identifican como sujetos de poder.

Guatemala no queda impune ante la lacra del feminicidio, superando en número de víctimas a las de Ciudad Juárez, un país que además, ha sido castigado durante 1960 a 1996 por la guerra civil más cruenta de toda América Latina. Desde 1997, el primer año de paz, 17 personas mueren cada día. Dentro de un contexto de violencia, impunidad y dolor, es donde hay que entender la reacción de Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) ante la sencilla pregunta de qué es lo que supone para ella vivir en un país como Guatemala y su inyección de 10ml de Valium que la dejó completamente dormida.

El narcotráfico, la delincuencia y las maras han utilizado los cadáveres de las mujeres víctimas del feminicidio para intimidar al gobierno a través de mensajes escritos. Los más repetidos fueron «La pagaste perra», «Una perra menos» o «Muerte a las perras» por lo que bajo el título de *Perra*, Regina José Galindo en la performance realizada en 2005, vestida de luto riguroso, sin maquillaje, se sentó sobre una sencilla silla metálica y rasgó con un cuchillo sobre la piel de su pierna izquierda esta palabra, con total valentía, sin que la mano le temblase. A través de esta herida autoinflingida fue canalizado el dolor, sinónimo de grito de denuncia, frente a la culpabilización que sobre las mujeres guatemaltecas ha recaído por parte del estado patriarcal al considerar que pertenecen a maras callejeras o a bandas de delincuencia juvenil, por lo que si el cuerpo de una mujer aparece rasgado con este tipo de insultos, ni la policía ni la justicia investigan el caso, a pesar de que siempre son antes violadas o sufren alguna mutilación sexual, saña que no existe en los cuerpos masculinos.

El hecho de que los cuerpos de las mujeres estén inscritos en circuitos de comunicación patriarcales, no debemos considerarlo como un caso aislado propio de sociedades en las que la violencia es el eje que marca el poder. En España el lunes 26 de marzo de 2012, salió a la luz que a un grupo de esclavas sexuales rumanas, se les había tatuado un código de barras junto con una cantidad de dinero que hacía referencia a la suma que deben a los clanes de proxenetas rumanos, especialmente al más violento de ellos al cártel del cabeza de cerdo. Estas mujeres tatuadas con un código de barras como un producto de caducidad que tiene tatuada su deuda, se las llama maletas o bultos porque de su cuerpo tienen que sacar el máximo partido aunque sea en jornadas de explotación de más de 48 horas seguidas. Para ello las drogan hasta que las enganchan, para después quitarles la cocaína y conseguir de ellas que se prostituyan a cambio de la droga. Si no lo hacen están condenadas a vivir la violencia en su grado máximo al sufrir palizas, humillaciones, a beber agua con sal, a no comer, o incluso a ser obligadas a mantener relaciones sexuales con los prostituyentes sin preservativo.

En la ciudad de Valencia, en la actualidad no sólo conocida por la corrupción de sus políticos, los anuncios de prostíbulos la acompañan en el día a día. Un claro ejemplo es un anuncio aparecido en las calles de Valencia en el año 2011 en el que los cuerpos femeninos desfilan delante de los futuros clientes, dispuestos sexualmente para ser sometidos a los designios más salvajes y marcadas con las mismas marcas que los ganaderos realizan con fuego sobre las reses de su propiedad.

### **Dolor narcotráfico**

Desde diciembre del año 2006, el presidente de México Felipe Calderón libra una batalla contra el narcotráfico, un conflicto armado interno que ha dejado en el país hasta enero de 2012 más de 60.000 muertes por ejecuciones, enfrentamientos entre bandas rivales y enfrentamientos con la policía. Los crímenes ligados al narcotráfico, hacen a varios estados del país figurar entre los más violentos a nivel mundial, entre ellos Nuevo León. Además, México está considerado entre los primeros países más violentos y peligrosos del planeta al mismo nivel de Haití o Yemen.

La ciudad mexicana de Monterrey, vista hace unos años como una de las ciudades de América Latina más pujantes al generar el 8% del PIB del país y símbolo del progreso económico, se ha convertido en un punto estratégico para el narcotráfico al ser como Ciudad Juárez, punto de paso de la droga al país considerado como el mayor consumidor del mundo: Estado Unidos. Controlar este cruce de caminos ha llevado a los enfrentamientos entre los sicarios de los cárteles, poniendo a la población en peligro.



Frente al dolor y al miedo, impera en la población el tabú en un contexto en el que las personas han pasado a ensayar nuevas formas de comunicación, una situación también vivida en España con el terrorismo de ETA. En la actualidad la guerra contra el narcotráfico en México se cobra cada día tal cantidad de víctimas, que la sociedad ya no llega a espantarse ante tal crueldad. El escaso valor que el narco otorga a la vida en la frontera, ha convertido la violencia en espectáculo, un instrumento para generar temor en un país que a pesar de pertenecer al G 20 por méritos propios, tiene una cultura de la permisividad que ha hecho que sus habitantes miren para otro lado y que nadie diga ni haga nada, porque siempre ha sido así. La industria del secuestro en México está en auge mientras que en Colombia, ésta está decayendo. Se producen ochocientos secuestros al año en un país cuya justicia está agotada y el tejido social está destruido por la falta de una verdadera cultura de la legalidad. En la actualidad entre seis y siete personas mueren al día en Ciudad Juárez por la guerra que enfrenta a dos cárteles del narco, los cuales se disputan la venta de droga a Estados Unidos. La situación de miedo que vive la población en esta ciudad de menos de dos millones de habitantes ha llegado a ser insoportable a pesar de que está ocupada por siete mil militares y tres mil federales. Cada día se queman más negocios, cuyos dueños se niegan a pagar el impuesto revolucionario al narco y hay tiroteos en cualquier calle y a plena luz del día. Esta situación ha hecho que Ciudad Juárez pidiera el 13 de noviembre de 2009 a los cascos azules de la ONU que intervengan en el conflicto contra el narcotráfico para que pongan paz en este territorio. Esta demanda de ayuda internacional no se pidió cuando empezaron las muertes de mujeres en Ciudad Juárez víctimas del feminicidio y en eso tiene mucho que ver el patriarcado, el mismo que prefirió mirar para otro lado o culpabilizar a las víctimas porque muchos fueron los escépticos ante estas muertes, como el actual fiscal general del Estado Arturo Chávez Chávez, el mismo hombre que fue procurador del estado de Chihuahua a finales de los años noventa, quien lo único que hizo en este puesto ante las peticiones de investigar los asesinatos, según denuncian varios colectivos de mujeres, fue aconsejar a las mujeres que aprendieran kárate (Verza, 2009: 45).

A pesar de que las muertes continúan, al patriarcado de momento sólo le interesa que cese la guerra entre los cárteles de narcotraficantes, una lucha contra el narco que el presidente Felipe Calderón, desde el primer día de su mandato, se propuso erradicar. Una vez más al patriarcado no le interesa proteger la vida de las mujeres en Ciudad Juárez, sí sus intereses económicos los cuales se han visto perjudicados tras la guerra que enfrenta a ambos cárteles y al gobierno con los narcotraficantes. Es por ello por lo que los asesinatos de mujeres constituyen un ejercicio de poder desde el poder mismo, cuya única finalidad es asegurar el mantenimiento del sistema patriarcal (Berlanga, 2010: 95).

Rocío Boliver (México D. F., 1956) en abril del año 2010 se presentó en el marco del festival Horas Perdidas para realizar la performance *Docta Ignor* en el parque Fundidora de la ciudad de Monterrey. Como agitadora de conciencias que es, se propuso utilizar el espacio público como un terreno de construcción y de transformación socio-cultural y como un agente activo de cambio y beneficio social ante tanta crueldad, por lo que pasó a enterrarse hasta su cabeza, la cual previamente rapó para cubrir posteriormente de lombrices, símbolo de la vida que renace de la podredumbre y de la muerte. Inició la performance a las 12 del mediodía, momento en el que el sol está más alto, por lo que las lombrices, rápidamente empezaron a deslizarse sobre su cabeza y cara porque no soportan el calor. Durante más de veinte minutos y con no pocos esfuerzos, Rocío Boliver luchó con todas sus fuerzas dando gritos de dolor para poderse desenterrar. Las lombrices hacen referencia a la muerte en una ciudad como es Monterrey en la que de enero a abril del año 2010 murieron víctimas del narcotráfico 162 personas. En el año 2011, en todo el país, murieron de manera violenta 27 personas cada día.

### **Libertades negadas y cuestionadas**

La cara de la libertad probablemente sea el cuadro de Eugène Delacroix *La libertad guiando al pueblo* pintado en 1830 para celebrar la revolución burguesa frente a la monarquía borbónica de Carlos X. La alegoría de la libertad, caminando entre los cadáveres, medio desnuda y enarbolando la bandera francesa, es el reflejo de una serie de convulsiones sociales que agitarían Europa hasta 1848 en las que se exigía el reconocimiento de la propiedad, la libertad económica y laboral, la libertad de prensa y el sufragio como un derecho del ciudadano, que no de la ciudadana. La lucha por la libertad y la nación, ambas constantes del movimiento romántico, están constituidas por una alegoría femenina que recuerda a las esculturas griegas de la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia. En el año 2009 Cristina Lucas (Jaén, 1972) presentó el video *La liberté raisonnée (La libertad razonada)* de poco más de cuatro minutos de duración, cuya protagonista es la misma alegoría de la libertad y de la patria que utilizara Delacroix en su cuadro. Pero a diferencia del pintor francés, los personajes en el video de Cristina Lucas cobran movimiento, animando ese instante detenido por las pinceladas del pintor, por lo que apropiándose de la figura femenina, la alegoría de la libertad y de la patria, revertirá dichos significados para criticar la situación cosificada y objetualizada a la cual todavía pertenece el sexo femenino. La alegoría femenina lidera la escena, mientras diversos personajes masculinos la persiguen en un campo de batalla. El cuerpo femenino se ha convertido en objeto de deseo y la meta final

es violentarla, herirla, abusar de ella, porque convertida en mujer, ya no existe el principio de individuación que la distinga de las demás. Contraponiendo ambas versiones, la de Delacroix y la de Cristina Lucas, Delacroix representa un cuerpo desexualizado y petrificado para representar la alegoría de la libertad y la patria, a diferencia de Cristina Lucas, quien tras cobrar movimiento la figura femenina y convertirse en mujer, en hija de Eva, se encuentra inmersa en un campo de batalla, convertida en presa y ajena a la libertad que representa y escenifica. La alegoría de la libertad y de la patria representada por Delacroix, es una no-mujer en oposición a Eva, de la cual la mujer común es hija (Bornay, 2001: 43) y por lo tanto encarna los valores ligados a la sumisión. Como María para la iglesia católica, la alegoría de la libertad y de la patria está representada de una manera glorificada, por lo que al descongelar Cristina Lucas dicha composición teatral, el cuerpo femenino vuelve a convertirse en objeto del deseo y de seducción, a la que hay que poseer como se posee cualquier objeto, la cual forma parte de la otredad y limitada para ser partícipe del derecho de ciudadanía. El final de la alegoría de la libertad, es la muerte por parte de sus propios compañeros de batalla y con ello de la presencia pública de la mujer en la historia.

El año 2004 también fue el año de la realización del video *Lunares*, de la sevillana Pilar Albarracín (Sevilla, 1968), donde, vestida de flamenca, y durante poco más de un minuto de duración, bailando el baile más conocido de España más allá de nuestras fronteras, la artista perforaba su vestido blanco con un alfiler hasta que la sangre dibujaba sobre el mismo, lunares rojos en alusión a la violencia de género. Muchas de las protagonistas de las canciones flamencas han estado sometidas desde la misoginia, al dominio cultural de los hombres sobre las mujeres, en cuyas letras ellas han sido las protagonistas por su sensualidad, el rechazo al que han estado sometidas, el amor o la desesperación. Pilar Albarracín estaba subvirtiendo los tópicos más desgarrados y arraigados de la cultura española como son la mujer vestida de flamenca, los toros o la tortilla española para criticar y ridiculizar ese folclore andaluz de tinte machista y clasista, todavía imperante en nuestra sociedad y que Franco, junto con la premisa de una España grande, única, libre y católica paseó como imagen de la mujer española.

El año 2006 fue el año en el que la artista Nieves Correa (Madrid, 1960), presentó la performance *Hasta el día del juicio* a través de la cual denunció la violencia de género mediante el hecho de sacarse de los bolsillos de sus pantalones barras de labio como años tuviese, desenroscándolos y destapándolos, fijándolos poco a poco en la pared, tras enumerarlos en un altavoz, para proceder, después de quitarse la camisa y mostrarnos sus pechos desnudos, separarse de las mismas unos diez metros con sus manos esposadas a la espalda y lanzarse de un modo extremo contra las barras que dejarán unas manchas rojas

sobre su piel, sinónimo de violencia física sobre su cuerpo y violencia psicológica sufrida en su mente. Jugando con la monotonía, la repetición y el efecto sorpresa, Nieves Correa produce en los espectadores y en las espectadoras un efecto de shock al lanzarse contra las barras de labios colocadas de manera horizontal, juntas y percibidas de manera agresiva, a través de cuyo acto extremo florecen nuestros miedos, las esperanzas, las creencias, los valores y el dolor, fragmentos de una vida que necesitan desenmascararse y que transcurren en tiempos reales y en busca de una cadena constante de estímulos. La liberación catártica que alcanza el cuerpo de la artista a través del dolor y que perciben los espectadores y las espectadoras, tiene como fin liberarse de una naturaleza opresiva y constreñidora, marcada por el eje de la violencia patriarcal sufrida en silencio por las mujeres y cuyo torso desnudo y ensangrentado escenifica una historia que transcurre diariamente.

En la performance *Biografía 10.1*, Nieves Correa también juega con el dolor al clavar sobre su hombro desnudo cincuenta alfileres para después volverlos a clavar en el alfiletero. Rodeada muy de cerca del público, Nieves Correa no estaba segura de soportar el dolor ni de la manera en la que iba a terminar este trabajo, por lo que es algo que descubrieron juntos la audiencia y la artista.

## Conclusiones

Someter el cuerpo a estados físicos extremos, y a probar sus límites, persigue escapar de un cuerpo culturalmente predeterminado. Es por tanto un elemento de comunicación más allá de lo visual que une a las artistas con la audiencia, con su presencia y con su capacidad de resistencia. Mostrarlas constituye hacer visible situaciones y lugares de opresión en donde todas nos podamos ver reconocidas, además de poner en práctica herramientas simbólicas con la intención de que las mujeres nos empoderemos, denunciemos la violencia que sufrimos y desmontemos la masculinidad que marca el eje del poder, con la finalidad de participar en la toma de decisiones. Estas metáforas extremas en las que el dolor está presente, han visibilizado un tipo de violencia en la sociedad patriarcal que nos alberga con efectos necropolíticos, es decir, de muerte. A través del arte contemporáneo no contaminado por el patriarcado, y del feminismo, ambos como herramientas de empoderamiento, lo oculto se ha convertido en visible y eso significa combatividad y resistencia.

## Referencias:

- AMORÓS, Celia (2001): *Feminismo: igualdad y diferencia*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- BALLESTER BUIGUES, Irene (2012): *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón, Trea. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.
- BERLANGA, Mariana (2010): «Feminicidio: el significado de la impunidad», *Feminicidio: actas de denuncia y controversia*. México D. F, Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de género. Fondo de desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer UNIFEM, pp. 89-102.
- BORNAY, Érika (2001): *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- FUENTES, Carlos (2007): *La frontera de cristal*. México D. F.: Punto de Lectura.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (1996): *El cuerpo mutilado (la angustia de la muerte en el arte)*. València: Direcció General de Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2003): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2006): «Presentación a la edición en español». *Feminicidio: una perspectiva global*. México D. F. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 12-13.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar.
- (2004): *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar.
- SEGATO, Rita Laura (2004): «Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez», *Serie Antropológica*. n° 362, Brasilia, pp. 2-16  
<http://www.unb.br/ics/dan/Serie362empdf.pdf>
- SCARRY, Elaine (1985): *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva York: Oxford University Press.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Año 5, N°. 5, Castelló de la Plana: Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 67-84.

VERZA, María (21 de abril de 2009): «Condena histórica en México por los feminicidios en Ciudad Juárez». *La Gaceta*, Madrid, p. 45.

VOLKART, Ivonne: «Tecnologías de la identidad» en <http://www.aultraperiferiadigital.com/textosdigitales/historicos/ivonnevolkart.pdf> [Fecha de consulta: 15-3-2012]

Recibido el 15 de febrero de 2012

Aceptado el 31 de marzo de 2012

BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 11-28]

# UNA CRUZ EN EL PECHO. EL ORIGEN DE LA VIOLENCIA EN LA VIDA Y EL ARTE

## *A CROSS ON THE CHEST. THE ORIGIN OF VIOLENCE IN LIFE AND ART*

Lidón Sancho Ribes

*Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género  
Universitat Jaume I Castelló*

### RESUMEN

Desde el nacimiento de las primeras civilizaciones, la mujer ha estado vinculada a la capacidad creadora en muchos ámbitos de la vida: vital, artístico, social, educacional y emocional. Ya sea como madre, musa, pedagoga, artista o ciudadana. De un tiempo a esta parte, todas las creaciones de mujeres artistas están mostrándonos un inmenso dolor... Tanto, que me parece crucial entender este proceso que estamos viviendo y detenernos en el origen para conocer las causas y las consecuencias de esta tendencia. El análisis de sus obras nos hará plantearnos la violencia que se está ejerciendo en contra de todo lo femenino, así como la que está empezando a surgir desde lo femenino (como personas capaces de generar violencia) y que va a conducirnos a una teoría que une la creación artística, por un lado, y los exorcismos contra el dolor, por otro. Ese vínculo de unión es lo que se explicará en este texto, conociendo que, por encima de todo, los valores estéticos están conectados, sin duda, a los valores éticos de la humanidad. Y que, como creadores y creadoras, tenemos una responsabilidad con lo que proyectamos al mundo.

**Palabras clave:** Violencia, dolor, miedo, visión del mundo, empatía, responsabilidad.

### ABSTRACT

Since the birth of the first civilizations, woman has been linked to the creative capacity in many areas of life: vital, artistic, social, educational and emotional. Either as mother, muse, artist, pedagogue or citizen... Lately, all the creations of women artists are showing us much pain. So much so that I find it crucial to understand this process that we are currently living and stop and search for the causes and the consequences of this trend. The analysis of works will make us consider the violence that is exerted against the feminine, as well as what is beginning to emerge from the feminine (as people who generate violence) and that will lead us to a theory linking artistic creation, on the one hand, and exorcisms against pain, on the other. This link is what will be explained in this text, knowing that, above all, aesthetic values are connected, no doubt, to the ethical values of humanity. And, as creative people, we have a responsibility with what we bring to the world.

**Key words:** Violence, pain, fear, world vision, empathy, responsibility.

## SUMARIO

–Introducción. –Louise Bourgeois. –Ana Mendieta. –Regina Galindo. –El cóctel del miedo. – La falsa conexión entre dolor y violencia. –Referencias y bibliografía.

## Introducción

Reflexionar, hoy en día, sobre la violencia, implica ser conscientes de su diversidad. Mi investigación sobre ella a través del trabajo de tres mujeres artistas –Louise Bourgeois, Ana Mendieta y Regina Galindo– (2009) evidenciaba distintos tipos de violencia: la que sufrimos como mujeres y también la que sabemos ejercer nosotras. Este estudio supuso para mí el auto-desvelarme ideas ocultas sobre la violencia como, por ejemplo, que la mujer no tiene la exclusividad de la bondad.

La violencia se ha convertido en un tema del que se ha escrito y hablado tanto –y tantas veces sin acierto– que nos hemos olvidado de su verdadera naturaleza y de sus múltiples caras. Creo capital que para erradicar una lacra hay que encontrar su origen. En este estudio he buscado el modo de deshacernos de varias falacias, como aquella que habla de que somos violentos y violentas por naturaleza. Esta afirmación no es válida porque, a día de hoy, nuestros comportamientos sociales son tan o más importantes que el instinto natural. Tampoco es cierto que la violencia se herede genéticamente, de hecho ya hay estudios científicos que demuestran que el ADN se modifica con nuestras experiencias y pensamientos.<sup>1</sup> Así que parece ser que la violencia no nos viene de serie. Estamos creados socialmente además de fisiológicamente y, tanto el entorno como nuestra manera de relacionarnos con los demás, nos convierte en lo que somos. Esta combinación, junto con nuestro instinto de supervivencia, ha transmutado en una bomba de relojería. Pero se puede desactivar.

Cuando señalo que existe una salida al cese de la violencia humana, estoy boicoteando a esa corriente fatalista actual que argumenta que no podemos cambiar nuestros comportamientos violentos. Y también doy un poco de esperanza al hecho de que sí que podemos gestionar los conflictos de otra manera.

En los últimos años, las creaciones de las mujeres artistas nos están mostrando y haciéndonos partícipes de un dolor inmenso. Como siempre he creído que el arte contemporáneo muestra la temperatura de nuestra sociedad, he utilizado ciertas obras de

<sup>1</sup> Esta información proviene del libro *Vernetzte Intelligenz* de Grazyna Fosar y Franz Bludorf. Página web: [www.fosar-bludorf.com](http://www.fosar-bludorf.com) [fecha de consulta 2 de marzo de 2012]



arte contemporáneo para indagar acerca el origen del mecanismo de la violencia. Me he preguntado de dónde proviene tanta carga doliente y buscando la respuesta he procurado evitar las teorías que acusan a nuestra civilización actual como ultra-violenta. Creo que:

– La violencia no ha aumentado, sino que se ha hecho más visible y más moralmente reprobable. Su origen, desde luego, no está en el tipo de sociedad actual. En otras épocas ha habido muchísima más violencia, pero no estaba socialmente tan mal vista.

– La violencia es una herramienta del poder. Personas con poder desmesurado ha habido ahora y las ha habido en el pasado. Todo parece indicar que no desaparecerán en el futuro.

– La violencia no ha surgido porque actualmente hayamos corrompido los valores éticos. De hecho, estamos intentando ser más éticos en esta época que en otras muchas. Gestos como la creación de la *Declaración de los Derechos del Niño*, realizada en 1959, hubiera sido impensable hace un siglo. Sin embargo, a pesar de que han pasado más de cuarenta años desde su puesta en marcha, el maltrato infantil está alcanzando cotas inverosímiles. En Reino Unido, Estados Unidos, Australia y Canadá hasta el 16% de los niños y niñas son maltratados físicamente Y si las cifras son dramáticas cuando hablamos de países ricos, la incidencia de esta lacra es mucho mayor cuando se trata de países subdesarrollados o en vías de desarrollo. En América Latina hasta el 63% de los niños podrían vivir en una situación de maltrato físico, sexual, o emocional.<sup>2</sup>

Parece ser que nuestro esfuerzos por ser mejores personas están dando poco o ningún resultado. ¿De verdad que somos tan malvados y malvadas? Tengo la esperanza que no, y me baso en la siguiente teoría: somos violentos y violentas porque LA VIOLENCIA ES UNA RESPUESTA AL MIEDO.

No parece un gran hallazgo, sí, pero, ¿en este último siglo hemos hecho algo por conocer y cambiar los mecanismos del miedo? Sabemos que el miedo tiene cuatro respuestas básicas: ataque, huida, inmovilidad y sumisión. El ataque es la evidencia máxima de nuestro comportamiento agresivo. El enfrentamiento animal es un mecanismo ancestral de lucha por el territorio, por la protección de la prole o por la propia vida. Si el animal no se enfrenta con otro, corre el riesgo de ser sustituido por alguien más capacitado, o que mueran sus crías o morir él mismo. Y eso produce miedo.

La huida, la inmovilidad y la sumisión surgen por el mismo motivo, por el miedo. No sé cómo lo llevarán los animales pero, viendo nuestro panorama actual, llevan millones de años gestionando el miedo mucho mejor que nosotros. Y nosotros de mal en peor. ¿Por

<sup>2</sup> Las cifras comentadas en este artículo provienen de un estudio que realizó la revista científica *The Lancet* ([www.thelancet.com](http://www.thelancet.com)) Se publicaron en el siguiente enlace: <http://bebesymas.com/infancia/las-cifras-del-maltrato-infantil>.

qué? Porque creo que estamos utilizando el miedo con fines bastante más perversos que el de preservar nuestra especie. De hecho, es curioso que miedo y violencia hayan crecido paralelamente en estas últimas décadas. Y, en cada época, los miedos se han multiplicado, diversificado y especializado cada vez más.

Ello es debido a que las personas tenemos un sistema mental muy complejo, por lo que los miedos también son más elaborados. Somos, como dice Juan Antonio Marina, la especie más miedosa<sup>3</sup> porque poseemos un arma de doble filo: la capacidad de anticipación. Esta capacidad puede salvarnos la vida, pero también puede amargarnos la existencia. Voy a poner un ejemplo: el miedo a lo diferente existe tanto en la naturaleza como en nuestra sociedad. Pero nosotros hemos hecho de esta diferencia un generador de terror, tanto que hemos llegado a diezmar poblaciones enteras sin existir riesgos reales. Ahora a eso se le llama «ataque preventivo». Y la herramienta más fácil para generar miedo en una sociedad es preguntarle muchas veces con frases que empiecen por el temible « ¿Y si...? »

Los que detentan el poder están utilizando cada vez más esta pregunta para infundir un miedo irracional en la población. Es una de las muchas tácticas de amedrentamiento que existen. Y se utilizan exclusivamente por un motivo: para que pongamos en práctica una conducta tan antigua como conocida para huir del miedo: la sumisión.<sup>4</sup> ¿Y por qué nos inmovilizamos, nos sometemos, huimos o nos enfrentamos? Para evitar a toda costa daño alguno. Porque tenemos pánico al dolor.

Voy a mostrar que prácticamente todas nuestras manifestaciones como personas creadoras son exorcismos contra el dolor. Pero quiero ir aún más allá. Como educadora artística que soy, pero sobre todo por una cuestión práctica, me gustaría comprobar si la plasmación de ese dolor y su mensaje de denuncia están llegándonos. Si el dolor que muestran algunas artistas nos está haciendo reaccionar o si, por el contrario, está contaminando aún más nuestra visión del mundo.

## **Louise Bourgeois**

Los primeros miedos se fraguan en la infancia. Por eso me ha parecido importante constatar el porcentaje de maltrato físico y psicológico que se producen en esos primeros años

---

3 «No hay especie más miedosa que la humana. [...] La inteligencia libera y a la vez entrampa. Nos permite anticipar lo que va a suceder –información útil para sobrevivir–, pero puede pasarse de rosca.» En Marina, José Antonio (2006): *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama, p.13.

4 Pueden consultarse las distintas teorías sobre el poder en Foucault, Michel (1981): *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, pp.120-165.

de la vida. Sufrir maltrato en la época infantil aumenta los miedos y la inseguridad de forma exponencial. Y esos niños y niñas miedosos, serán los adultos miedosos de mañana y los que harán funcionar el mundo. Una guerra, por ejemplo, puede marcar a toda una generación.

La artista Louise Bourgeois es un buen ejemplo de ello. Nació en París en el año 1911. Faltaban tres años para que la Primera Guerra Mundial estallara. Sus primeros años de infancia fueron vividos con ansiedad debido al alistamiento de su padre en el ejército y su posterior marcha al frente. El miedo a la pérdida fue el primer temor que sintió la artista cuando su padre marchó a la guerra, un miedo lógico en una niña que ve peligrar su estabilidad. Ese miedo a la pérdida de la figura paterna, que hubiera podido aminorarse cuando éste volvió sano y salvo del campo de batalla, se transformó sin embargo de un modo siniestro. La infidelidad de su padre respecto a su madre fue algo que ella nunca superó y que hizo que mantuviera el miedo a perderle. Una profesora de inglés llamada Sadie Gordon, contratada para darle clase a ella y a su hermano Pierre, acabó convirtiéndose en la amante de su progenitor y viviendo en la casa familiar como un miembro más. La situación se prolongó hasta 1932, cuando su madre, Joséphine, murió de gripe.

Bourgeois, una vez convertida en artista, utilizó su potencial creador para sobrellevar el sufrimiento que había gestado desde su infancia. Así, su trayectoria artística se desarrolló con un doble cometido. Por un lado, quiso crear obras para explicar el miedo que sintió a lo largo de su vida, que serían el origen de sus respuestas coléricas; por otro, quiso vengarse del padre por el dolor que sufrió su madre a causa de la infidelidad de su marido. Así, una de sus primeras obras, *Personages* (1950) –fragmentos de madera, corcho y yeso ensartados en unas barras de metal, que forman una espiral– es el reflejo literal de Bourgeois de deshacerse de la amante de su padre, Sadie. Ella misma comentó de esta obra: «En lo que respecta a Sadie durante demasiados años he sentido una inmensa frustración producida por mi terrible deseo de retorcerle el cuello.» (Bourgeois, 2002: 70).

*The Destruction of the father* (1974) (fig.1), es la obra más emblemática en la trayectoria escultórica de Bourgeois y también la más directamente relacionada con su padre, y por tanto

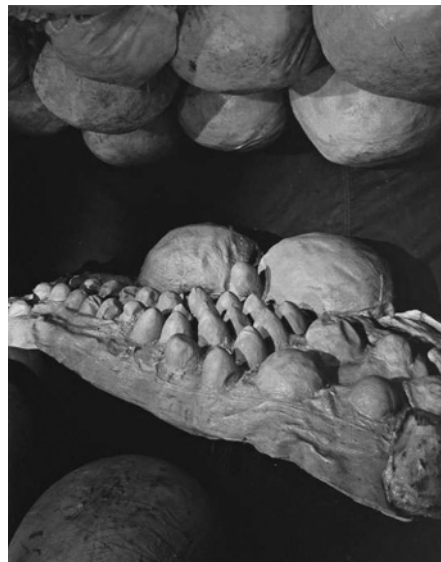


Fig. 1. Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974.

con el miedo que siempre guió su relación con él. Fue realizada tras la muerte de su marido, Robert Goldwater y es una desmembración literal de la figura paterna, o mejor de su cuerpo. Resulta interesante entender por qué, justo tras la muerte de su marido, surgen las obras más crueles hacia su padre. Probablemente porque, según comenta en alguna de sus entrevistas, no le perdonaba por haberla dejado sola. Sentía miedo y soledad. Volvió al miedo de la infancia.

La obra, realizada con yeso, látex, madera y tela, es una instalación claustrofóbica. Se sitúa en un cubículo reducido y se articula en torno a una fantasía de la artista, que consistía en desmembrar al padre entre su madre, su hermana, su hermano y ella misma, liberando así a toda la familia del dolor y de la humillación que supuso vivir la infidelidad en el hogar familiar.

Otro exorcismo contra el dolor, también vinculado a la figura del padre, fue su obra *Nature Study* (1984-94) (fig.2), que podemos analizar como respuesta al miedo por la pérdida de la seguridad. Porque, ¿qué es si no una relación, para ella incestuosa, más que un desequilibrante del núcleo sólido de una familia, fundamental para la supervivencia psicológica de una niña? Esta obra simboliza la figura paterna ridiculizada de una forma casi homicida. Todos los elementos que la componen, la convierten en un engendro. Ella misma comenta así la gestación de esta obra:

Puesto que mi padre me destrozó, ¿por qué no habría que destrozarle yo a él? Cojo un animal auténticamente masculino y para mofarme de él, le pongo unos pechos y después de haberle puesto un par de pechos, le añado un segundo par, ¿por qué no? Y luego le corto la cabeza. Es una forma de burla. Puesto que se ha reído de mí, voy a reírme de él.<sup>5</sup>

Su rabia se encaminaba hacia la venganza por los daños psicológicos que le había causado su padre. Pero tampoco perdonó a su madre por permitir ese daño, y le dedicó una escultura semejante.

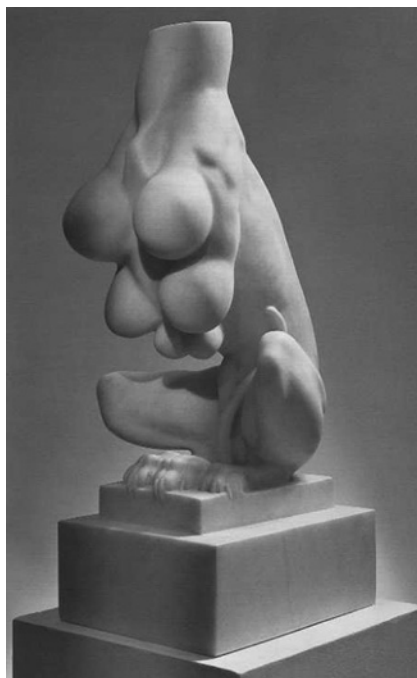


Fig.2. Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1984-94.

<sup>5</sup> Cit. en Mayayo, Patricia (2002): *Louise Bourgeois*, San Sebastián, Nerea, p. 47.

Nos gusta muy poco sentirnos desprotegidos. Un gran porcentaje de personas tienen una respuesta violenta ante la inseguridad. Muchas de las obras de la artista presentan un tipo de violencia explícita: decapitaciones, cortes, etc. Bourgeois, para huir del dolor, elabora unas obras que luego puede destruir a su antojo. En otra de sus entrevistas ya lo comentó: «Rompo todo lo que toco porque soy violenta. Rompo cosas porque tengo miedo.» (2002: 126).

Más tarde, Bourgeois tuvo una etapa en la que sus obras alcanzaron las tres dimensiones de forma fascinante. Estas construcciones, llamadas *Cells* (celdas o células) nacieron del miedo. Fue una etapa en la que construyó obras en forma de habitáculos que reflejaban sus vivencias sobre el temor. En ellos, ha sabido reflejar pedazos de recuerdos de su pasado:

En mi escultura, hoy expreso lo que no pude resolver en el pasado. El miedo era lo que no me permitía llegar a comprender la situación. El miedo es lo peor. Te paraliza. Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, dotarle de una entidad física y así poder desprenderme de él. El miedo se convierte en una realidad manejable. La escultura me ofrece la posibilidad de re-vivir el pasado, de observar el pasado en sus proporciones reales, objetivas. (Bourgeois, 2002: 129).

La obra *Red Room, Parents* (1994) fue la representación tridimensional de la infidelidad en el lecho matrimonial. La instalación se compone esencialmente de una cama rígida, con cojines, unas mesitas de noche y varios objetos, fruto de los recuerdos de la habitación de su padre y su madre.

La indefensión, la parálisis de la que habla la artista y que produce el miedo, la sufrió la artista desde muy joven, la exploró en otras de sus obras. Una de las respuestas al miedo, la sumisión, se refleja en *Couple*, (1996) (fig.3), una escena del acto sexual pero visto casi como una violación. Es la imagen de una humillación sexual, en este caso dentro del matrimonio. El miedo es uno de los sentimientos más corruptores que existen porque provoca humillación en quien lo sufre y hace disminuir aún más los recursos de la víctima: el plan perfecto para seguir ejerciendo el poder sobre ella sin cuestionar el cambio de valores.



Fig.3. Louise Bourgeois, *Couple*, 1996.

Esta idea la trabajó también Ana Mendieta desde otro temor: el miedo a la diferencia. En ella nos centraremos en las siguientes líneas.

## Ana Mendieta

Ana Mendieta nació en 1948 en la ciudad de La Habana. A los doce años fue separada de su familia y partió, junto a su hermana, hacia un temprano exilio. Se dirigió a Iowa, en los Estados Unidos. Allí la artista fue consciente, por primera vez, de ser una persona de color. Después de haber nacido en Cuba y de haber vivido una vida tranquila y económicamente estable, Mendieta tuvo que cambiar la percepción racial de sí misma y aprender a vivir de la caridad. Además, el paso por el orfanato dejó tras de sí una huella de un dolor que Mendieta nunca ocultó.

Su performance *Rape Scene* (1973) (fig.4) muestra –al igual que Bourgeois– la sumisión que provoca el miedo, pero un miedo visto desde otra perspectiva. En esta ocasión, el miedo viene apoyado por una teoría que cada vez más autores confirman: *Poder es la posibilidad de hacer daño*. Esta performance rememora un hecho real acaecido en la Universidad de Iowa. Una muchacha del campus fue violada y asesinada. Mendieta no pudo quedarse callada. En su apartamento de la calle Moffit, la artista yacía encima de una mesa, atadas las muñecas con una cuerda, desnuda de cintura para abajo y manchada de sangre. A su alrededor, en el suelo, había platos rotos, charcos de sangre y ropa desgarrada. Mendieta se planteó el temido «y si...».<sup>6</sup>

Acostumbrada a sufrir violencia por no pertenecer a la raza caucásica, se cuestionó si el miedo de los demás a lo diferente, en este caso a la diferencia que representaba ella misma, podría acabar también en una violación. Con esta obra reflexionó: si tengo miedo



Fig.4. Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973.

<sup>6</sup> En una entrevista realizada en 1980 explicó hasta qué punto la había traumatizado el hecho de la violación, la había «conmovido y aterrorizado». Refiriéndose a la obra, añadió: «Creo que toda mi obra ha sido así, una respuesta personal a una situación...No veo cómo puedo ser teórica ante un tema como éste». *The Daily Iowan*, Iowa. 1977; cit. en Moure, Gloria de (1996): *Ana Mendieta*, Barcelona, Polígrafa, pp. 90-91.

a algo que desconozco, no tengo control sobre ello. Así que tengo que someterlo, y para someterlo, la persona a la que quiero someter debe saber que tengo la capacidad de hacerle daño. La víctima, con tal de preservar su vida, debe someterse. De ese modo, pierde todas las posibilidades de rebelarse, al no contar con todos los recursos que anteriormente tenía para defenderse. Automáticamente, así, volvemos a tener el poder sobre lo que tememos y desconocemos.

La artista Regina Galindo, a la que vamos a referirnos a continuación, ha trabajado en sus obras la idea del funcionamiento del poder. Los mecanismos de tortura que éste puede utilizar generan un miedo que da como resultado el sometimiento de la ciudadanía.

## Regina Galindo

Regina Galindo nace en Guatemala en el año 1974. La realidad sobre su país es tan dura, tan cruel, que decide utilizar su arte como un medio de denuncia, del que pueda hacerse eco tanto su propio país como la sociedad internacional. Al igual que Mendieta, utiliza la performance como medio de expresión.

En su obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), alude claramente a la toma de poder por la fuerza. Desde la fachada de la Corte de Constitucionalidad hacia el Palacio Nacional de Guatemala, recorrió las calles del centro histórico con un balde lleno de sangre humana. A cada paso, Galindo remojaba sus pies para luego dejar huellas sobre el pavimento. Fue un gesto simbólico ante el olvido y crítica hacia la descarada pretensión del presidente del Congreso, Efraín Ríos Montt –el mayor genocida en la historia de Guatemala– de ser inscrito como candidato presidencial y optar a las elecciones de noviembre de ese mismo año. Lo hizo delante de algunos policías partidarios del genocida y que, estando armados como estaban, no hubieran dudado en matarla allí mismo. Pero, afortunadamente, no la consideraron un riesgo para ellos.

Esta violencia ejercida desde quienes se supone deben protegernos y colaborar con la ciudadanía, genera unas terribles, y seguramente inevitables, consecuencias: la sociedad ejerce a su vez la violencia. Los jóvenes guatemaltecos se han reunido en grupos llamados maras, cuyos integrantes han adoptado los comportamientos violentos aprendidos a través de aquello que han conocido desde su infancia en un país en continuo conflicto. Herederas de odio y del machismo de Guatemala, las maras han pasado a ser pequeños grupos de poder, incomunicadas entre sí y en constante lucha las unas contra las otras. Su reflejo aparece en la obra de Galindo *El Brinco* (2008), donde se evidencia el hecho de que la corrupción y el abuso de los gobiernos desembocan en que la población copie y repita los mismos

mecanismos, asemejándose terroríficamente a las acciones cometidas por aquellos.

Para defenderse de un gobierno corrupto, de un cuerpo de la ley vendido a los políticos y de una sociedad insegura, la ciudadanía ha acabado buscando su propia protección. La performance *Plomo (clases intensivas para aprender a disparar todo tipo de armas)*, (2006) (fig.5), es una llamada de atención a cómo esa ciudadanía, desprotegida, utiliza las armas como único medio de defensa.



Fig.5. Regina Galindo. *Plomo (clases intensivas para aprender a disparar todo tipo de armas)*, 2006.

Ya lo dijo Samuel Colt, famoso por artefactos como el primer revólver, o el arma reglamentaria del ejército de Estados Unidos, el M4: «Dios creó a los hombres; Samuel Colt los hizo iguales.» ¿Qué significa esto? Que, tanto los débiles, como los fuertes, los pequeños, como los grandes, los ricos como los pobres... todos tienen la posibilidad real de quitar la vida, sea cual sea su condición, o de causar un dolor irreparable. Colt fue uno de los primeros empresarios que utilizó el sistema de trabajo en cadena (el llamado «sistema americano») en la industria armamentística, logrando abaratar los costes. Por tanto, sus productos se hicieron más accesibles a la sociedad. Una sociedad alimentada por el miedo creciente. Y cuanto más miedo siente una sociedad, más dispuesta está a cambiar libertad por seguridad.

Por esta razón, a nivel global, han comenzado a surgir los nuevos ejércitos privados. La obra *Pelotón* (2011) nos muestra cómo actualmente pelotones de hombres civiles, sin ningún tipo de instrucción militar, policial, ni experiencia, tienen acceso a armamento y optan por uno de los trabajos más demandados por los hombres de clase baja y media en Guatemala: agente de seguridad privada. Estos son los nuevos ejércitos. Gente controlada por los grandes capitalistas o empresarios y que se pueden saltar todo tipo de controles militares y éticos.

La obra trata de cinco pelotones formados por policías de seguridad privada (45 agentes en total) que permanecen alineados durante una hora, con sus armas cargadas, frente a la Bandera Nacional en la Plaza de la Constitución.



La psicosis a la que hemos llegado es tal, que incluso hemos acabado teniendo miedo de nosotros y nosotras mismas. Galindo, en su obra *Autofobia* (2009) lo muestra claramente<sup>7</sup> al utilizar una pistola de 9 mm, para disparar a su propia sombra. Y cuando una persona empieza a tener miedo a todo y a todos, es cuando no tiene criterio para valorar si las guerras, los ataques preventivos o la pena de muerte son necesarios o no para su seguridad.

## El cóctel del miedo

Janet Cardiff y George B. Miller son dos artistas canadienses que se han interesado por la falta de reflexión sobre temas tan de aquí y ahora como la tortura y la violencia. Cardiff nace en 1957 y Miller en 1960. La primera ganó notoriedad internacional por sus instalaciones acústicas en 1995. Han trabajado de forma conjunta. Una de sus instalaciones artísticas más siniestras se titula *The Killing Machine* (2007) (fig.6), que reproduce una máquina de tortura. Ésta sólo se acciona con un botón que debe pulsar el/la espectador/a. Es decir, que es la persona que lo pulsa la que puede decidir poner en marcha la maquinaria o no. En el tiempo que estuvo expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en el año 2007, no dejó de moverse.

La instalación se basa en un texto espeluznante del libro de Frank Kafka *La colonia penitenciaria*. El personaje que enseña orgulloso la máquina de matar a un invitado, habla sobre ella de este modo en el texto:

Nuestra sentencia no parece severa. Al condenado se le escribe en el cuerpo, con la rastra (de agujas) la orden que ha incumplido. [...] Cuando el hombre está echado en la cama y esta empieza a vibrar, la rastra va descendiendo hasta el cuerpo. [...] Mientras vibra va clavando las agujas en el cuerpo. [...] Por supuesto que no puede ser una inscripción sencilla; no debe matar de inmediato, sino al cabo de unas doce horas, por término medio. Se calcula que el momento crítico llega a la sexta hora. Son, pues, muchos, muchos los ornamentos que deben rodear la inscripción propiamente dicha. [...]

La rastra empieza a escribir; cuando termina el primer esbozo de la inscripción sobre la espalda del hombre, la capa de guata rueda y hace girar lentamente el cuerpo hacia un lado para ofrecer más espacio a la rastra. Entretanto, las zonas ya heridas por la escritura entran en contacto con la guata, que gracias a su preparación especial detiene al punto la hemorragia y prepara la piel para una nueva incisión más profunda. [...] las primeras seis horas las vive el condenado casi como antes, solo padece dolores. A las dos horas se le retira el tapón de

<sup>7</sup> Todas las obras que cito en este artículo pueden visualizarse en la página web de la artista: [www.reginajosegalindo.com](http://www.reginajosegalindo.com).

fieltro, porque ya no tiene fuerzas para gritar. En esta escudilla que se calienta eléctricamente, aquí, en la cabecera de la cama, se pone una papilla de arroz de la que el hombre, si le apetece, puede comer lo que consiga sacar con la lengua. Ninguno deja escapar la oportunidad. Al menos, yo no sé de ninguno, y tengo mucha experiencia. Solo a partir de la sexta hora pierde el condenado las ganas de comer. En ese momento yo suelo arrodillarme aquí a observar el fenómeno [...] el hombre empieza simplemente a descifrar la inscripción [...] con sus heridas. [...] Finalmente la rastra lo atraviesa por completo y lo arroja a la fosa. [...] En ese momento se ha cumplido la sentencia, y nosotros, el soldado y yo, lo enterramos. (Cardiff y Bures, 2007: 193-199).

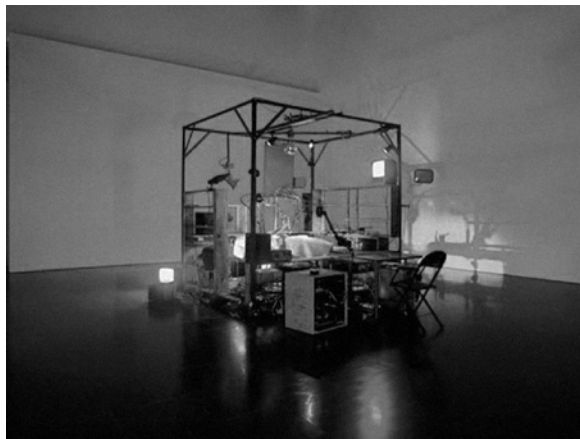


Fig.6. Janet Cardiff y George B. Miller, *The Killing Machine*, 2007.

Hemos hecho que las máquinas nos hagan el trabajo sucio: el de procurar el dolor y la violencia desde la distancia. La guerra ha sido el mayor de los logros hasta ahora para las *Killing Machines*. De este modo, mantenemos una distancia reconfortante frente al dolor de las demás personas y también del miedo que sienten nuestras víctimas. *The Killing Machine* nos muestra hasta qué punto estamos desarmados de empatía. Actualmente, si alguien nos jurara que una persona debe morir para que yo viva seguro o segura, probablemente no la contrastaríamos con nadie más y no dudaríamos en apretar ese botón que se ilumina cuando la máquina se detiene. Janet Cardiff denuncia esta falta de reflexión en nuestra sociedad, drogada por la información sesgada. Los autores reivindican la obra de este modo: «En nuestra cultura en estos momentos hay una extraña indiferencia deliberada a matar. Creo que nuestro interés en la creación de esta pieza proviene de una respuesta a eso.»<sup>8</sup>

¿De dónde proviene esa indiferencia? Existen tres ingredientes para desconectar del dolor ajeno y ejercer la violencia en quien haga falta: distancia, información sesgada

<sup>8</sup> Página web Janet Cardiff & George Bures Miller: <http://www.cardiffmiller.com/index.html>. La obra puede visualizarse en el siguiente enlace:

Enlace [en línea]: [http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/killing\\_machine.html#](http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/killing_machine.html#).

(desconocimiento) y miedo. La obra de la artista Jo Spence que aparece en este texto (fig.7) le ha dado título a este artículo por este razonamiento.<sup>9</sup> Contaré brevemente su historia.

Se le diagnosticó un cáncer de mama. Al poco, fue fotografiando cómo se iba deteriorando su salud con el tratamiento oncológico y el paso de la enfermedad. Esta foto fue tomada después de que el médico que la trataba le marcara una cruz en el cuadrante del pecho que le iban a extirpar. El médico la marcó y fríamente dijo: «esto es lo que va fuera». Spence quedó traumatizada por ello. Pero lo que no supo interpretar es que el doctor la trataba así no porque fuera un ser frío y cruel, sino porque él combinó esos tres elementos (distancia del paciente, información sesgada –desconocimiento– del paciente y miedo); tenemos pánico al dolor ajeno por si nos contamina. Spence lo denunció con su obra, pero nadie les había enseñado a combatir el miedo. Ni al médico ni a la enferma.



Fig.7: Jo Spence, *The Picture of Health?*, 1982-92.

### La falsa conexión entre dolor y violencia

Y, ahora, retomo la idea que he lanzado al principio de este texto. El dolor y el sufrimiento que se han visto en las obras de estas artistas, ¿Qué muestran a la sociedad? ¿Es una herramienta útil? ¿Nos enseñan a enfrentarnos al dolor y al miedo?

Louise Bourgeois repitió en sus obras y a lo largo de toda su vida el sufrimiento. Reproducen la ira y la violencia. Pocas o casi ninguna de sus obras habló de calma: la mayoría eran dolor y miedo. Pero no le sirvieron para perdonar a su padre. Ella mismo lo dijo en muchas ocasiones.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Esta obra está incluida en una serie a la que llamó *The Picture of Health?* Se trata de un trabajo artístico que fue creando durante aproximadamente una década desde que se le diagnosticara un cáncer de mama hasta su muerte, en 1992. Se proyectó, junto a otras obras suyas, en una exposición organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) A.A.V.V (2005): *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta: fotografía, subjetividad, antagonismo*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

<sup>10</sup> La escritora Marie Laure Bernadac realizó muchas entrevistas a la escultora donde le comentó en diversas ocasiones que su arte sigue repitiendo la violencia hacia su padre porque la herida sigue abierta. Bernadac, Marie Laure y Marcadé, Bernard (1999): *Louise Bourgeois, Recent works*, Londres, Serpentine Gallery.

Ana Mendieta murió en Nueva York en 1985. La versión oficial fue que se suicidó, precipitándose por la ventana de su apartamento. Su marido, el escultor Carl André fue imputado en el caso por posible homicidio, pero finalmente se le absolvió por falta de pruebas. Si la muerte de Mendieta fue por la violencia de género, su denuncia artística contra la violencia hacia las mujeres no sirvió para darle el coraje de denunciar la que estaban ejerciendo en ella misma.

El caso de Regina Galindo es también curioso. En muchas de sus entrevistas confiesa que sabe que con su obra no puede redimir al mundo del dolor.<sup>11</sup> Entonces, ¿por qué se sigue dañando físicamente?

Una respuesta sencilla sería: muestran dolor y violencia porque es la realidad del mundo. ¿Y si comento que los índices de violencia están disminuyendo y que no es del todo cierta esa afirmación sobre su aumento?<sup>12</sup> Creo que desde todos los ámbitos de nuestra sociedad (políticos, sanitarios, sociales, educacionales, etc.) nos están atemorizando con una imagen que no se corresponde con la realidad. No nos quieren hacer libres, nos quieren hacer miedosos y miedosas.

Y si realmente esas imágenes del mundo nos enseñan que el mundo está tan pervertido y echado a perder, ¿ayudan a que reaccionemos? Por ejemplo, si nos gustan los animales y vimos en alguna ocasión en televisión la imagen de un cazador abriéndole la cabeza a una pequeña foca, ¿quién de nosotros y nosotras se planteó inmediatamente después de ver esas imágenes hacerse miembro de alguna asociación contra el maltrato animal? Probablemente casi nadie.

Muchas imágenes de violencia pero poco empáticos. ¿Por qué? En primer lugar, porque nadie nos molestamos en conocer los motivos, las causas, las consecuencias, los distintos factores, los atenuantes y los implicados de los acontecimientos que suceden, para luego contrastar esta información con otras fuentes. Si por ejemplo esas obras que he explicado las hubiéramos visto en un museo con una pequeña cartela que pusiese: *Red Room, Parents*. 1994. Madera, látex, cristal y tela; y no hubiese ninguna información adicional sobre el miedo, la infidelidad, la rabia, la historia, al fin y al cabo de la artista, ni nos habríamos molestado en averiguar de dónde proviene eso y qué significa. Por ello, los educadores artísticos creemos fundamental nuestra praxis como humanistas, para que las personas entendamos cómo se expresan las inquietudes y emociones del mundo sin

---

11 Galindo comentó: «El arte no salva al mundo pero me salva a mí». Entrevista publicada en *Siglo XXI* [en línea]. Página web: [www.sigloxxi.com](http://www.sigloxxi.com).

12 Eduard Punset comentó en uno de sus artículos: «Ha costado aceptar el hecho innegable, estadísticamente, de que los índices de violencia están disminuyendo». Punset, Eduard (2012): «Excusas para no pensar: ¿Podemos enfrentarnos a nuevas amenazas?», *XL Semanal ABC*. Año: del 19 al 25 de febrero de 2012. N° 1269. Madrid, p. 48.

mantener distancias.<sup>13</sup> Pero el conocimiento es poder, y el poder está sólo en manos de una minoría seleccionada.

En segundo lugar, porque no estamos en contacto cara a cara con el dolor todos los días, al menos con el que nos muestran aquí. Las personas que trabajan con personas que sufren dolor, trauma y violencia, no pueden permitirse el lujo de no ser empáticos. Al contrario, necesitan ser optimistas, alegres y alentadores para dar ánimos y fuerza a aquellos que sufren ese dolor. No les sirven esas imágenes para ayudar a los pacientes. No estoy negando en ningún momento que no se deba comunicar el dolor que se siente, la denuncia, el sufrimiento y la rabia, pero siempre desde la asertividad. De nada sirve repetir sin cesar el trauma, regodeándonos en nuestro dolor, porque existen amplios estudios psicológicos que aseguran que eso no lo cura. Y ese falso mito de expulsar la rabia sin control para no enfermarse, es una invención. De hecho, en un estudio realizado por dos cardiólogos españoles, contabilizaba que un 85% de los casos de infarto en urgencias en Estados Unidos, habían tenido previamente –una o dos horas antes– un ataque de ira.<sup>14</sup> Así que es cierto que hay que sacar lo que duele, pero hay que saber sacarlo.

En este punto, debo lanzar un mensaje crucial: desde el nacimiento de las primeras civilizaciones, la mujer siempre ha estado vinculada a la capacidad creadora en muchos ámbitos de la vida y ha sido capaz de construir caminos positivos contra los males del mundo y el dolor en áreas y culturas muy dispares con total eficacia.

Los valores estéticos de estas mujeres artistas están conectados, sin duda, a los valores éticos de la humanidad. Pero debemos ser conscientes de que, como creadores y creadoras, tenemos una responsabilidad con lo que proyectamos al mundo. Sólo seguiremos adelante cuando entendamos que es, desde la efectividad y puesta en marcha de los sentimientos y las emociones positivas, cuando veremos realmente el poder sanador de las sociedades.

## Referencias y bibliografía

- AAYV (2005): *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta: fotografía, subjetividad, antagonismo*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- BOURGEOIS, Louise (2002): *Louise Bourgeois. Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, Madrid: Síntesis.
- (2004): *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*, Madrid: Gestión Cultural y Comunicación.

<sup>13</sup> Un libro interesante para conocer el funcionamiento actual del montaje insípido de exposiciones sería: Hooper-Greenhill, Eileen (1998): *El museo y sus visitantes*, Gijón, Ediciones Trea, pp.158-160.

<sup>14</sup> Muy a mi pesar, la información que comento aquí proviene de una conferencia sobre ansiedad y psiquiatría de la que sólo poseo documentación mental. Aún así, la veracidad de estos datos queda constatada por mi capacitada memoria.

- BOZAL, Valeriano; VILAR, Gérard et alt. (2006): *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- BRYANT, Jennings y ZILLMANN, Dolf (1996): *Los efectos de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- CARDIFF, Janet y BURES MILLER, George (2007): *The Killing Machine y otras historias 1995-2007*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- FOUCAULT, Michel (1981): *Un diálogo sobre el poder*, Madrid: Alianza.
- GALINDO, Regina (2006): *Regina Galindo*, Prometeo Gallery, Milano: Vanilla Edizioni.
- HOOPER GREENHILL, Eilean (1998): *El museo y sus visitantes*, Gijón: Ediciones Trea.
- MARINA, José Antonio (2006): *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama.
- MORRIS, Frances, (ed.), (2000): *Louise Bourgeois (The Unilever Series)*, London: Tate Modern Publishing.
- MOURE, Gloria de (1996): *Ana Mendieta*, Barcelona: Polígrafa.
- PUNSET, Eduard (2012): «Excusas para no pensar: ¿Podemos enfrentarnos a nuevas amenazas?», XL Semanal ABC. Del 19 al 25 de febrero de 2012. N° 1269. Madrid, p. 48.
- RUIDO, María (2002): *Ana Mendieta*, Guipúzcoa: Nerea.
- SANCHO RIBES, M<sup>a</sup> Lidón (2009): *La mirada violenta. Louise Bourgeois, Ana Mendieta y Regina Galindo*. Directora: Dra. Rosalía Torrent Esclapés. Universidad Jaume I de Castellón, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Inédita.
- Documentos electrónicos:
- Página web: *Siglo XXI* [en línea]. Entrevista a Regina José Galindo. [www.sigloxxi.com](http://www.sigloxxi.com). [Fecha de consulta 4 de marzo de 2012]
- Página web: *Este País. Información para una nación que crece*. Entrevista realizada por Alejandra Gutiérrez [en línea]: "*Regina José Galindo o el espejo violento*", Febrero 2007, Volumen 1, No. 8. Enlace: <http://www.este-pais.com/?q=node/87>. [Fecha de consulta 17 de marzo de 2012]
- [www.cardiffmiller.com](http://www.cardiffmiller.com) [Fecha de consulta 4 de marzo de 2012]
- <http://bebesymas.com/infancia/las-cifras-del-maltrato-infantil> [Fecha de consulta 12 de febrero de 2012]

Recibido el 1 de marzo de 2012  
Aceptado el 31 de marzo de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 29-44]

# FRAGMENTOS CREATIVOS A PARTIR DEL DOLOR

## *CREATIVE PIECES FROM PAIN*

Rosalía Torrent  
*Universitat Jaume I de Castellón*

### RESUMEN

El dolor se presenta como uno de las fuerzas creativas más intensas. A lo largo de su historia el arte lo ha pintado, fotografiado, escrito, musicado o escenificado. Empatizando con el dolor ajeno o centrándose en el propio, los y las artistas se han detenido en sus causas y enfrentado a sus consecuencias. Las mujeres artistas, y sobre todo las feministas, lo han utilizado como punto de partida para muchas de sus obras. En este texto nos referiremos, de modo fragmentario, a visiones y experiencias artísticas donde el dolor se presenta como elemento central y significativo.

**Palabras clave:** Mujeres, arte, dolor, amor.

### ABSTRACT

Pain is one of the most intense creative forces. Along history, Art has painted, photographed, written, musicalized or adapted it for the stage. Feeling empathy for the other's pain or focusing on one's own, artists have delved into its reasons and have faced its consequences. Women artists, and especially feminist artists, have used it as a starting point for many of their works. In this text we will refer, in a fragmentary way, to visions and artistic experiences where pain appears as a central and significant element.

**Key words:** Woman, art, pain, love.

### SUMARIO

–Primeros fragmentos: fotografía. –Segundo fragmento: objeto escultórico y pintura. –Tercer fragmento: poesía. –Cuarto fragmento: a vueltas con el cante. –Quinto y último: el amor.

Al plantear este artículo para un número monográfico que lleva por título «Mujeres, creación y dolor», inmediatamente pensé en los cientos de imágenes, poemas o canciones que, prendidas a estas palabras, he visto, leído u oído a lo largo de mis años como profesora de estética. Decidí, consecuentemente, no basarme tan solo en una de las facetas creativas

que contemplan el dolor, sino, de manera fragmentaria, hilar un discurso alrededor de algunas de esas imágenes, bien fueran de pintura, fotográficas, de instalaciones... y también compartir lecturas y música, en la convicción de que todas estas disciplinas forman parte de una vía que el arte nunca abandonará: la de la autoexpresión. Porque el ser humano ha creado, tantas y tantas veces, para plasmar sus más profundas vivencias. Y la vivencia del dolor es una de las más profundas que se pueda exponer a la luz pública.

Se ha hablado muchas veces del poder terapéutico del arte. Los más escépticos –o los más amantes de la forma, aquellos que rinden homenaje al clásico concepto de «arte por el arte»– se resisten a admitir que la creación pueda germinar desde esa especie de diario íntimo que es el camino autoexpresivo, pero la realidad nos confirma no sólo la viabilidad de esta senda sino toda su potencia. Por otra parte, la autoexpresión no se produce únicamente en nombre del individuo aislado, sino que muchas veces el o la artista se convierten en la voz de una colectividad. Mirándola, atendiéndola, sabiéndose parte de ella, es como toman el pincel, la acción o la palabra, para decir lo que esa colectividad dice, a través, naturalmente, del multiforme lenguaje del arte. Aquí ya no se trata tanto de terapia como de ideología, pero la conciencia ideológica puede también partir de un sentimiento de desgarró, el que sentimos ante una situación que consideramos insostenible. También, desde este punto de vista, volvemos al dolor, el dolor que puede, tantas veces, convertirse en el epicentro del arte. Pero el arte no es una crónica de la realidad, o en todo caso la realidad no siempre se transmite de la manera que le es propia al arte:

La imagen del dolor, infinitamente reproducida por los medios de comunicación de masas, no siempre adquiere la categoría de artístico. Crear no es reproducir. El arte va más allá de la representación. Las imágenes de la violencia, de la guerra, de la ignominia, nos impactan, pero las olvidamos casi al instante. (Negueruela, 2010: 41).

Jacinta Negueruela, autora de la cita precedente, parte de esta certeza para deslizarse en los porqués de esa tendencia, tan de moda, de mostrar espantosa y escenográficamente el «dolor que nos desborda». Ella nos advierte que, para entender la belleza en el arte contemporáneo habría que leer a Cioran, cuando afirma que «solo la fealdad es indolora». Pero para comprender esta frase tendríamos que ir a la que, en *Breviario de los vencidos*, la precede:

Cuando estando solo en montañas o en mares, en medio de silencios apacibles o sonoros, bajo abetos nostálgicos o palmeras inmanentes, los sentidos se levantan con el mundo por encima del tiempo, la felicidad de estar rodeado de belleza y la seguridad de perderla en el



tiempo me desgarraban tan cruelmente, que el paisaje se disolvía en la sustancia equívoca y solemne de una desconsolada admiración. Solo la fealdad es indolora. (Cioran, 1998: 1, 7).

El dolor, para el autor rumano, viene aquí de la conciencia de la pérdida de lo que resulta hermoso. La fealdad se presenta así como el antídoto necesario para la supervivencia.

Por nuestra parte, y en los ejemplos que hemos elegido para mostrar algunas manifestaciones artísticas que parten del dolor, no nos hemos ido a los que destilan vísceras. Por el contrario, se tiñen de un dolor templado y a veces irónico, que duele necesariamente y que, en los casos elegidos, se une a lo hermoso antes que a lo feo. Aunque yo, para el arte, admito la fealdad no solo como acompañante del dolor, sino como uno de sus más fuertes aliados. Aunque quizá lo feo en el arte no exista, y se trate aquí siempre (no son palabras mías) de una «belleza difícil».

Presento entonces algunas de las experiencias artísticas unidas al dolor que, de una u otra manera, me han impactado a lo largo de estos años. No hay, por supuesto, ni un 0.1 por mil de todas ellas, pero sí algunas que difícilmente podré olvidar. Van a ser fragmentos que nos van a llevar al mal de la violencia de género, al de la locura, al dolor del amor... aunque este último tratado con cierta dosis de sentido del humor.

Muchas de las obras de las que vamos a hablar, y puesto que estamos articulando un discurso dentro de un congreso de unas características determinadas, están incluidas dentro del arte feminista, denominación que se afirma a finales de los años sesenta cuando una serie de mujeres artistas proponen unos modelos creativos fuertemente ideologizados.

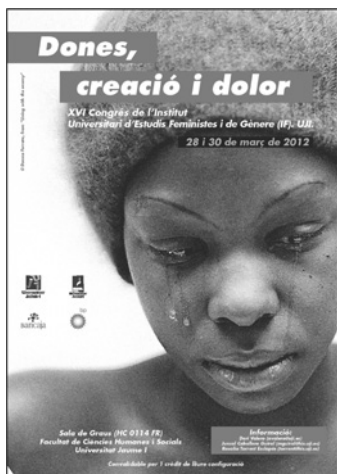
### **Primeros fragmentos: fotografía**

La fotografía puede tener toda la fuerza de la inmediatez o bien platearse como la exposición reflexiva de un pensamiento. En ambos casos puede vehicular el dolor. Ya en el mismo cartel de este congreso (fig. 1) se ha unido una fotografía de Donna Ferrato, tomada de un instante irreplicable, a una meditada composición gráfica que acompaña el modo de trabajar, también basado en la composición fotográfica, de Barbara Kruger. La imagen nos devuelve un rostro de mujer sobre el que se superpone un sistema tipográfico. Utilizamos este icono para reflejar un dolor transmitido por las mujeres que han sufrido la violencia machista. *Viviendo con el enemigo* es el nombre de la serie en la cual Donna Ferrato empleó muchos años de su vida. Una vez que este tipo de violencia, si bien de modo indirecto, entró en su vida, no pudo cerrar los ojos ante ella:

La violencia doméstica no amenazó mi niñez. Tampoco entró en mi mundo hasta que tuve diecisiete años, cuando, mientras realizaba un encargo para una revista, vi como un hombre pegaba a su mujer. Yo no estaba preparada para aquella violencia –yo tenía la creencia, con la que fui educada, de que la casa era un refugio frente al caos de la vida./ Aquella experiencia cambió mi vida como fotógrafa. (Ferrato, 1998: 9).

La imagen de Garth pegando a Lisa la acompañaría siempre. Así como el recuerdo de la fotografía que ella misma tomó en el preciso momento de la agresión. La pregunta de qué debería haber hecho entonces, si, olvidando la cámara, tendría que haber intervenido, la llevó a partir de entonces a utilizar la fotografía para visibilizar la violencia de género. Así nació esta inolvidable serie de instantáneas y la foto de Janice que hemos visto en el cartel. Ella tuvo suerte, halló un refugio para ella y sus hijos. Su mejor amiga, Kim –nos dice Donna– no tuvo esa suerte.

Años después de haber comenzado esta serie, Ferrato marchó a Soweto para fotografiar a víctimas infantiles de la violencia dentro del hogar. En el mismo camino encontramos a Mariella Furrer, fotógrafa suizo-libanesa que ha realizado en Sudáfrica dolorosas fotografías de niñas, niños y jóvenes que han sufrido abuso. Me llamó la atención un rostro infantil tan parecido a la mujer fotografiada por Ferrato: rostro ovalado, ojos bajos, lágrimas: la viva imagen del dolor (fig. 2).



Figs. 1 y 2 Cartel del congreso «Mujeres, creación y dolor». Joan Callergues a partir de imágenes de Donna Ferrato y Barbara Kruger. Y fotografía de Mariella Furrer de la serie *Mi trozo de cielo*.

Si con las fotografías anteriores se intenta ante todo documentar el sufrimiento y remover las conciencias, otro tipo de imagen que parte del dolor son las fotografías que patentizan la enfermedad, y aquí la casuística es enorme. Desde que Matuschka apareció en la portada del *New York Times Magazine* mostrando su mastectomía (en la que algunos consideran la fotografía más importante del siglo XX) la enfermedad y sus consecuencias, tan visibles para las mujeres en el caso del cáncer de mama, se ha incorporado a unos espacios que secularmente han vetado este tipo de manifestaciones. Entre las imágenes que me impactan por su contenido dolor están las de Kerry Mansfield. Fotógrafa de intrigantes espacios en los que los seres humanos habitan, toma conciencia de cómo el cáncer puede modificar su primer hogar: su cuerpo...

... nunca había pensado que podía perder mi hogar más básico [...] mi cuerpo puede que no sea yo, pero sin él, soy algo completamente diferente [...] Fue con esa actitud de no saber qué ocurrirá al final, que tomé mi cámara para documentar la catarsis de mi propio tratamiento de cáncer. Cuando se realizaron las imágenes no había nadie más, sólo mis ideas sobre mi propio yo desvaneciéndose y la cámara. (Mansfield, 2011: 64).

Me impactan esas fotografías de dolor casi sorprendido, expectante (fig. 3). Un fondo de azulejos enmarca la progresiva transformación del cuerpo de la fotógrafa. No puedo dejar de recordar, como siempre que veo a alguna artista utilizar su propio cáncer como vía autoexpresiva, el todavía hoy inigualable texto de Susan Sontag *La enfermedad y sus metáforas*. La filósofa norteamericana aludía al uso continuo de las metáforas militares utilizadas para hablar sobre el cáncer: el cáncer «invade», se «bombardea» al paciente con radio, se emprende la «guerra química»



Fig. 3. Kerry Mansfield, *Aftermath*, 2005.

para vencerle, hasta el punto de que «la enfermedad se convierte en el enemigo contra el que la sociedad entera ha de alzarse en pie de guerra.» (Sontag, 1996: 68) Han pasado los años pero el cáncer se sigue presentando con unos tintes despóticos frente a los que, sin embargo, las artistas reaccionan nombrando la enfermedad por su nombre. En ese darle nombre, en este caso imagen, se reacciona contra la forma metafórica para denominarlo, y eso es lo que más me asombra de estas fotografías.

Vamos a finalizar estos fragmentos fotográficos para pasar a otro tipo de creaciones, pero antes recordar que nos habíamos dejado en la reserva a Barbara Kruger, autora de un inusual modo de presentación formal de imágenes donde utiliza negros y rojos elaborando una especie de carteles. Conocedora del impacto de la publicidad, nos desliza mensajes muchos de ellos vinculados con la sujeción de la mujer en todos los aspectos, algunos tan dolorosos como los que afectan a temas como el aborto. Irónicamente, Guerrilla Girls reclama, en este contexto, volver a sus valores tradicionales, recordando que incluso la iglesia católica lo admitió. Uno de sus carteles reza: «Guerrilla Girls reclama una vuelta a los tradicionales valores sobre el aborto. Antes de la mitad del siglo XIX, el aborto en los primeros meses del embarazo era legal. Incluso la iglesia católica no lo prohibió hasta 1869».<sup>1</sup>

## Segundo fragmento: objeto escultórico y pintura

Pasamos a la segunda estación del dolor, en la que mostraremos, primero, las sugerentes esculturas de una mujer, Judith Scott, conocida en nuestro país a través de una película: *¿Qué tienes debajo del sombrero?*, producida por Julio Medem, con guión y dirección de Lola Barrera e Iñaki Peñafiel. Si solo conociéramos los extraordinarios objetos con madejas de colores de Judith y no supiéramos nada de su historia, sin duda no podríamos comprender que estas construcciones nacen de un dolor vencido, y no solo del suyo, sino del de su hermana melliza, Joyce. Nacida en 1943, Judith Scott tenía Síndrome de Down y era sorda. Alrededor de los seis o siete años la internaron en un centro especial del que no salió hasta que su hermana, treinta y seis años más tarde, fue a buscarla. Nadie intentó enseñarle a hablar mediante el lenguaje de los signos, su aislamiento fue total en un mundo preso del síndrome de la incomprensión. Síndrome del que carecía Joyce:

La sombra de Judith persiguió a Joyce toda su vida. El nacimiento de ambas mostró enseguida las diferencias. Un cromosoma de más las separaba. A los seis años, Judith dejó la casa

<sup>1</sup> [http://www.guerrillagirls.com/Guerrilla\\_Girls\\_website](http://www.guerrillagirls.com/Guerrilla_Girls_website). [Fecha de consulta: 8 de junio de 2012].

familiar —«Una mañana me desperté y ella no estaba. Sólo recuerdo un espacio frío en mi cama», explica Joyce— e ingresó en una residencia para discapacitados. «Dejamos de hablar de ella y así dejó de existir», recuerda su hermana. (Julia Luzán, 2006).



Fig. 4. Judith Scott abrazada a una de sus esculturas.

En un nuevo centro, esta vez creativo, Judith no se interesaba por la pintura, pero cayeron en sus manos unos hilos y unos palitos. Desde entonces se dedicó, hasta su muerte en 2005, a esconder tras colores enmarañados objetos que iba capturando, a veces subrepticamente, hasta conseguir unas formas muchas veces cercanas a lo humano (fig. 4). Me emocionan estos objetos, que iban afirmando la felicidad de Judith, tanto que dicen que a medida que crecía su autoestima crecían los abalorios sobre su cuerpo. Me emociona la superación del dolor, que el arte, también, sirva para esto. Y finalmente me emocionan los objetos mismos, de una extraña belleza que los validan por sí mismos, sin la historia que llevan detrás. Alguno de ellos, en su forma antropomorfa, me recuerdan ciertos trabajos de la cubana Ana Mendieta, también desterrada de su tierra, y que mediante su propia silueta se funde en comunión con la materia.

Resulta curioso observar cómo obras que, al menos en apariencia destilan la fuerza de la vida, están sin embargo concebidas a partir del dolor. Pero es que ambas palabras no son realidades antagónicas, yo diría que todo lo contrario. La obra de Judith es vital, al igual que la de Aloïse Corbaz, nacida en Suiza en 1886. Diagnosticada de esquizofrenia, vivió cuarenta y cuatro años en un centro psiquiátrico. Como muchos otros artistas con esta enfermedad, la autora repite convulsivamente temas, en este caso mujeres en lugares que se suponen festivos, por los trajes que lucen, acompañadas en ocasiones de militares (fig. 5). La apariencia brillante de estas obras puede chocar, como insinuábamos, con su origen ciertamente dramático, pero nadie ha dicho que el mundo de la locura tenga que expresarse por el miedo, sí por la obsesión. En todo caso los ojos sin niñas de sus retratadas, gigantescas masas azules alzándose en los rostros, nos resultan inquietantes, inquietantes pero vivos. Se vive a través del arte la vida que no se pudo tener. Volvemos al valor terapéutico del mismo.



Fig. 5. Aloïse Corbaz, *C'est Noël*, 1943.

### **Tercer fragmento: poesía**

Afortunadamente internet nos permite familiarizarnos con nombres que de otro modo quizá no hubieran llegado a nuestro conocimiento. Yo pretendía enlazar las obras anteriores con otras que, desde la poesía, hubieran vivido la situación hospitalaria psiquiátrica y hubieran reaccionado contra ella con la poesía. Es así como me encontré con la escritora argentina Marisa Wagner, (2009) de quien sin más presentación reproduzco estas palabras:

Yo venía cargando muertes: la de mi padre, la de mi hijo, la desaparición de mi pareja, de compañeros de militancia. Un día no resistí más y tuve un brote psicótico. Mi primera internación fue en el Borda, en el año 1987, con un diagnóstico impreciso. Pensaron que se trataba de un episodio aislado y me largaron a los seis meses sin medicación. Pero las crisis delirantes agudas

se repetían cada dos o tres años. Y he ido a parar con mis huesos a los manicomios: Borda, Moyano, Alvear, el Servicio de Salud Mental de Olavarría, el hospitalito de Hinojo, y Montes de Oca, donde estuve internada tres años sin interrupciones, desde 1995 hasta 1998.

El dolor inimaginable de la pérdida de un hijo, de la desaparición de su pareja y de sus compañeros, acaba con su estabilidad. *Los montes de la loca*, libro donde recoge sus experiencias límite, le ayudan a recuperarse. Pero Marisa Wagner no escribe desde la senda de la locura, sino desde el camino de la recuperación. Es en la travesía de la recuperación desde donde se es capaz de hacer arte, en el doloroso camino de saber que se está dejando atrás un espacio al que tal vez quieran hacerte volver. La angustia de la pérdida de la razón –pero también la sinrazón de los cuidadores de los locos– se ha mezclado en sus versos certeros como dardos.

En uno de esos días de uno de esos años en que estuvo encerrada, Wagner escribió un poema que alguien entendió como bueno y que le valió un premio. A partir de ahí empezó la construcción de un libro del cual podríamos rescatar multitud de poemas, marcados por una acusada auto-expresividad. En ellos enfatiza el valor de las pequeñas cosas de las que carece en su encierro hospitalario, se acuerda de los que no se acuerdan, dice las palabras que no se atrevió a decir con la muerte del hijo. Todo un camino hacia la recuperación, a pesar de la conciencia de que la vida, en cualquier caso, puede deslizarse hacia lo peor:

Cuando se toca fondo  
y se mastica el polvo,  
te das cuenta, aprendés,  
que aún no lo has perdido todo,  
que hay más para perder,  
que el fondo, en realidad, no tiene fondo,  
que aún se puede descender  
y descender.  
Se piensa que ya no se puede estar más solo  
y sin embargo, sí se puede...  
hay más soledad, te lo aseguro. (Wagner, 2007).

Ese fondo sin fondo estremece, como estremece el dolor de César Vallejo (1966: 123) cuando exclama, dejándonos sin aliento:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Estremece, en efecto, ese fondo sin fondo cuyo humo negro aparece también en Alejandra Pizarnik, argentina como Wagner, de complicada infancia, traductora de Artaud (cada cual busca sus influencias) y cuyo poema sobre la noche (2001: 85) nos lleva al dolor de la nada:

Poco sé de la noche  
pero la noche parece saber de mí,  
y más aún, me asiste como si me quisiera,  
me cubre la conciencia con sus estrellas.

Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte,  
tal vez la noche es nada  
y las conjeturas sobre ella nada  
y los seres que la viven nada.

... y a la pregunta ¿de qué color es la nada? Como el silencio, blanco.

### **Cuarto fragmento: a vueltas con el cante**

Nos vamos a la música, ese espacio intangible desde el cual se alcanza celebrar la vida y la muerte mientras miles de personas pueden sentirse, al unísono, presas de un mismo sentimiento. En ella, como en el resto de las artes, el dolor juega un papel tan fundamental como exquisito. En ella las notas se pueden alzar como quejidos o acompañar el ritmo de nuestros días pausados. No podemos, ni sabríamos, elaborar un discurso sobre el dolor en la música que abarcase todos sus registros, así que necesariamente este cuarto fragmento de nuestro discurso tenderá todavía más a lo realzar ese poder de lo fragmentario, señalando únicamente un elemento, el cante, para definir a través de él el dolor expresivo de la música.

El cante es la expresión humana que se hace más fuerte cuando le acosa una pena. Porque, de entre sus múltiples registros pasionales, destaca precisamente el registro del dolor. Se ha tratado de rastrear de dónde procede esa queja continua y larga que aparece en el cante. Se ha dicho:



...el tema del dolor en el cante viene motivado si no totalmente por una experiencia carcelaria, sí, al menos, por una experiencia profunda de la persecución, persecución por otra parte totalmente documentada respecto a los gitanos, creadores del cante, y también respecto a los judíos y moriscos, los otros grupos que quizá contribuyeron a su creación. (Báez San José y Moreno Martínez 1984: 180).

No pretendemos entrar en el controvertido origen del cante, que algunos hacen llegar de India y Pakistán mientras que otros afirman su autoría gitana andaluza y algunos incluso señalan que se forjó previamente en la misma España, de donde lo tomaron los gitanos convirtiéndose en sus máximos valedores. Ellos serían quienes lo forjaron tal como lo conocemos actualmente, tal vez con la influencia de los judíos y los moriscos con los que convivieron en Andalucía.

Pero aun no teniendo claro su origen, la cita anterior es sin embargo muy clarificadora: la persecución que a lo largo de su historia han sufrido los gitanos, y también los judíos y en su momento los moriscos, les une en el dolor, en la pena... Se afirma que posiblemente los primeros cantes se dieron en la cárcel (de ahí las llamadas «carceleras») aunque también en las fraguas («martinetes», que se acompañan, como en las herrerías, acompañados del golpeteo de yunque). En todo caso son cantos *a capella* o prácticamente *a capella*. Las voces solas tienen una emoción pura, desnuda, que pueden como nada expresar el dolor.

La pena sería, entonces, el origen del cante. Y es precisamente esa palabra, «pena», la que más se repite en él. Pero no solo esta palabra. Dolor, tormento, fatiga, duca... El cante ha desarrollado un vocabulario que se pronuncia en el dolor. Quizá la más expresiva es el quejío, ese «ay» prolongado o suma de ayes que en él se desliza... esa queja primigenia que explicita el dolor más intenso de aquel que es perseguido. Pero la pena en el flamenco trascenderá la pena del que sufre persecución. El amor, la traición, la muerte, y en definitiva todo aquello susceptible de causar dolor en el ser humano aparecen en el cante primigenio, constituyendo una especie de gramática del dolor. En cualquier caso la pena sería la mejor garantía del cante:

Er que quiera cantar bien  
 Cante cuando tenga pena;  
 La misma pena le *jase*,  
 ¡Niña de mi *corasón*!  
 La misma pena le *jase*  
 Cantar bien aunque no quiera.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Recogido en Valerio Báez San José y Matilde Moreno Martínez, «Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)», *Archivo de Filología Aragonesa*, núm. 34-35, 1984.

En la España de los cuarenta, la durante tantos años denostada copla posee páginas antológicas que, en la tradición de las carceleras, mezclan su contenido de prisión con los males de amores diagnosticados como trágicos. Entre ellas la *¡Ay pena, penita, pena!* de Quintero, León y Quiroga, es todo un ejemplo de esta correlación entre cárcel y el consecuente amor desgraciado. La pena, la pena «que me corre por las venas, pena, con la fuerza de un ciclón» viene a consecuencia de la prisión del hombre, cuyos barrotes ella desearía poder cortar:

Si en el firmamento poder yo tuviera,  
esta noche negra lo mismo que un pozo,  
con un cuchillito de luna, lunera,  
cortara los hierros de tu calabozo.<sup>3</sup>

De nuevo, repetitiva y terca, la palabra «pena» acompaña ahora una copla que, esta vez sí, es versionada para instrumento, que acompaña con una requerida fuerza la voz de la cantante. Y lo decimos en femenino aun sabiendo que el tema ha sido asumido como propio por las voces, por ejemplo, de Joan Manuel Serrat, el cantautor que ha ayudado a dignificar un género que por demasiado tiempo se identificó con una época oscura.

### **Quinto y último: el amor**

Fuente inagotable de inspiración para el dolor, podríamos poner innumerables ejemplos en los cuales amor y desamor se convierten en el eje desgarrado de la expresión artística. Pero decíamos al principio que nuestro discurso iba a prescindir del dolor de la viscera para deslizarse en otros lugares que, como en el que vamos a entrar a continuación, predomina la visión terapéutica del dolor no exenta de cierta dosis de ironía hacia una misma y, desde luego, no carente de cierto grado de amable perversión (permítaseme el oxímoron) hacia el otro. Vamos, pues, con Sophie Calle.

Acabamos, pues, no tanto con el dolor sino con la forma tan peculiar de exorcizarlo de esta artista francesa, una más controvertidas de los últimos años. Ella muestra al público, y nada menos que en la Bienal de Venecia, su sufrimiento ante un abandono que de ningún modo esperaba. Su amor de entonces, un hombre al que ella oculta bajo la inicial de «G», le escribe un email de despedida. Muy contemporáneo modo de decir adiós que ni siquiera disfruta de la intimidad de la letra manuscrita. En su parte final, y a modo de último saludo,

<sup>3</sup> Estrofa de la canción de Quintero, León y Quiroga, compuesta en 1951 y popularizada por Lola Flores.

figuraba un escueto: «Prenez soin de vous», «Cuídese». Y, dice Sophie, eso mismo es lo que decidió hacer en aquel instante: comenzar a cuidarse. Para ello convocó a más de cien mujeres que interpretaron para ella la carta, cada una desde su peculiar punto de vista según su profesión. El resultado manuscrito y visual de esta «epopeya» se exhibió en la Bienal de Venecia. La historia es conocida y por tanto no vamos a repetirla aquí, pero nos sirve para hacer una reflexión sobre el modo en que cada persona expone de uno u otro modo su pena. G., que muy su pesar se convirtió en la estrella de la Bienal, tuvo que ver cómo por su carta pasaban interpretaciones semánticas, literarias, deportivas, lúdicas o incluso absurdas (además de a las mujeres, una copia fue entregada a una cotorra que acabó destruyéndola con su pico mientras la casualidad hacía, que, orgullosa, alzase su cresta en feliz pavoneo).

Un aire de crónica envuelve las presentaciones artísticas de Sophie. Esto le presta una aparente frialdad que no se llevaría bien con el dolor. Pero lo cierto es que gran parte de la obra de esta autora parte, precisamente, del dolor. ¿Cómo podemos entender, si no, que un día empezara a seguir a las personas por la calle para ver «si ellos sí sabían a dónde iban», como nos cuenta la misma Sophie? Por si alguien no lo recuerda, Sophie Calle, al volver a París tras años de estancia fuera de esta ciudad, comenzó a seguir a desconocidos, seguimiento que se plasmará especialmente en la acción *Suite veneciana*, donde sigue a un hombre hasta Venecia para encontrar que finalmente no ocurre nada al encontrarle. La imagen de Sophie Calle puede resultar de algún modo la imagen del desamparo, pero tiene más recursos para sobrevivir de los que podemos imaginar. Porque, al fin y al cabo, su propio desamparo le sirve para construir una obra, o sea, para labrarse su propia reputación, como sería el caso de la acción de *Los durmientes*, en la cual invita a personas, conocidas o no, para que, en turnos, ocupen una cama en su casa.

Pero las acciones que directamente están relacionadas con las historias amorosas son las que nos interesan ahora. *Douleur exquise* (fig. 6) nos debe importar especialmente, y no solo por su título, ya que es un claro ejercicio para ahuyentar el dolor. Presentada en el año 2003, sin embargo la historia se sitúa en 1984, cuando la artista marcha a Japón con una beca. Este viaje va a significar una ruptura para ella inesperada: «Cuando acepté aquella maldita beca en Japón me previno de que era demasiado tiempo: me arriesgaba a que él me olvidara. Yo le amaba, pero me marché. Estaba segura de que quería asustarme, castigar mi insumisión. Quería creer que me esperaría» (Sophie Calle, 2003: 224). No fue así y la ruptura llegó en pleno viaje, a través del teléfono de la habitación 261 de un hotel de Nueva Delhi. Al volver a París, y en el deseo de superar esa ruptura dolorosa, empezó a preguntar a una serie de personas cuál era el momento en el que más habían sufrido a causa del amor. Las respuestas de los demás de algún modo le ayudaron a superar su propio sufrimiento.



Fig. 6. Sophie Calle, *Doaleur exquise*, 1984 y 2003.

En cualquier caso, y volviendo al tema que nos ocupa, aparece el dolor, siempre el dolor, también en la obra de Sophie Calle, por más que ella, al exponerlo públicamente, pretenda hacerlo ajeno a sí misma. Sintiendo legitimada en su papel de víctima Sophie acude recurrentemente a sus propias historias personales para elaborar unas obras a través de las que se defiende y en algunas ocasiones ofende. No es el caso de *Autobiografías (El marido)*, de 1992 –con la que acabaremos– y donde nos introduce en su relación con Greg Shepard, la historia, como ella ha dicho, más verdadera de su vida. Quiriendo negar la realidad, la artista se niega a ver que la historia ha llegado a su fin. Cuando por fin lo consigue y olvida, se impone, de nuevo, el dolor:

Me gustaba este hombre, pero, desde nuestra primera noche de amor tuve miedo de mirarle. Aún creía amar a Greg, y temía ser invadida por la idea de que el hombre que estaba en mi cama no era el bueno. Preferí cerrar los ojos. En la oscuridad, al menos, subsistía la incertidumbre. Un día cometí la torpeza de decirle por qué, en la cama, mantenía los párpados cerrados. No dejó traslucir nada de sus pensamientos. Meses más tarde, liberada por fin del fantasma de Greg y de mis dudas, abrí los ojos, segura ya de que era a él a quien quería ver. No sabía que sería nuestra última noche: él iba a dejarme. (Calle, 1997: 91).

No querríamos añadir nada más.

## Referencias:

- BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio y MORENO MARTÍNEZ, Matilde (1984): «Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)», *Archivo de Filología Aragonesa*, núm. 34-35.
- CALLE, Sophie (2003): *Douleur exquise*. Arles: Actes Sud.
- CALLE, Sophie (1997): «El otro», de *Autobiografías (el marido)*. Traducción del francés de Jérôme Ecomard. En *Relatos*, Barcelona, Fundación La Caixa.
- CIORAN, Emil M. (1988): *Breviario de los vencidos*. Traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Barcelona: Tusquets, I, 7.
- FERRATO, Donna (1998): *Vivindo con inimigo*. Fundación Caixa Galicia.
- LUZÁN, Julia, «La mujer araña», *El país*, [http://elpais.com/diario/2006/11/26/eps/1164526009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/11/26/eps/1164526009_850215.html), consultado el 5 de junio de 2012.
- MANSFIELD, Kerry (2011): «Aftermath», en *¿Heroínas o víctimas? Fotomanías 2011*. Málaga: Diputación de Cultura.
- NEGUERUELA CEBALLOS, Jacinta (2010): «Dolor y belleza en la creación contemporánea», CBN. *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, núm. 2.
- PIZARNIK, Alejandra (2001): *Poesía completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- SONTAG, Susan, (1996): *La enfermedad y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. Madrid: Taurus.
- VALLEJO, César (1966): «Los heraldos negros», en *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino, Madrid: Akal.
- WAGNER, Marisa, entrevistada por PÉCORA, Mariane: «Marisa Wagner: los Montes de la Loca», <http://periodicovas.com/marisa-wagner-los-montes-de-la-loca/>. Publicado el 29 de junio de 2009. Consultado el 11 de junio de 2012.
- WAGNER, Marisa (2007): *Los montes de la loca*. Buenos Aires: Baobab. <http://losmontesdelaloca.blogspot.com.es/2012/01/descargar-o-obtener-los-montes-de-la.html>. Consultado el día 11 de junio de 2012.

Recibido el 2 de enero de 2012  
Aceptado el 20 de marzo de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 45-59]



# SOBRE NUESTRA OBRA, AGITADA CONTENCIÓN

*ABOUT OUR WORK, STIRRED RESTRAINT*

Art al Quadrat, Gema y Mònica del Rey Jordà  
*Artistas Visuales*

## RESUMEN

El dolor es el punto de partida de la obra de Art al Quadrat desde que el grupo se formara en el año 2002, justo el mismo día en que los padres de las componentes deciden separarse. Como analizan en sendas tesis de máster sobre el retrato de su propia familia,<sup>1</sup> Art al Quadrat surge del dolor de la separación. A la vez, sin embargo, a partir de su unión buscan llegar a un estado de *felicidad ideal* en la que se sirven de la realidad, su propia realidad, para crear. Todo, cualquier experiencia, es susceptible de ser *usada*, como una necesidad vital de no querer dejar pasar por alto nada de lo que inquieta, de lo que molesta y que a la larga se traduce en problemas mayores.

**Palabras clave:** Retrato, familia, separación, sanación, exorcismo.

## ABSTRACT

Pain is the point of departure of Art al Quadrat's work since the group was set up in 2002, just the same day when the parents of Art al Quadrat's components decided to separate. As they analysed in their respective master thesis on their own family portrait, Art al Quadrat arises from the pain of this separation. Simultaneously, nevertheless, from their union, they look forward to arriving to an ideal state of *happiness* where they use reality, their own reality, for creation. Everything, any experience, is susceptible to be used, like a vital need for not letting go anything that may disturb, annoy and that, in long term, may translate itself into a major problem.

**Key Words:** Portrait, family, separation, healing, exorcism.

## SUMARIO

–Sobre nuestra obra, agitada contención. –A 2.143 km de distancia. *Viaje de ida y vuelta*, 2009. –*Retrato de familia*, 2008. –*Dualidad*, 2003. –*Kylmä*, 2003. –*La casa patas arriba*, 2006. –*Crespón doble*, 2012. –*Detrás del velo*, 2011. –*Esperando al príncipe azul*, 2007. –*Mi mamá me compra*, 2007. –*Próxima construcción*, 2006. –Bibliografía.

<sup>1</sup> Del Rey Jordà, Gema (2008): *Projecte expositiu Retrat de família: part paterna*. Universitat Politècnica de València Facultat De Belles Arts València, octubre de 2008. Director: Vicente Ortiz Sausor [Trabajo de Investigación].

Del Rey Jordà, Mònica (2008): *Projecte expositiu Retrat de família: part materna*. Universitat Politècnica de València Facultat De Belles Arts València, octubre de 2008. Director: Vicente Ortiz Sausor [Trabajo de Investigación].

El 5 de enero de 2002 Art al Quadrat está a punto de grabar su primer vídeo, *La prótesis de mi prótesis soy yo*. Delante de la pared sobre el fondo blanco, Mónica ensaya sus movimientos mientras Gema ajusta el encuadre y las preferencias de grabación de su primera cámara digital comprada un mes antes. En ese momento se abre la puerta y su madre les dice que ha llegado el momento de la separación. Dos torres gemelas vuelven a caer en nuestro imaginario personal. Este doloroso evento marca irremediamente toda o casi toda la producción artística de Art al Quadrat, al menos en sus diez primeros años de vida. Un sufrimiento del que no habíamos sido conscientes con anterioridad y que en este artículo analizamos ampliamente.

Formalmente nuestro dolor se manifiesta en la obra de forma contenida por el que no se oyen gritos sino que penetra en las costumbres, en la personalidad del individuo, en la somatización del sufrimiento en el cuerpo y rutinas, y cómo desde la práctica artística puede exorcizarse y limpiarse.

Nacemos pues de una separación que provoca en nosotras un dolor muy profundo. Echando la vista atrás nos preguntamos cómo puede un hecho autobiográfico repercutir tanto en la obra. Básicamente trasciende porque el grupo trabaja a partir de las vivencias cotidianas.

Después de varias obras recurrentes sobre el tema (*Dualidad*, 2003; *Kylmä*, 2003; *Reilluminat*, 2004) en 2008 realizamos un estudio catárquico sobre nuestra propia familia que deriva en las tesis de máster: *Projecte expositiu Retrat de família: part paterna* y *Projecte expositiu Retrat de família: part materna* abordados por Gema y Mònica respectivamente. Investigamos sobre el nuevo retrato de familia y cómo este ha cambiado para adaptarse a los nuevos tipos de familias, como la nuestra, que ha dejado de ser esa institución inamovible y fija. Nos damos cuenta que se destroza nuestro ideal de familia, se caen las estructuras mentales para aceptar la familia cambiante que da prioridad a la relación individual entre sus miembros. Es lo que Anthony Giddens llamará biografía de retales (Giddens, 1992), Elisabeth Beck-Gersheim, por su lado, se referirá a familia *patchwork* (Beck-Gersheim, 2003: 81)<sup>2</sup> y Manuel Castells la individualización de los componentes de la familia que defiende sus intereses y no los del colectivo (Castells, 2002).

Por otra parte, ha surgido un sentimiento de desubicación respecto a la pertenencia y la definición de quién forma parte de nuestro grupo familiar. Esta última percepción se acentúa con la pérdida del imaginario familiar: ya no tenemos un álbum ni un retrato de familia válido que refleje la situación que vivimos. Es por eso que decidimos confeccionar nuestro retrato familiar.

<sup>2</sup> Aunque el concepto de Patchwork ya lo utilizó Anne Bernstein en *Die Patchwork-Familie* en 1990, Elisabeth Beck-Gersheim vuelve a revisarlo y actualizarlo en 2003 para hablar de la identidad construida a partir de distintas familias a las que se pertenece, como si la visualización final familiar se constituyera por retales individuales que dependen de la relación con los otros miembros.



La separación pues, nos hace crear con la autobiografía a partir de un estado emocional frágil. La proyección de la cotidianeidad y biografía está presente en artistas de arte contemporáneo como en el caso de Abramovic en obras como *The great wall walk*, 1988/2008 o recientemente *Vida y muerte de Marina Abramovic*, 2012; Louise Bourgeois con *La destrucción del padre*, 1974 o en *Celda (Choisy)*, 1990/1993; y Hannah Wilke en *Intra Venus*, 1992/1993. Todas ellas basadas en la autobiografía que aporta a las obras veracidad, honestidad y fuerza.

En nuestro caso, crear con nuestra vida, también nos da cierta ventaja. En primer lugar porque nos permite hablar de cualquier cosa que nos inquiete y que puede que a la larga se enquiste y somatice en el cuerpo. En segundo lugar porque nos permite limpiar, entender y exorcizar los problemas en busca de una *felicidad ideal*. Y por último nos permite sacar a la luz temas de todo tipo que afectan a nuestra vida cotidiana, especulación, religión, educación, manipulación... temas que nos conducen pues a otra idea de la que Art al Quadrat se sustenta: el dolor autobiográfico que representamos es tanto íntimo como colectivo. Dos puntos distantes y equidistantes, que no están tan separados ya que el trayecto que hay entre ellos, es el grado entre más/menos intimidad. Lo social, lo colectivo afecta y mucho a la intimidad y es que como reflexionó Anthony Giddens en la *Transformación de la intimidad*, los cambios sociales han transformado la intimidad y viceversa (Giddens, 1992).

En este artículo vamos a hacer un recorrido por la obra de Art al Quadrat a partir de la idea de principio de Polaridad de Hermes Trimegistro en el Kybalion:

Todo es doble; todo tiene sus polos; todo, su par de opuestos: los semejantes y los antagónicos son lo mismo; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado; los extremos se tocan; todas las verdades son semiverdades; todas las paradojas pueden reconciliarse (Tres Iniciados, 2005).

#### DOLOR ÍNTIMO



#### DOLOR COLECTIVO

Tabla de recorrido de dolor íntimo a dolor colectivo basado en el Principio de Polaridad.

Por esta fórmula concebimos los dos extremos como la misma parte de un todo que hemos nombrado antes: dolor íntimo/dolor colectivo, que van variando el grado de intimidad/colectividad, teniendo en cada uno de ellas algo del contrario.

A continuación procederemos a comentar doce obras que reflejan este Principio de Polaridad, empezando con las más pegadas a la intimidad para ir paso a paso llegando a la colectividad. Este proceso se puede ver de forma general en la Tabla 1 que recoge de forma resumida el tipo de dolor del que se habla en la obra.

<b>DOLOR ÍNTIMO</b>		<b>Tabla 1</b>
<b>Obra</b>	Tipo de dolor	
<b>A 2.143 Km. de distancia. Viaje de ida y vuelta</b>	Dolor por la pérdida. Soledad-autobiografía	
<b>Retrato de familia</b>	1º generación Dolor enquistado en el cuerpo-exorcismo del dolor familiar. Cuerpo como memoria del dolor.	
	2º generación Dolor sobre la separación. Pérdida de la estructura familiar.	
	Sanación/Healing Sanación simbólica del dolor familiar.	
<b>Dualidad</b>	Reflexión simbólica dolorosa sobre la pareja.	
<b>Kylmä</b>	Dolor interior. Soledad.	
<b>La casa patas arriba</b>	Dolor contenido. Influencia de la separación. Historia familiar.	
<b>Crespón doble</b>	Dolor por el sufrimiento de los gemelos por las investigaciones a las que les han sometido por el bien de la humanidad.	
<b>Detrás del velo</b>	Dolor por la manipulación religiosa.	
<b>Inocencia violada</b>	Dolor por el sufrimiento de las señales que deja la pederastia eclesiástica. Dolor contenido simbólico.	
<b>Rosario de la culpa</b>	Dolor por la manipulación de la fe e intimidación.	
<b>Naturaleza Muerta</b>	Dolor por la manipulación de la fe. Pecar para liberarse.	
<b>Esperando al príncipe azul</b>	Dolor colectivo e íntimo por la educación de las mujeres.	
<b>Mi mamá me compra</b>	Dolor colectivo por la manipulación en la educación como bien público.	
<b>Propera construcción</b>	Dolor colectivo por la especulación del espacio público.	
<b>DOLOR COLECTIVO</b>		

## A 2.143 Km. de distancia. Viaje de ida y vuelta, 2009 Dolor por la pérdida

*A 2.143 km. de distancia. Viaje de ida y vuelta* es un proyecto audiovisual basado en una de nuestras experiencias personales al haber estado ambas separadas durante cuatro meses por 2.143 km. de distancia. Durante este tiempo, Mónica lleva a cabo una estancia en la ciudad de Viena, donde ha recabado información para su tesis doctoral. Mientras tanto, Gema, se queda en la ciudad materna, Sagunto, para preparar nuevas exposiciones que se materializarán cuando Mónica vuelva a Valencia.

El nexo de unión de esta separación es la correspondencia regular con videocartas donde se establece un diálogo que se ha traducido en nueve audiovisuales en los que se relatan sus vidas en paralelo. En los vídeos se han tratado temas opuestos que utilizan la dualidad como metáfora de la vida, por ejemplo, lo que es conocido y lo que no lo es, vivir en casa o en el extranjero, entre otros. La comparación de las dos sociedades, la austríaca y la española, queda de manifiesto en el tratamiento que reciben la cultura, el ocio y la cotidianidad, diferentes en cada país.

Las videocartas han hecho la función de cordón umbilical que une ambas experiencias que habla sobre la importancia de la interconexión entre dos personas que deben mantener una correspondencia regular por necesidad. Está separación temporal provoca en nosotras un sentimiento de soledad compartida, sobre todo en los primeros vídeos, y de una especie de



Videocarta 1: Depuración



Videocarta 2:  
Un día después de tu partida

resignación vital, de vivir la una sin la otra, no del todo verdadera ya que realmente se trata de un breve espacio de tiempo. Por otro lado con cada videocarta se refuerza la individualidad de cada una de nosotras que refuerza esa separación y a la vez esa fuerte unión. Se trata pues de un dolor íntimo. El dolor más personal y pegado a nosotras de nuestra producción.

## **Retrato de familia, 2008**

### **Dolor por la separación**

Retomando el proyecto *Retrato de familia*, hablaremos ahora de dos generaciones que se estudian dentro de él. Partiendo de un árbol ascendente,<sup>3</sup> hablaremos de la primera y segunda generación que responden a la nuestra y a la de nuestros padres en el retrato familiar. Al igual que Billingham en la serie *We Are Family* (1995) retratamos la oscuridad de la familia, lo que normalmente se oculta. También Mira Bernabeu con su panorama «En círculo I» serie *Mise en Scène I* (1996), evidencia las tensiones ocultas de la familia para mostrarla como una institución llena de resistencias y fricciones entre sus miembros.

### **1ª Generación- Exorcización del dolor familiar**

#### **Gema/Mònica**

Para el análisis de nuestra generación adoptamos métodos terapéuticos que consisten en una exploración de nuestra infancia. Anthony Giddens aboga por terapias que él llama de sanación del niño interior en contraposición de las técnicas de análisis del inconsciente de los psicoanalistas (Giddens, 1992). La sanación interior se basa en la conciencia en todo momento del proceso y se realiza mediante ejercicios de trabajo personal por intentar cambiar los sentimientos del pasado.

A partir de estas premisas optamos por dos procedimientos de estudio de nuestra infancia: la recopilación y el autoanálisis de los dibujos infantiles y la realización de una hipnosis. Para realizar el segundo método, la hipnosis, recurrimos a una psicóloga especializada en terapia Gestalt: Ana Guaita. La terapeuta en este caso se limita a acompañar, guiar y dar apoyo. Como nos comentó, las terapias regresivas ayudan a revivir el pasado para comprenderlo y aceptar las situaciones dolorosas que son las que crean traumas y posteriores enfermedades:

---

<sup>3</sup> Árbol genealógico ascendente es aquel que partiendo del sujeto que inicia el estudio, llamado pretendiente, estudia las generaciones anteriores a la suya.

Al revivir, comprender y aceptar la situación, la causa de nuestras dolencias desaparece, liberamos a nuestra alma del bloqueo energético acumulado por aquel hecho, conseguimos aprender la lección que en su momento no pudiéramos asimilar, soltando cualquier emoción asociada y así comprobar cómo no solo desaparecen síntomas físicos, sino también estados de ansiedad, depresión, confusión, vacío existencial, conflictos de pareja o de familia, asuntos inconclusos, etc. (Guaita, 2006).

Las dos hipnosis realizadas a cada una se realizan en el mismo escenario. Los audiovisuales tienen un único encuadre donde interviene la hipnotizada y la terapeuta que entra y sale del plano dependiendo de las circunstancias. La mayoría de veces permanece fuera de plano de manera que su voz es como una guía en voz en off. Nos sometemos aquí a una limpieza de las memorias somatizadas en nuestro cuerpo para exorcizar el dolor.

## **2ª Generación- Dos formas de enfrentarse al dolor Andrés/Padre**

Podemos decir que dentro de la inseguridad que ha llevado la modernidad líquida a la que Bauman se refiere (Bauman, 2003), los hombres están más inseguros aún porque sus papeles tradicionales dentro de la familia ya no sirven. El cuestionamiento de su papel en la sociedad por parte de las mujeres, que no por ellos, les ha llevado a estar en desventaja en el terreno íntimo, aunque en la esfera social se mantenga su estatus. Según Marina Subirats dentro del congreso *Mundo de Mujeres* celebrado el 2008 en Madrid, el modelo masculino es obsoleto dentro de una sociedad cambiante donde la mujer ha transformado sus propios roles y por el contrario los roles masculinos se han quedado en el mismo punto sin corresponder a las necesidades de nuestra sociedad.

Andrés se ubica temporalmente en la primera generación educada plenamente con los valores de la dictadura franquista que consolida la estructura patriarcal heredada de la familia tradicional cristiana. Esta institución cobra gran fuerza y obliga a cada miembro de esta a tener un papel específico. El padre es el jefe de familia, es la figura principal que aporta el dinero para mantener a su grupo, por esta razón, se sitúa en la esfera del trabajo, en el exterior, y es desde allí donde realizamos las fotografías y vídeos siendo imposible su realización en el espacio íntimo del hogar.



Retrato de familia: Andrés / Padre Mano

Uno de los vídeos nos muestra la visión más personal de nuestro padre retratado en un primer plano sin editar, que reflexiona sobre el momento de la separación con Manolita en los que cuenta su soledad y rencor. La grabación de este plano provocó un estado de shock en nosotras ya que mostraba sus sentimientos con toda crudeza. Nunca antes habíamos podido hablar de su intimidad con él. En este caso el arte se encargó de mostrar una forma de enfrentarse al dolor que se esconde y oculta.

### Manolita/Madre

La búsqueda de la transformación de mujer en relación a la situación familiar, nos ha llevado al libro *El poder de la identidad* de Manuel Castells (2002) donde se analiza, con estadísticas en la mano, los motivos de cambio más significativos que han supuesto una transformación social para la mujer y la concepción familiar. El análisis que hace Manuel Castells focaliza en cuatro los puntos claves que han supuesto la revolución femenina:

- La primera, la transformación de la economía y el mercado laboral en asociación con la apertura de las oportunidades educativas para la mujer.
- La segunda, la transformación tecnológica de la biología, farmacología, que han permitido el control sobre el embarazo y la reproducción humana.
- La tercera, el desarrollo del movimiento feminista.
- Por último, la rápida difusión de las ideas en una cultura globalizada y un mundo interrelacionado.

Castells emplea las estadísticas como comprobante de sus teorías entre las décadas de los 60 y 90. Muestran como la evolución de la mujer y su transformación ha estado relacionada con la desestructuración del ideal familiar generando a la vez nuevas formas de convivencia.



Retrato de familia: Manolita / Madre Purificación

Esta evolución de la mujer a lo largo del siglo XX la ha llevado a autodefinirse por buscar su lugar a la sociedad y ha optado por la participación activa de la construcción de su identidad. Por eso Manolita, ha sugerido e ideado todos los elementos y acciones que le representan en este retrato de familia. Ella decide: quemar el álbum de bodas, limpiar su cama de matrimonio y buscar palabras en el diccionario que han quedado retratados en una serie de fotografías y vídeos.

Nuestra madre decide enfrentarse al dolor cara a cara. Habla del tema y llama al arte para contar lo que siente. Se imagina vídeos, performances, palabras que reflejan sus inquietudes y desilusiones. Con ello se autodefine, nos cuenta su historia y realiza una exorcización del dolor que ha marcado su existencia.

### **Sanación**

El final del proyecto expositivo *Retrato de familia* acaba con una pieza audiovisual titulada *Sanación*. Concretamente consistía en la conexión sensorial de las energías paterna y materna al igual que hiciéramos con la hipnosis. Estas se vinculan a la energía del cielo (energía paterna) y de la tierra (energía materna) respectivamente. El cuerpo actúa como portador de las memorias pasadas donde quedan registrados momentos que marcan la vida posterior, como una especie de genética emocional (Guaita, 2006).

En el audiovisual Gema voltea la cabeza hacia delante, un lado, detrás, el otro lado, dando vueltas con rotación de cuello. Repite esta acción durante un tiempo hasta que recibe energía del cielo. Por contra Mónica patalea con los pies descalzos. Después de un tiempo para y siente. Nota como la energía va viniendo de la tierra hacia arriba. Esta forma de terminar la investigación familiar remite a la aceptación de los acontecimientos y la superación del dolor a través del autoconocimiento mediante el arte que, como ya hemos visto, permite una liberación de los males vividos.

### **Dualidad, 2003**

#### **Dolor por la separación**

El cabello es testimonio de los sucesos de nuestra vida: unirse con una trenza a otra persona es como unir dos tiempos diferentes en un mismo camino; es como compartir con el otro todo su pasado. Separarse, cortarlo, es como renunciar a todo: todo el pasado, todo el presente y todo el futuro. Toda una vida, todas unas expectativas, todo lo que necesitabas y esperabas del otro, todo lo que soñabas, deshacerse de una parte de la existencia. (Art al Quadrat).

La obra *Dualidad* surgió directamente de la separación de nuestros padres aunque la abordamos desde una perspectiva simbólica. Buscábamos formas de estudiar las relaciones personales y utilizamos nuestra propia dualidad para ejemplificarlo.

La grabación, de donde se sacaron vídeos y fotografías, consistió básicamente en dos acciones que realizamos en un plató sobre fondo blanco y negro. La primera consistió en unirnos con una trenza mutua formada por el pelo de las dos y después de forcejear tirando cada una de una dirección. Finalmente procedimos a cortarnos la trenza. En la segunda acción nos unimos a un vestido doble hecho ex proeso para el momento. Esta unión no permitía moverse con libertad sino que cuestionaba los movimientos que se podían hacer teniendo una persona pegada a tus espaldas.

Fue drásticamente significativa la grabación de la primera acción durante la cual nos vinieron a la memoria los difíciles momentos de la separación. Esto hizo que nos emocionáramos inesperadamente y nos liberó, en cierta forma, de la tensión acumulada ya que esta fue la primera vez que *hablábamos* de este tema en público. Fue en este caso nuestra primera exorcización que nos sirvió para canalizar un dolor del que no nos habíamos atrevido a hablar fuera de nuestra familia próxima.



Dualidad

### **Kylmä, 2003** **Soledad**

El invierno ha llegado. Ha venido y se ha instalado en mi alma. Busco desesperadamente el sol del verano o la alegría de la primavera. Pero solo hay frío, solo tengo frío (Art al Quadrat).

Una mujer limpia el espejo donde se mira y escupe en su reflejo, pasea por el bosque expectante como si quisiera encontrar alguna cosa, se pone muchas capas de ropa, anda por



un paisaje congelado hasta que desaparece en el horizonte..., estas son algunas de las historias que se pueden ver en este vídeo.

*Kylmä* (significa frío en finlandés) habla, además del frío invierno finlandés, del frío interior. Quisimos reflejar la soledad y la búsqueda de un camino propio en un mundo donde estamos solos. Este sentimiento, de miedo a estar solos, es para nosotras el frío interior. Un frío que una persona no puede quitarse aunque se ponga muchas capas de ropa encima y que vino de nuevo influenciado por la separación de nuestros padres.



Kylmä

### **La casa patas arriba, 2006** **Dolor contenido**

Hay silencio, pero en esta casa se oyen gritos. Todo está revuelto, todo está en el aire, pero todo se mantiene igual. La estructura familiar se mantiene inamovible (Art al Quadrat).



La casa patas arriba

En esta instalación todos los objetos que pertenecen a la casa flotan suspendidos en el aire con referencia al caos de las familias que han roto su armonía pero se resisten a un cambio final. En el austero suelo hay una mesa con dos sillas enfrentadas. Esta simboliza la estructura de familia tradicional que está fija y que se está viendo trastocada por los últimos acontecimientos que suceden en esta institución.

Este fue el primer proyecto donde nos planteamos la problemática de la familia en el sentido de institución en crisis. Es otra vuelta de tuerca con el mismo origen: la separación. En este caso hablamos de un dolor contenido y silencioso, que duele porque asfixia. Partimos de una imposibilidad de ser por la estructura rígida de la institución. En estos momentos se acrecienta la idea de colectividad dentro de un discurso todavía muy íntimo.

## **Crespón doble, 2012** **Dolor por el sufrimiento de los gemelos**

¿Cómo se justifica la tortura, separaciones, robos y vejaciones a gemelos a lo largo de la historia?<sup>4</sup>

Los gemelos han sido siempre objeto de estudios y experimentos en pro del avance de la humanidad. Más allá del primer estudio basado en gemelos que realizó Sir Francis Galton en 1876 para determinar si la naturaleza o el ambiente eran decisivos en el desarrollo humano, los gemelos han sido utilizados, en el sentido más despectivo del término para diferentes fines. Han sido torturados, separados, robados..., e incluso en algunos casos extremos, apartados de la sociedad en cuanto a su condición de siameses, cuya rareza les desterraba irremediamente al espectáculo de la otredad.

*Crespón doble* nace del posicionamiento personal ante los actos que se han dado a lo largo de la historia donde se han discriminado a los gemelos sin una justificación válida. La creación de este símbolo implica un doble luto que pretende visibilizar ciertos episodios que han quedado olvidados y que reflejan la fragilidad a la que siempre se ha sometido a este colectivo. Es un dolor con el que nos identificamos especialmente por nuestra condición de gemelas pero que también implica al colectivo por la aportación que los gemelos han dado a la humanidad.



Crespón doble

## **Detrás del velo, 2011** **Señales de sufrimiento**

La sociedad española, pese a estar regida en la actualidad por un estado laico, se asienta en la cultura y valores de la Iglesia Cristiana Católica Apostólica y Romana. Esta doctrina se ha basado en la utilización de la culpa como elemento manipulador capaz de movilizar al creyente para actuar bajo el efecto del remordimiento y arrepentimiento.

En esta exposición se plantea una revisión personal de lo que ha significado la religión cristiana para nuestra sociedad y de cómo esta ha vivido un proceso de secularización que

<sup>4</sup> Texto original en inglés bordado en negro e incluido en la obra.

ha deteriorado el sentimiento religioso y el camino de la espiritualidad para terminar con una nueva mirada, una visión diferente de la palabra religión desde la contemporaneidad artística. Proponíamos una nueva forma de ligarse a una espiritualidad universal, humana, perdida, esta vez despojada de lo superfluo.

A continuación describimos dos de las obras en las que abordamos un recorrido desde el dolor por la manipulación religiosa, confundida con el poder a veces, hasta la desconexión espiritual.

### **Naturaleza muerta, 2009**

*Naturaleza muerta* recrea con objetos reales la composición de un bodegón de la época barroca donde el espectador puede intervenir comiendo de sus frutos. Pero si nos damos cuenta sólo hay un fruto que domina en la escena: la manzana. Símbolo de fruto prohibido se nos presenta al alcance de nuestra mano, dispuesto para alargar la mano y morder. Desde un monitor de televisión Eva come la manzana y nos incita a pecar: comed, comed del fruto prohibido.

Con el paso de los días, el tiempo, inevitable, deteriora las manzanas, las arruga y nos recuerda que la muerte nos acecha, así como lo recordaban los «vanitas». La vida banal y finita se relega a ganar la vida eterna mediante el arrepentimiento de nuestros pecados. En *Naturaleza muerta*, al contrario, este peso mortal es motivo de rebelión y trasgresión a lo que está establecido desobedeciendo a Dios.

En esta videoinstalación incitamos al espectador a que coma, que intervenga y varíe el bodegón y que pase a formar parte de la obra, esa que permanece impoluta, idolatrada y privilegiada a los museos y que en este caso se modifica y se transforma en paralelo a la vida cotidiana. El dolor se representa en este caso como la estructura mental impuesta por las costumbres y creencias que es rígida y no permite el disfrute de nuevas experiencias. Por eso incitamos a esa rebelión.

### **Inocencia violada, 2009**

En esta obra un vestido de comunión es teñido por una luz roja que viene de dentro del propio traje. Entre la tela y de forma muy sutil se pueden leer textos sobre pederastia eclesiástica. El traje está colgado del techo y proyecta la luz roja sobre el suelo.

La obra habla del dolor escondido que hay detrás de las personas que sufrieron de niños pederastia eclesiástica. La perversidad es mayor en cuanto a que las personas

vinculadas a la religión, que velan por los intereses de los fieles, pueden llegar a convertirse en la peor de las huellas. Este dolor tan íntimo y a la vez dentro del colectivo quisimos retratarlo como una marca profunda, silenciosa y contenida que repercute en la autoestima y seguridad de la víctima.

La obra en cuestión fue censurada en la galería Espai Assaig de Vilareal en 2009 por la curiosidad de los niños al preguntar en repetidas ocasiones qué era aquello. Este suceso evidencia la no aceptación por parte del colectivo de un problema que va más allá de la intimidad individual y que se genera además desde una institución social.

### **Esperando al príncipe azul, 2007** **Dolor colectivo e íntimo por la educación de las mujeres**

El mundo del maltrato no solo acaba con vidas físicas también se lleva por delante sueños y deseos que todo el mundo necesita. Dignidad, amor, felicidad y paz. Pero la realidad nos despierta de este sueño que nos ha sido enseñado, sobre todo a las mujeres, y que se va repitiendo generación tras generación.

Por este motivo retomamos la escena audiovisual más influyente en las últimas décadas sobre la figura de mujer sometida en la película de Disney *La Bella Durmiente*.<sup>5</sup> Se trata en concreto de la escena donde se canta la canción *Eres tú mi príncipe azul*. Entremezclados entre el vídeo hay momentos donde se congela la imagen para escuchar noticias actuales de



Esperando al príncipe azul

mujeres asesinadas por sus maridos. Cuando se llega al clímax del vídeo, empieza a rebobinarse hasta volver otra vez a marchar. La protagonista dice en este momento: «Desperté de mi sueño» y se acaba el audiovisual y el cuento.

*Esperando al príncipe azul* es el cuento de hadas de una desilusión, de las heridas psíquicas y físicas que provoca el maltrato. Es una denuncia a los ideales impuestos y a la necesidad de basar la

<sup>5</sup> Versión de *La bella durmiente* de Walt Disney de 1959.

felicidad en personas ajenas a nosotras mismas, esperando al príncipe azul como la suprema salvación de nuestras almas, para que solucione nuestros problemas. Pero es también un dolor colectivo que implica a toda la sociedad ya que solo se podrá prevenir desde la conciencia y educación colectiva. De este modo podrá ir calando en la intimidad y en los valores de las nuevas generaciones.

### **Mi mamá me compra, 2007**

#### **Educación manipulada**

En este proyecto utilizamos un ejercicio formativo que usa la repetición como mecanismo de aprendizaje que permite a los niños desde pequeños mejorar la escritura pero donde también les llegan frases encubiertas que hablan de una determinada realidad. Por eso las oraciones propuestas, aparentemente inocentes, lanzan mensajes, que no lo son tanto, sobre un estilo de vida que se impone abocado al consumismo, que fomenta cada vez más el individualismo, el bienestar personal, las formas de diversión y que direcciona las formas y lugares de ocio.

Este proyecto habla de un dolor colectivo pero que afecta también a lo personal de forma muy directa ya que los valores que los niños aprenden inconscientemente se convierten en estructuras mentales que marcarán inexorablemente su forma de abordar la vida en todos los sentidos, desde los objetivos y necesidades, hasta la posición política y la relación con el colectivo.

### **Próxima construcción, 2006**

#### **Dolor colectivo por el espacio público**

La pieza habla de la especulación y de la construcción que está tan cerca de nuestra vida cotidiana, sobre todo desde hace unos años, y de cómo los espacios privados van apoderándose de los públicos, sean o no espacios culturales o naturales protegidos, y llevándose por delante símbolos de identidad de los pueblos. Nuestra intención fue apoderarnos de una plaza principal o emblemática de cada ciudad, para anunciar la nueva construcción de una supuesta vivienda de lujo, que provocaría la apropiación del espacio. La plaza *dejaría* de ser pública.

El principal objetivo era crear en los habitantes de los pueblos una reflexión sobre las construcciones masivas que nos rodeaban y que se llevó por delante parte de la costa, la huerta, marjales y parajes naturales. Todo esto provoca un dolor por la pérdida de lo comunitario a favor de una economía rápida y fácil. Queríamos conseguir acercar este

problema al día a día para que la gente se lo encontrara y se indignara con los creadores de este desastre.

## Referencias:

- ALIAGA, Juan Vicente (2004): *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastian: Editorial Nerea.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. Col. Temas para el siglo XXI.
- BECK-GERNSHEIM, Elisabeth(2003): *La reinención de la familia, en busca de nuevas formas de convivencia*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A. y Editorial Paidós, SAICF.
- BERNABEU, Mira (2007): *Panorama domèstic. Sèrie Mise en Scène X*. Girona: Fundació Espais.
- CASTELLS, Manuel (2002): «El fin del patriarcado: movimientos sociales, familia y sexualidad en la era de la transformación», en Castells, Manuel (ed.) (2002): *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen II: El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial S.A., p.159-270.
- CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA (1999): *Mira Bernabeu*. Cicle expositiu La Llum incerta fronteres de la fotografia. Sala Parpalló. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts.
- CUBELLS, Empar (2006): *Identidad femenina, sexualidad, y violencia en el videoarte de mujeres*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Tesis Doctoral dirigida por Isabel Doménech Ibáñez. Inédita.
- DEL REY JORDÀ, Gema (2008): *Projecte expositiu Retrat de família: part paterna*. Universitat Politècnica de València Facultat De Belles Arts València, octubre de 2008 Director: Vicente Ortiz Sausor [Trabajo de Investigación].
- DEL REY JORDÀ, Mònica (2008): *Projecte expositiu Retrat de família: part materna*. Universitat Politècnica de València Facultat De Belles Arts València, octubre de 2008 Director: Vicente Ortiz Sausor [Trabajo de Investigación].
- DESINGBOOM (2000-2008): *Richard Billingham* [en línea]. Londres: Desingboom, 2000-2008. [Consulta 10/08/2008-8:27]. Disponible en: <http://www.designboom.com/eng/funclub/billingham.html>.
- DISNEY, Walt (1959): *La bella durmiente*. EEUU: Walt Disney Productions [Película].
- ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ (2003): *Micropolítiques: arte y cotidianidad (2001-1968)*. Valencia: Generalitat Valenciana.

- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (ed.) (2002): *Héroes Caídos. Masculinidad y representación*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Valencia: Generalitat Valenciana.
- GUIDDENS, Anthony (2000): *La transformación de la intimidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- GROZENIC, Uta (ed.) (2002): *Mujeres Artistas del s.XX i s.XXI*. Italia: Taschen GmbH.
- GUAITA, Ana (2005-2006): *Teràpia de Regresiones* [en línia]. Valencia: Luz Interior, 2005-2006. [Consulta: 24/03/2008-17:50]. Disponible en:  
<http://www.luzinterior.com/regresiones.html>.
- IBALART (2004): *Euro-Art 2004-Visual*. Valencia, Facultad de BBAA San Carlos.
- OLIVARES & ASOCIADOS (2005): *Exit, imagen & cultura. Familia*. Madrid: Rosa Olivares y asociados S.L., 2005. Exit # 20, noviembre-diciembre.
- PÉREZ PONT, Jose Luís (2008): *Art Público, Universitat Pública. X Mostra D'art Público per a Joves Creadors (2007)*. Valencia. Consorcio de la Xarxa JOVES.net.
- (2007): *Intracity: Art Público i Mediació Social*. Valencia. Consorcio de la xarxa JOVES.net. 2007.
- TATE MODERN (2007): *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing, 2007. ISBN: 9781854376879.
- TRES INICIADOS (2005): *El kybalion de Hermes Trimegisto*. Madrid: EDAF.
- VILLAR TORRES, Alejandro (2007): *Efimer 2007 (2007)*. València: Consorci de la Xarxa JOVES.net.

Recibido el 12 de marzo de 2012  
Aceptado el 16 de abril de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 61-77]





## EL DOLOR DE LA DIFERENCIA. CINE Y DIVERSIDAD FUNCIONAL

### *PAIN AND DIFFERENCE. CINEMA AND DISABILITY*

Marta Senent Ramos  
*Directora ACEN Editorial*

#### RESUMEN

La violencia de género es sin duda una de las lacras sociales más difícil de eliminar. En las últimas décadas se ha hecho visible, y la lucha contra ella está presente en todos los ámbitos. En cambio, existe un importante colectivo de mujeres que con demasiada frecuencia son olvidadas, todo y que reciben más violencia que las demás (una ratio de dos a cinco veces más). Nos referimos a las mujeres con diversidad funcional.

Las personas con diversidad funcional sufren múltiples situaciones de violencia en su día a día. No solo físicas, a veces una mirada puede causar más dolor que cualquier otra agresión. La sociedad a menudo no es consciente de estos actos y por ello suelen ser ignorados por la mayoría. Pero esto no quiere decir que no estén. El arte, en particular el cine, espejo difuminado de la realidad, parece que sí que se ha dado cuenta.

**Palabras clave:** Diversidad funcional, mujer, cine, violencia, dolor.

#### ABSTRACT

Gender violence is undoubtedly one of the social problems more difficult to remove. In recent decades it has become visible, and the fight against it is present in all areas. However, there is a significant group of women who are too often forgotten and suffer more violence than others (a ratio of two to five times more). We refer to women with disabilities.

The people with disabilities face multiple violent situations every day. Not only physical, sometimes a look can cause more pain than any physical assault. Society is not usually aware of these acts and therefore they are often ignored by many. But this does not mean they do not exist. Art, including film, does portray pain.

**Key words:** Disability, women, movies, violence, pain.

Creo que sería bueno antes de empezar mi intervención explicar el significado del término diversidad funcional, pues mi experiencia me dice que a día de hoy, a pesar de llevar este término varias décadas en uso, es desconocido por gran parte de la población.

Diversidad funcional, para simplificar las cosas, vendría a ser un sinónimo de discapacidad, pero tal y como veremos, no tienen nada que ver estos dos términos, aun haciendo referencia ambos a un mismo colectivo: El de personas con diversidad funcional. Y es que aunque existen numerosas palabras para referirnos a ellas, no todas son apropiadas.

Quizás la que nos sea más familiar sea la de minusválido/a, pues es la que nos encontramos en señales de tráfico, en documentos oficiales o escuchamos demasiadas veces en los medios de comunicación. Pero bajo mi punto de vista de persona con diversidad funcional y persona muy implicada en el estudio de la materia, pienso que el término minusválido/a debería desaparecer, si no de golpe, sí al menos progresivamente, pues es despectivo y se convierte en una forma de violencia hacia nosotros/as (yo lo considero un insulto). Pues recordemos que si algo nos diferencia a los seres humanos de los animales es precisamente el lenguaje, el cual crea pensamiento. De manera que si nos referimos a este colectivo como minusválidos, palabra compuesta por la voz latina «minus» que significa menos, y la palabra castellana válido, estamos indicando que un/a minusválido/a es alguien que es menos válido. Por otra parte, un término muy parecido e igual de despectivo es el de inválido/a. Con él hacemos referencia a una persona no válida, le estamos indicando que ella no vale. Aunque no seamos conscientes de ello, el mensaje que llega al cerebro de ambas partes es ese, que nosotros somos superiores a ellos y sin darnos cuenta nos comportaremos como tal. Les prestaremos nuestra valiosa ayuda, pues es así como nos han educado, sin pararnos a pensar que puede que seamos nosotros los que necesitemos su ayuda.

Cuando hablamos de diversidad funcional, muchas veces jugamos con la palabra normal, dando lugar a términos como anormal o subnormal (el cual afortunadamente ya ha sido retirado del diccionario español). Ambos se suelen utilizar a modo de insulto cuando nos referimos a una persona que realiza una mala acción. Pero cuando anormal o subnormal sirven para denominar a una persona con diversidad funcional, estamos afirmando que esta persona es no-normal o se encuentra por debajo de lo normal. Pero, ¿Qué es lo normal? La respuesta es muy sencilla: yo. Yo soy lo normal, sin duda alguna. Lo que yo hago es lo normal, donde yo vivo es lo normal, mi clima es el normal, mi forma de andar o hablar es la normal, mi coche es el normal. A menudo me pregunto cómo se puede conducir un coche sin pomo, con tres pedales y con marchas, también me resulta anormal ver a una persona beberse un café sin pajita o a otra que tiene el ratón del ordenador a la derecha y lo más extraño de todo, ir en una bici de dos ruedas, con lo sencillo que es ir en una de tres en la

que puedes llevar cómodamente la compra detrás. Todo eso que a mí me resulta normal, quizás al lector/a le resulte anormal, o quizás no. Pero lo que sí que le quedará claro es que la normalidad es relativa, cuanto más familiar nos sea, más normal será. Por ejemplo, hoy en día nadie gira la cabeza cuando pasa por su lado una persona que utiliza gafas para ver, pues en nuestra sociedad es algo que entra dentro de la cotidianidad, de la normalidad. En cambio sí que lo hacemos, aunque sea disimulada e inconcientemente cuando esa persona que pasa por nuestro lado utiliza la silla de ruedas para desplazarse ¿Por qué?

También está muy extendida la palabra discapacidad. Si seguimos analizando el significado de las palabras que se refieren a nuestro colectivo, discapacidad o incapacidad indican que esa persona en cuestión no está capacitada. Ninguna persona en este mundo está capacitada para todo, ni incapacitada para todo. Sencillamente cada persona está capacitada o discapacitada para realizar ciertas actividades. Por ejemplo, yo nunca estaré capacitada para ser cirujana, pues además de no haber estudiado para eso, mi pulso jamás lograría hacer una operación tan delicada. Pero en cambio sí que estoy capacitada para otras actividades que quizás la persona que es cirujana sería incapaz de hacer. Luego, creo que es algo inútil entrar en el juego de quién está capacitado/a y para qué; todo el mundo tenemos capacidades para hacer unas cosas e incapacidades para otras.

Sin embargo, el término por el que se apuesta en esta intervención, diversidad funcional, en ningún momento descalifica a la persona que lo recibe. Pues diversidad funcional viene a decir diferentes maneras de hacer las cosas. Todo el mundo tenemos nuestra manera de hacer las cosas, que aunque sea diferente a la de los demás, no deja de ser más o menos válida, simplemente es única. Para ilustrar esto que acabamos de afirmar nos fijaremos en la forma que tenemos cada ser humano de desplazarnos. De entrada, todos/as tenemos una forma singular de andar, normalmente se parece a la de nuestros progenitores ¿Cuántas veces hemos escuchado «camina igual que su padre»? También depende de nuestra edad, los bebés gatean, los peques corren, la juventud se mueve rápido, y progresivamente vamos disminuyendo este ritmo hasta que andamos muy lentamente. En algún momento de nuestras vidas quizás usemos un bastón para caminar, una silla de ruedas; de pequeños/as nuestra familia nos llevaba en carrito, más tarde de la manita, y con los años es nuestra pareja quien nos la coge o nosotros quien se la damos a nuestros hijos cuando son pequeños. En fin, que existen miles de maneras de llevar a cabo una determinada actividad tan cotidiana como es la de desplazarse, sin que ninguna de ellas tenga que ser menospreciada por el resto, pues es igual de válida que las demás, pero única al mismo tiempo.

Una vez explicado el término diversidad funcional ya podemos comenzar a analizar el dolor, muchas veces invisible, que experimentamos, a menudo con demasiada frecuencia,

las personas que socialmente pertenecemos a este colectivo. Digo socialmente ya que yo creo que todas las personas de alguna u otra manera tenemos una o varias diversidades funcionales y necesitamos ayuda, ya sea técnica o personal para subsanarlas. Me explico, una persona bajita necesitará la ayuda de otra más alta o en su ausencia de una escalera o similar, para alcanzar aquello a lo que no llega. Si no disponemos de ninguna de estas dos ayudas en ese momento, sentiremos nuestra diversidad funcional. Del mismo modo, si a alguien se le rompen las gafas que usa para leer estas líneas y no tiene quien se las lea, se dará cuenta en ese momento de su diversidad funcional. Lo mismo sucede si a alguien que usa silla de ruedas, se le estropea esta o le aparcan un coche en una rampa impidiendo que avance. Por el contrario, si esta persona puede utilizar su silla de ruedas para desplazarse sin impedimentos, quizás no le venga a la cabeza su diversidad funcional, al igual que le sucede a gran parte de la población que necesita lentes para ver.

En la diversidad funcional existen varios tipos de dolor. El primero de ellos es el que lleva implícito en sí misma, el físico. Muchas de estas personas, debido a su diversidad padecen dolores crónicos, como pueden ser las consecuencias de estar todo el día en la misma postura en una silla de ruedas, o simples tirones musculares por posición forzada de algunos miembros, o dolores más internos como los que padece en silencio una persona con fibromialgia. En el arte, Frida Kahlo sabe reflejar muy bien este tipo de dolor. Ella sufrió un gravísimo accidente de autobús cuando regresaba del colegio, que le dejó graves secuelas. La fractura de la columna vertebral fue una de ellas, que le provocaba fuertes dolores. Padeció, sin duda, el mal de amores con su tormentosa relación con Diego Rivera. Gran dolor interno le provocaba también el no poder ser madre. Y ya de mayor tuvieron que amputarle una pierna. Todas estas secuelas derivadas de algún modo del accidente, el dolor tanto externo como interno que le provocan, lo podemos apreciar con claridad en sus obras *La columna rota*, o *Mi nacimiento*, donde vemos también reflejada su frustración por no poder ser madre.

Pero aquí no nos vamos a ocupar de este tipo de dolor, sino de los diferentes tipos de dolor que puede llegar a causar la sociedad a las personas con diversidad funcional por el simple hecho de ser consideradas diferentes y por lo tanto inferiores.

No puedo evitar, antes de entrar en materia de género, hablar de forma generalizada e incluir a ambos géneros en esta primera aproximación, pues hay dolor que no distingue. Las personas con diversidad funcional de por sí tendemos a padecer mayor violencia que otros colectivos. Muchas veces las personas no son ni siquiera conscientes de que ejercen esta violencia hacia las personas con diversidad funcional. Esto es debido a la educación que han recibido, que hace que perciban como inferior a esta persona. Esto se refleja en sus miradas de pena o de lástima, que a menudo nos duelen incluso más que las de rechazo o repulsión

por el simple hecho de ser diferentes. Cualquier mirada de esas te duele, te hiere, sin que nadie se dé cuenta, tratas de fingir que tampoco tú las sientes, pero no es verdad, a veces se te clavan igual que el puñal más afilado, porque sabes qué hay detrás de ellas: te consideran inferior, no válido, alguien que pasa por este mundo sin ser útil.

Hay un film documental español, *María y yo* (2010) de Félix Fernández de Castro, que ilustra muy bien las miradas que a diario recibimos las personas con diversidad funcional. En una de las escenas, María y su padre, Miguel, comen en el buffet libre del hotel en el que se alojan. María disfruta mucho comiendo. Miguel nos narra en voz en off, lo que supone ir con María por la calle, «es como ir con una persona famosa, todo el mundo te mira». Explica que no todas las miradas son iguales. Existen miradas de simple curiosidad, necesidad de saber qué es lo diferente. Curiosas son las miradas de los más pequeños, que miran aquello que no es habitual e incluso preguntan, quieren saber el porqué, aprender. Esas son miradas que no hieren, son muy positivas. En cambio, hay dos tipos de miradas que causan dolor nada más percibir las. La primera de ellas es la de rechazo o incluso repulsión. Simplemente te transmiten que tú no deberías estar en ese espacio público, sino en tu casa, donde tu presencia no pueda molestar a nadie. Sin embargo, quizás la que más dolor nos causa a las personas con diversidad cuando la sentimos, es la de lástima, la de pena, que sin querer, lleva implícita la anterior. En el instante que a alguien le das pena, con toda seguridad tenga asumido que es superior a ti en todos los sentidos, que siente pena y compasión por la vida que te ha tocado vivir. Por supuesto, incluso cree que tu vida no es más que una tortura, una vida incompleta, llena de sufrimientos y que nunca serás feliz viviéndola. Por ello se compadece, en un sospechoso acto de caridad cristiana. (fig.1).

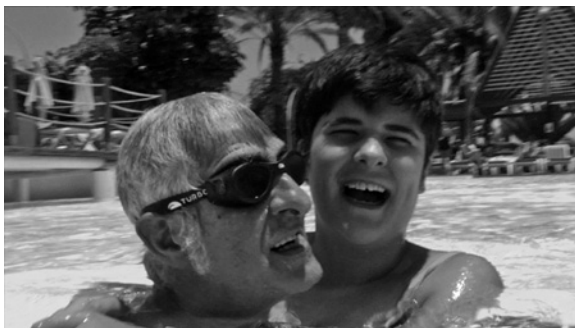


Fig. 1. *María y yo* (2010) de Félix Fernández de Castro  
María con su padre durante su viaje a Canarias.

Intentas que estas miradas no te afecten, las ignoras, las evitas... pero todas y cada una de las personas que tenemos alguna diversidad funcional las sufrimos siempre que salimos a la calle. Con el tiempo te acostumbras a ellas, las ves como algo normal y ni siquiera te das cuenta que las recibes a diario. Es frecuente, que cuando una nueva amistad sale contigo por primera vez a pasear, te diga: ¿te has dado cuenta que todo el mundo nos mira? A lo que tú contestas: ¿Ah... sí? Pues no me había dado cuenta, eso es que haremos muy buena pareja,

¿no? (risas) Con esto, intentas romper la tensión creada a tu nueva amistad, y hacerle ver que no te importan, que no te afectan. Pero tú sabes muy bien que están ahí, y que lo seguirán estando si no rompemos poco a poco el desconocimiento que gran parte de la población tiene de la diversidad funcional.

Otra forma de infligir dolor a las personas con diversidad funcional es la exclusión social y la marginación. La obra de José Jiménez Aranda *¡Loca!*, nos transmite a la perfección este sentimiento de rechazo. En ella vemos a una mujer joven sentada en el suelo de una esquina cualquiera, agarrando lo que parece ser un niño, o tal vez un muñeco, entre sus brazos. La mirada aterradora de la mujer nos intimida. Se encuentra apartada de la sociedad, excluida, abandonada, temida... dudo mucho que nos atreviéramos a acercarnos a ella. Así es como se sienten demasiadas personas con diversidad funcional, desterradas de esta sociedad, sin posibilidad de integrarse en ella, desconocidas, rechazadas y temidas.

Por otro lado, existen muchas formas de apartar a nuestro colectivo de una cultura elitista donde la competencia por triunfar está latente en el día a día. No son solo las barreras físicas las que impiden que encajemos en una sociedad capitalista donde impera la norma del más fuerte, sino las psicológicas. Ahora, por ejemplo, con la excusa de la famosa crisis económica que estamos experimentando, en el ámbito laboral esa situación se agrava. ¿Cómo van a contratarte a ti (tal vez... por lástima) si no hay para contratar a personal cualificado? Se dice que las mujeres debemos demostrar el doble que los hombres para alcanzar el mismo estatus laboral. Las personas con diversidad funcional no debemos demostrar el doble, sino el triple, o más, para alcanzar ese estatus laboral. Bien, y en caso de ser mujer debes ser ya una *superwoman*.

El término *superwoman* me da pie a hablar de otro tipo de dolor, que aunque quizás haya gente que discrepe conmigo, yo sí que lo percibo como un tipo más de violencia hacia las personas con diversidad funcional. Cuando una persona que pertenece a este colectivo, y más si es mujer, demuestra que sí que sirve para algo más que ser una carga para su familia y un objeto de compasión para los demás, entonces se convierte automáticamente en algo digno de ser admirado, de ejemplo magnífico, sorprendente, no es una *superwoman*, es una superestrella. Esto se debe a que la gente da por sentado que tú no vales, no sirves, si haces lo mínimo ya habrás hecho suficiente, y esto no es así. Cada persona con diversidad funcional, al igual que cualquier otra persona, tiene sus capacidades, y si consigue los medios para desarrollarlas, tiene todo el derecho de llevarlas a cabo y cumplir sus propósitos, sin que el resto la mire con sorpresa incrédula, provocándole así unos sentimientos erróneos. No es una *superwoman*, simplemente es una mujer que ha sabido abrirse camino en este mundo a menudo tan cruel, al igual que cualquier otra mujer que sin tener una diversidad funcional aparente, puede tener distintos *handicaps* que superar para llegar a alcanzar su objetivo.

Lo habitual no es encontrarse con estas superestrellas, son casos aislados, lo que propicia que todavía se les ensalce más, al ser una «especie exótica». Pues como venimos diciendo, es común que las personas con diversidad funcional recibamos constantemente, desde que se manifiesta nuestro *handicap*, el terrible mensaje de que no servimos para nada, solo vamos a ser una carga para nuestras familias. Se nos transmite que debemos pasar lo más desapercibidos/as posible, para no entorpecer la marcha de los «normales». Existen trabajos adaptados y para nosotros, de los cuales debes estar agradecido/a, también debes quedarte y ser bueno con tu familia y ayudarles en todo lo que puedas. Estas son las pautas que ha de seguir todo «minusválido» para encajar en aquello que la sociedad ha preparado para él. Estos mensajes lo único que propician es una baja autoestima en el sujeto, que hace que realmente crea que no puede salirse de ese círculo sin que la gente lo rechace y le reproche lo que ha hecho, «con lo bien que estaría en su casa cuidado por sus padres y ayudándoles en lo que buenamente pudiera, sin molestar a nadie».

Este papel de persona bondadosa, dócil y dulce de la mujer con diversidad funcional, lo vemos reflejado en papeles como el de una mujer invidente que aparece en la película *Cateto a babor* (1970) de Ramón Fernández. Aun tratándose de una mujer resuelta, y por supuesto buena, prácticamente en todas las escenas aparece dentro de la esfera privada, como si se quisiera esconder esta desgracia. Pero quizás lo más preocupante es que dicho rol se empieza a inculcar a la persona desde la infancia. En el film *La saeta de ruiseñor* (1957) de Antonio del Amo, Alicia es una niña tierna que también carece de visión. Durante toda la película vemos como esa niña dulce y bonita ya está adoptando dicho papel, dando el menor trabajo posible a su familia e intentando no llamar demasiado la atención fuera de ella. También se debe destacar en estas películas que uno de los objetivos es devolverle la vista a las chicas (fig. 2). No se acepta por lo tanto la ceguera, sino que se ve como una enfermedad que se debe curar y paliar. Y claro, como ficción que es, recuperan ambas la vista al final de la película casi por arte de magia. Por lo tanto, el mensaje que transmite este film a la población es totalmente erróneo, aunque un importante porcentaje de la población lo interiorice como cierto. Esto es un problema.



Fig. 2. *La saeta del ruiseñor* (1953) de Antonio del Amo (Vemos a la niña con su buen amigo Joselito).

El rechazo y la exclusión social se vuelven también en contra de aquellas mujeres que durante el transcurso de su vida han adquirido una diversidad funcional. Un buen ejemplo histórico muy conocido, es el de Juana la loca. En un principio, la joven se casa con el apuesto Felipe el Hermoso y adquiere un cierto poder. Pero todo cambia cuando en esta mujer se empiezan a asomar los primeros indicios de locura. Ya no es competente, ni digna, ni persona, ni puede ejercer ningún tipo de poder sobre nadie ¡Está loca! y por lo tanto se la debe apartar de la esfera social. El arte ha sabido retratar este capítulo de la historia, tanto en pintura, en literatura, como en cine tenemos numerosos testigos de ello. Es quizás la película *Juana la loca* (2001) de Vicente Aranda, una de las obras que mejor han sabido retratar este cambio de mujer sin diversidad funcional al de mujer con (fig. 3).



Fig. 3. *Juana la loca* (2001) de Vicente Aranda.

Otro ejemplo cinematográfico de aquello que puede suponer este cambio es *La vida secreta de las palabras* (2005) de Isabel Coixet. Hanna es una bella joven que sufrió torturas durante la guerra de los Balcanes. Debido a ellas Hanna tiene deficiencia auditiva. Su vida, su carácter, su condición, todo cambia, ya no sólo debido



Fig. 4. *La vida secreta de las palabras* (2005) de Isabel Coixet (Un fotograma del largometraje en el que se muestra el aislamiento emocional sufrido por Hanna).

a su nueva diversidad funcional, sino al dolor experimentado por las torturas sufridas que le sigue quemando su interior (fig. 4).

Otra enfermedad adquirida, que aunque de manera diferente, causa dolor emocional, además del que pueda conllevar en sí misma, y no sólo a la persona que la padece, sino a también a sus seres queridos, es el alzheimer. Es muy difícil representar este dolor en una pintura o escultura, pero aunque sea una enfermedad relativamente reciente, el cine ya



se ha hecho eco de ella, con películas como *¿Y tú quien eres?* (2007) de Antonio Mercero, que nos transmite perfectamente ese dolor y ese sufrimiento de los familiares más allegados al anciano. La literatura también lo ha hecho. Poemas como el de *Mi madre* de Amelia Díaz Benlliure saben como hacer que ese sentimiento llegue a la persona que lo lee (Díaz, 2011:51):

Ella mira tras la ventana.  
Las palomas como gárgolas  
lloran en el tejado.  
Toda la tristeza que la viste  
lleva olor de valeriana.

Mi madre  
que bailó con las orquídeas  
en pérgolas de primavera  
y diseñó olas amarillas  
para sus pies descalzos.

Mi madre  
que desalojó los fantasmas  
de todos mis armarios  
para llenar los estantes  
con fruta madura.

Mi madre  
solo sabe -ahora- contar  
del diez al cero las nubes  
y fundirse lentamente  
como granizo en agosto.

Ella mira tras la ventana.  
Al este,  
nace la luz.

(Mi madre)

Hemos visto hasta ahora, el dolor psicológico que padecemos las personas con diversidad funcional, el cual aunque sea muy difícil de percibir, está presente en nuestro día a día. Debido a este tipo de violencia invisible y desgraciadamente aceptada como normal por gran parte de la población, es mucho más fácil ejercer cualquier tipo de violencia o abuso hacia una persona de este colectivo que tiene una baja autoestima y menos recursos de defensa, que a otra que se quiera y se acepte tal y como es, lo cual es altamente difícil cuando desde siempre una persona ha estado recibiendo mensajes, tanto implícitos como explícitos de su minusvalía ante la sociedad en la que vive.

Esta discriminación se multiplica en el caso de que la persona con diversidad funcional sea una mujer. De por sí las mujeres estamos menos valoradas que los hombres, y aunque estamos trazando un largo camino para alcanzar la igualdad de oportunidades con los hombres, aún nos queda mucho camino por recorrer. Pues aún son muchas las muertes por violencia de género o las mujeres maltratadas, bien por sus parejas o bien por hombres que las esclavizan. Si una mujer además padece una diversidad funcional, esta violencia y discriminación se multiplica hasta extremos que la población ni se imagina, es la llamada doble discriminación.

También hay que tener en cuenta que dentro del grupo de mujeres con diversidad funcional, existe un abanico amplio en cuanto al grado. Serán más propensas a padecer cualquier tipo de agresión, cuanto mayores sean sus dificultades de aprendizaje y comunicación. Pero quizás lo más grave no sea que estas mujeres padezcan una mayor violencia que el resto de mujeres o que los hombres con diversidad funcional, sino el desconocimiento, la ignorancia, el olvido de esta cruel violencia por parte del resto de la población y por tanto la ineficacia de las medidas contra dicha violencia de género.

Existen diferentes factores para que este germen de violencia e ignorancia crezca hacia este colectivo. Como he explicado, existen varios tipos de dolor que las personas con diversidad funcional experimentamos en nuestro día a día, que es considerado como «natural» que lo recibamos, que va implícito en nuestra concepción como personas, y por tanto no se percibe como violencia, cuando sí que lo es. En el caso de la mujer, esta violencia se ejerce el doble. Me viene a la cabeza Ramona, una adolescente con síndrome de Down que es uno de los personajes secundarios de la película española *Vida y color* (2006) de Santiago Tabernero (fig. 5). Ella acude de manera casual a una fiesta que están celebrando sus amigos/as del pueblo, los cuales bastante a menudo la integran en su grupo, pero a esa fiesta en concreto que ya no la consideran un juego, no quieren contar con su presencia. Ramona, ve la fiesta y entra. Cuando la ven, inmediatamente le gritan de malas maneras: ¡fuera Ramona, fuera de aquí! A la chica no le queda más remedio que hacer caso y se va. Pero a mí esta frase



Fig. 5. *Vida y color* (2006) de Santiago Taberneró.

me suena más a: ¡fuera, chucho, fuera de aquí! Como si fuera un animal, que a veces hasta son tratados mejor. En el transcurso de la película, Ramona es maltratada física y verbalmente, es violada por su propio padre y obligada a abortar por su madre, para que nadie se entere de lo que ha pasado. Pues, aun teniendo en cuenta que Ramona no tiene culpa de nada, si se supiese, aún le caería la toda la culpa a ella. Con esto vengo a ilustrar lo difícil que resulta para las mujeres con diversidad

funcional denunciar estos abusos y que no nos culpen a nosotras mismas de ser las causantes de los mismos. Desgraciadamente existe una falta absoluta de credibilidad de las mujeres con diversidad funcional que denuncian estos abusos, ya que la gente se niega a creer que alguien pueda caer tan bajo como para ejercer cualquier tipo de violencia hacia unas almas tan indefensas como nosotras. Incluso hay casos que se llega a creer que tal violencia la hemos propiciado nosotras mismas, increíble, pero cierto.

Que las mujeres con diversidad funcional seamos más propensas a ser receptoras de cualquier tipo de violencia, tiene sus porqués. El primero de ellos es sin duda que tenemos menos capacidades para defendernos, ya sea física o psíquicamente. Esta situación de indefensión respecto al agresor se agravará cuanto mayor sea el grado de diversidad funcional. Los problemas de comunicación harán que a estas mujeres les sea muy difícil llegar a transmitir el maltrato que sufren a las autoridades competentes. A lo que se añade las barreras arquitectónicas para llegar a ellas. Otro factor que debemos tener en cuenta es la baja autoestima que tienen la mayoría de mujeres con diversidad funcional, que ni siquiera llegan a ser consideradas mujeres al no poder asumir el rol que tiene la sociedad preparado para ellas. Esto es debido a lo que hemos explicado con anterioridad, del mensaje que recibimos constantemente que las personas con diversidad funcional somos menos válidas. Todo ello hace que estas mujeres acepten y asuman el maltrato como algo natural, que nunca lleguen a denunciarlo y por consiguiente es prácticamente imposible tener unos datos medianamente fiables de ello.

En la película española *La buena estrella* (1996) de Ricardo Franco, vemos al comienzo a Maribel Verdú, Marina, que es una muchacha tuerta a la que su novio está apaleando

hasta que Antonio Resines, Rafael, la auxilia, llevándosela a vivir con él e intentando formar una familia junto a ella (fig 6). Este film nos refleja con toda su crudeza esa violencia oculta hacia las mujeres con diversidad funcional, que por ínfima que sea esta, como en este caso, en muchas ocasiones son tratadas como meros trapos sucios, sin valor alguno y negándolas como personas.



Fig. 6. *La buena estrella* (1996) de Ricardo Franco (Marina junto a su novio maltratador).

Otro factor altamente condicionante para que no se produzca la temida denuncia es la dependencia que suelen tener de la persona agresora. Es frecuente que sea la propia persona o institución que cuida a la mujer con diversidad funcional la que ejerce dicha violencia. Por favor, con esto no quiero ensuciar la valiosa labor que hacen muchísimas personas, sobre todo mujeres, de atender en el día a día a personas con diversidad funcional, haciéndoles más fácil su vida y su felicidad, ni mucho menos. Pero tampoco puedo dar la espalda a esos numerosos casos en los que son estas personas quienes escudándose en su papel de cuidador/a ejercen una violencia tanto física, psíquica como sexual contra estas mujeres. Esto provoca un temor real a perder el cuidado vital que te brindan esas personas si la mujer maltratada denuncia dichos abusos. Pues muchas de ellas están aisladas de la esfera social, carecen de trabajo, lo que las hace económicamente dependientes del agresor, carecen de amistades más allá del círculo familiar, y como ya he dicho, recalco que tienen muy baja autoestima. Si la persona que se ocupa de su cuidado es denunciada, ¿quién va a ayudar a esa mujer a desempeñar sus quehaceres diarios, tan vitales como por ejemplo ir al baño, comer o levantarse de la cama? Cuánto mayor es la dependencia, mayor es el riesgo de abusos.

En la violencia hacia la mujer con diversidad funcional, al contrario que la del resto de

mujeres, no suele ejercerla su pareja sentimental. Es bastante difícil que un hombre sin cierta sensibilidad hacia este tema quiera mantener una relación sentimental con una mujer con diversidad funcional (siempre que esta no sea abusiva, como venimos hablando), pues siendo realistas son muchas las barreras que tendrá que romper. La cosa cambia si la diversidad funcional es adquirida con posteridad a la consolidación de la pareja. Pues puede ocurrir que el hombre no acepte que aquella mujer que se lo hacía todo, ya no pueda hacerlo. En estos casos lo más habitual es la separación, más que el maltrato en sí. Pero dicha separación también puede considerarse un arma de violencia hacia la mujer, ¡tú ya no me vales!

Pienso que es necesario que este problema social oculto, por fin vea la luz y tanto el colectivo de mujeres como el de personas con diversidad funcional, empiecen a tomar cartas en el asunto y trabajemos unidos para eliminarlo. ¡Tarea difícil, pero no imposible si tomamos consciencia de ello!

Me gustaría terminar esta intervención con otro poema del libro *Manual para entender las distancias* de Amelia Díaz Benlliure, poeta, mujer y luchadora. Para mí estos versos recogen los sentimientos encontrados que tantas veces experimentamos las mujeres con diversidad funcional frente a la sociedad.

Me prohibieron imaginar:  
inventé paisajes.

Me obligaron a dormir:  
creé los sueños.

Me hicieron arrodillar:  
planté semillas.

Me impidieron escribir:  
me hice poeta.

(Prestidigitación)

## **Bibliografía:**

- BARTON, Len (coord.) (1998): *Discapacidad y sociedad*. Madrid: Ediciones Morata.
- CASTILLO ARENAL, Tomás (2007): *Déjame intentarlo. La discapacidad: hacia una visión creativa de las limitaciones humanas*. Barcelona: Grupo editorial Ceac.
- DÍAZ BENLLIURE, Amelia (2011): *Manual para entender las distancias*. Castellón: ACEN.
- IGLESIAS PADRÓN, Marita *et al.* (eds.) (1998): *Violencia y mujer con discapacidad*. [Consultado en su versión electrónica el 14 de marzo de 2012, en: <http://isonomia.uji.es/docs/spanish/investigacion/mujeres/violenciaymujerdiscap.pdf>]
- MOYA, Asunción (2004): *Mujer y discapacidad: una doble discriminación*. Huelva: Hergue Editora Andaluza.
- VEGA, Armando (2003): *La educación social ante la discapacidad*. Málaga: Aljibe.

Recibido el 3 de enero de 2012  
Aceptado el 28 de marzo de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 79-92]

## «TE ADORARÉ SIEMPRE». APUNTES DE UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DOLIENTE

«I WILL ALWAYS ADORE YOU». NOTES ON A BEREAVED SENTIMENTAL EDUCATION

Juan Francisco Fandos  
*Espai d'Art Contemporani de Castelló*

### RESUMEN

Partiendo de la idea del cine como espacio de creación pero también de educación abordo el modo como muchos realizadores, escritores y autores teatrales homosexuales sublimaron y construyeron a través de la creación de ciertos personajes femeninos aspectos íntimos que difícilmente hubieran podido abordar de otro modo. A su vez, todo un público anónimo se educaba en parámetros similares, evidentemente con la caída de los estudios de Hollywood, los discursos feministas y el propio movimiento gay, permitieron una reinterpretación y el cuestionamiento de todos estos tópicos. Abordar a modo de apuntes algunos de estos parámetros también es un intento de acercamiento al modo como muchas personas homosexuales desarrollaron la construcción de una educación sentimental alejada de la «normativa» pero subvirtiéndola a través de lo que posteriormente se ha denominado como «camp» que no es más que la necesidad de subvertir aquello que te niega dentro de los parámetros de la cultura de masas.

**Palabras clave:** cine, creación, homosexualidad, camp.

### ABSTRACT

From the idea of cinema as a space for creation but also for education, I deal with how many homosexual filmmakers, writers and playwrights sublimated and built –through the creation of some female characters– private aspects that could hardly have been addressed otherwise. At the same time, a whole anonymous audience was being educated with similar parameters, obviously with the fall of Hollywood film studios, feminist discourses and the gay movement itself. All this allowed a reinterpretation and questioning of all these topics. To deal with these aspects with some open notes is also an attempt to approach how many gay people developed the construction of a sentimental education far from the «rules» but subverting them through what was later called «camp», which is only the need to subvert what refuses them within the parameters of mass culture.

**Key words:** cinema, creation, homosexuality, camp.

La noche del 27 de junio de 1969 se produjo en el bar Stonewall Inn del Greenwich Village una redada que cambiaría muchas cosas a la hora de concebir, dentro del colectivo homosexual norteamericano, un nuevo imaginario, siempre necesario, como modelo de crecimiento, formación y socialización del individuo. La influencia del modelo norteamericano también alcanzaría a futuras generaciones de europeos y entre ellas la española. Hasta entonces la falta de referentes «positivos» conllevaba que toda persona homosexual pronto descubría que el único camino de supervivencia en el marco social debía desarrollarse a través de un extraño engranaje de silencios, negaciones, apariencias, sentimientos de culpabilidad y autorrepresión encaminados al establecimiento de una presunta salvación. El precio real era la negación de uno, la autoinmolación y la imposibilidad de alcanzar el mínimo atisbo de dignidad. La dictadura heterosexista perpetuaba de este modo un genocidio contra todos aquellos que no se sometían o someten a su paradigma único basado en una idea restrictiva donde el significado de: normal, natural y heterosexual es totalmente unívoco.

De este modo muchos adolescentes homosexuales y lesbianas se vieron abocados a un constante autodidactismo basado en la necesidad vital de ir más allá de lo establecido, a leer entre líneas intentando acomodarse a una realidad profundamente hostil al desarrollo de sus sentimientos. Mientras tanto, la ficción cinematográfica, alcanzaba el grado de droga alimenticia para niños sensibles, mujeres desposeídas y solitarios de distinto pelaje. La sala de cine era un útero materno en el que cabía la posibilidad de sumergirse una y otra vez, permaneciendo cómodamente aislado y protegido por la oscuridad.

De este modo cabe entender el porqué tantos hombres y mujeres buscaron en el cine, las novelas y las canciones populares, modelos de identificación, de reconocimiento para todo aquello que no podían expresar de forma abierta.

Posteriormente algunos historiadores, mayoritariamente gais, se han preguntado hasta qué punto y, dentro del discurso homofóbico, los realizadores homosexuales canalizaron a través de sus películas sentimientos y anhelos en los cuales otras personas de similar condición podrían sentirse identificados. Y si todo ello fue posible bajo la premisa inviolable de la idolatría al «macho», ese ser supremo, perfecto, fuerte y sin fisuras capaz, en todo momento, de superar las más terribles adversidades, salir airoso ante cualquier amenaza y encarnar él mismo la salvaguarda de los más altos valores.

En esa búsqueda de referentes e identificaciones las carreras de realizadores como George Cukor, Luchino Visconti, Vicente Minnelli o, posteriormente, Pedro Almodóvar o Rainer Werner Fassbinder eran recogidas por cierta crítica más o menos homófoba y ciertamente prejuiciada como «realizadores de mujeres», catalogación a la cual no se han



visto reducidos otros cineastas abiertamente heterosexuales como William Wyler, Ingmar Bergman, Arturo Ripstein, Woody Allen o Lars Von Trier, depositarios todos ellos de cuantiosos retratos femeninos. De igual modo las obras teatrales de Federico García Lorca, Oscar Wilde o Tennessee Williams acababan por ser interpretadas desde parámetros similares. A su vez un largo listado de películas, novelas, piezas teatrales o canciones nos ofrecían cuantiosos retratos de mujeres dolientes, sacrificadas, perdidas o redimidas en función únicamente de seducir, recuperar o lograr al hombre de su vida. Dicha mirada, lejos de resultar irónica se establecía como significado único de su papel en la trama, por ello la mirada *camp* nos permitió una reinterpretación de lo expuesto desde un marco totalmente ajeno a los preceptos dominantes:

Lo *camp* –palabra que nace a principios del siglo XX para designar gestos enfáticos y teatrales, especialmente homosexuales– es interpretado por Sontag como una variante de la sofisticación, una visión irónica de la vida entendida como representación basada en la transformación sistemática de lo serio en frívolo y de lo frívolo en serio. (Zanotti, 2007: 65).

Esa misma mirada también nos permite volver gozoso aquello que resultaba doloroso, de ahí que las mejores actuaciones de tantos travestidos y transformistas han transitado entre lo *camp*, el homenaje, la exaltación y la parodia.

Volviendo al principio, toda revolución tiene su leyenda y en aquella noche del 27 de junio en Nueva York una serie de hombres homosexuales, mujeres lesbianas y transexuales se habían congregado tras el funeral de Judy Garland. Para los homosexuales de aquel periodo Garland había dado vida a ese tipo de mujeres trágicas que a través de sus canciones podían encontrar refugio a sus anhelos y carencias. Por otro lado su figura formaba parte de esa fusión entre la alta cultura y la baja cultura de la que participaron muchos homosexuales norteamericanos de la generación previa a Stonewall. A nivel general cabría sumar los nombres de Maria Callas, Edith Piaf, Billie Holiday, Mina, Barbara Streisand, Chavela Vargas, Dalida y tantas otras, las cuales, en un momento dado, se convertirían en iconos de la denominada «cultura gay». Todas ellas cantaron al amor desgraciado, al amor imposible, se regocijaron en el dolor y en el abandono, elementos en los que fácilmente podrían proyectarse infinidad de seres anónimos cuyos deseos tenían que mantenerse ocultos:

La cultura gay previa a Stonewall era completa. No sólo las lesbianas y los hombres gays socializaban con mayor regularidad debido a la escasez de bares gays, sino que los hombres gays estaban unidos por una estética internacional grandiosa que sublimaba espectacularmente a las mujeres, especialmente a las estrellas de Hollywood y a las divas de la ópera. La imitación

femenina, como entretenimiento de club nocturno, floreció. Durante siglos, los estetas gays, los brillantes artistas del maquillaje, los estilistas del cabello, y los modistos, han definido y mejorado la imagen sexual de la mujer. Veían con precisión e incrementaban enormemente el poder de la mujer sobre el hombre, aunque se negaban a ceder ante él en sus propias vidas eróticas personales. (Paglia, 1994: 136).

**Apunte I.** El melodrama ha sido el género perfecto donde exponer la construcción de ese espacio doliente. Género destinado mayoritariamente al público femenino, ya que bajo la premisa de «los hombres no lloran», que marca el inicio hacia una masculinidad normativa basada en la castración sentimental, un «hombre de verdad» no podría sentirse atraído hacia este género, en cambio la mujer debería buscar en este espacio sus modelos sentimentales.

Entre los muchos textos emblemáticos donde el melodrama se desborda y alcanza altas cuotas de sufrimiento cabría destacar el monólogo final de *Salomé* escrito por Oscar Wilde y también la parte final de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau. Por su parte Wilde nos hace partícipes del sufrimiento femenino a través de las palabras de esa joven que sostiene en sus brazos la cabeza del decapitado loKanaán. Una serie de acusaciones, de deseos y reproches son expuestos tras cumplirse la terrible venganza:

No has querido saber nada de mí, lokanaán. Me has rechazado. Me has dicho cosas infames. Me has tratado como una cortesana, como una prostituta, ¡a mí, hija de Herodías, princesa de Judea! Pues bien, loKanaán, yo vivo aún, pero tú has muerto y tu cabeza me pertenece. Puedo hacer con ella lo que quiera. Puedo arrojarla a los perros o hacer que sirva de pasto a las aves. Las aves devorarán lo que hayan dejado los perros... ¡Ah! (Wilde, 1891: 78-80).

A diferencia de la historia bíblica totalmente condenatoria con Salomé, Oscar Wilde nos permite acompañarla en su dolor, entender perfectamente su acto y sobrecogernos ante su desgracia. Como Wilde, Salomé ha amado la belleza y el amor hacia ella ha supuesto la causa de su perdición:

loKanaán, has sido el único hombre a quien he amado. Todos los demás hombres me repugnan. Pero tú eras hermoso. Tu cuerpo era una columna de marfil que se alzaba sobre un zócalo de plata. Era jardín poblado de palomas y lirios de plata guarnecida de escudos de marfil. Nada en el mundo entero era tan rojo como tu boca. Tu voz era un incensario que esparcía extraños perfumes y cuando te miraba oía una extraña música. ¡Ah! ¿Por qué no me miraste, lokanaán? (Wilde, 1891: 80).

Realidad y ficción acabarán confundándose. La desgracia de Salomé es amar un ser que no la reconoce, que la detesta. loKanaán es un ser sublimado a un Dios, dispuesto a

trascender y, por tanto su asesinato cobra visos de sacrificio, mientras Salomé en su «locura» es plenamente terrenal y humana:

Colocaste sobre tus ojos la venda del que quiere ver a su Dios. Has visto a tu Dios. loKanaán, pero no me has visto a mí. Si me hubieses visto, me habrías amado. Yo sí te he visto. loKanaán, y te he amado. ¡Te he amado tanto, loKanaán! Aún te amo. Sólo te amo a ti. Estoy sedienta de tu belleza. Estoy hambrienta de tu cuerpo. Ni el vino ni la fruta pueden calmar mi deseo. (Wilde, 1891: 80).

Por su parte Wilde también amó a un hombre que no estuvo a la altura de su amor, que no lo reconoció y más bien permitió y alimentó con su ceguera la caída no tan sólo del escritor sino de la persona. loKanaán y Lord Alfred Douglas, ficción y realidad, resultan igualmente monstruosos. Salomé y Wilde acaban destruidos por la belleza pero también por un idolatrado concepto del amor:

¿Por qué no me miraste, loKanaán? Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y el misterio del amor es más profundo que el misterio de la muerte. Sólo debemos mirar al amor. (Wilde, 1891: 82).

El personaje creado por Jean Cocteau es una mujer que intenta desesperadamente recuperar un amor ya escindido. Su todavía amante permanece al otro lado del hilo telefónico, en ningún momento oímos su voz, ni accedemos a su rostro. Evidentemente sabemos que ya no la ama, que su «presencia» no es más que una convención. El monólogo se centra exclusivamente en el sufrimiento y la desesperación de ella, entre otras razones porque es ella la única que tiene todavía necesidad de hablar, él ya no tiene nada que decir, y el sufrimiento de ella es totalmente inútil:

Ya sé que no tengo que volver a hacerme ilusiones... No, no, no es eso... Pero hasta ahora... cuando hemos tenido un problema... que nunca han sido importantes, pero en fin..., pues hasta ahora hablábamos, soñábamos y... al final, con un beso y un abrazo, pues...menos. Con una simple mirada nos volvíamos a entender... Por teléfono no es lo mismo... Por teléfono lo que se ha acabado se ha acabado. (Cocteau, 1930: 47-48).

Como en cualquier historia de desamor no faltan los reproches, prontamente matizados ante el temor de herir al otro y permitirle, de este modo, dar por terminada la conversación y perderlo para siempre. Ya que en el melodrama siempre se habla en términos absolutos:

No, amor mío... Los suicidios no se repiten... Puede que sí, pero sólo una, para dormirme cuanto antes... ¿Tú me imaginas a mí comprando una pistola?... Ni entiendo ni quiero entender... ¡Pero si ya no tengo fuerzas ni para mentirte, cielo mío!... Te estoy diciendo la verdad... Sé que a veces es mejor mentir... mucho mejor...

Ya ves, es como si tú... Si tú me engañas ahora pensando que voy a sufrir menos (Cocteau, 1930: 48).

Cocteau cierra la obra de forma desgarrada, como espectadores somos concedores de que el amante ya ha colgado, que de nada sirve lo que pueda sentir o desear la protagonista y es, en ese instante de silencio, cuando ella puede confesar abiertamente su amor por él:

Adiós, vida mía... Adiós... Sí, voy a tener mucho ánimo. Sí..., pero ahora date prisa y cuelga... ¡Cuelga por favor!... ¡Ya!

Te quiero... más que a mi vida... más que a mi vida... más que a mi vida... (Cocteau, 1930: 49).

En 1948 Roberto Rossellini realizaría la película *L'amore* a mayor gloria de la actriz dramática Anna Magnani. Película en dos capítulos el primero de los cuales era una adaptación de *La voz humana*. Si bien ha sido Pedro Almodóvar el que ha realizado los mejores homenajes cinematográficos a la pieza de Cocteau. Por un lado en *La ley del deseo* (1986) los personajes principales de la película buscan el «amor verdadero» cuya materialización únicamente es posible a través de la ficción o la locura. Almodóvar convierte a dos hermanos, Tina Quintero (Carmen Maura) y Pablo Quintero (Eusebio Poncela) en director y actriz, lo cual le permite establecer una deriva dentro de la propia película para mostrarnos el momento final de la obra donde Tina encarna al personaje de *La voz humana*, la escena se acentúa dramáticamente con la utilización de la canción de Jacques Brell *Ne me quitte pas*. El citado homenaje se acrecienta, cuando no se convierte en adaptación libre de la misma en la que sería su siguiente película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). En la película Pepa (Carmen Maura) busca desesperadamente a Iván (Fernando Guillén). A diferencia de la obra de Cocteau, la protagonista necesita urgentemente hablar con su amante a través del teléfono, lo cual la lleva de un lugar a otro, si bien será su apartamento, espacio teatral donde se desarrollará buena parte de la película. Al igual que en la obra de Cocteau la protagonista necesita recuperar a su amante, el cual ya no está enamorado de ella. A diferencia de la pieza teatral la Pepa de *Mujeres...* logra liberarse de su pasión, ya que al encontrarse con Iván descubrirá que ya no tiene nada que decirle, de este modo el regreso a su apartamento es un regreso no al espacio opresivo que había sido hasta entonces sino a un espacio

de acogida. Evidentemente Almodóvar está filmando una comedia, pero en los trazos tanto de Lucía (Julieta Serrano), la mujer de Iván, Pepa y Paulina Morales (Kiki Manver) podemos vislumbrar los rasgos y la evolución de un modelo de mujer en relación con el hombre. En el caso de la esposa no ha superado el abandono, su amor la llevó a la locura, al intento de suicidio y al deseo de venganza, en el caso de Pepa se produce una liberación, el amor por doloroso que resulte es superable y por último la nueva amante responde a una mujer dominante, posesiva y competitiva que ejerce el poder y se legitima a través de unos modelos antaño propiamente masculinos.

**Apunte II.** El sufrimiento femenino que de forma reiterada ha desarrollado tanto la ficción cinematográfica, operística, literaria o teatral cabe entenderlo como una herramienta más de la restrictiva distinción de género.

Posiblemente uno de los maestros en la fusión del cine y la ópera fue Luchino Visconti:

*Senso* ha pasado a la posteridad como prototipo de «cine-ópera», atendiendo a los amores condenados de su tema y al tratamiento de que son objeto. En este sentido, *Senso* representa el melodrama por excelencia, el acoplamiento perfecto de la música al drama. O más exactamente, la descripción del drama con cadencia musical. Esa tendencia a buscar la «música» de las imágenes, su fluir armonioso, que haría exclamar a Franco Mannino que «cualquier espectáculo que Visconti creara era siempre musical». *Senso* es la culminación de la actividad anterior de Visconti, pero también, indiscutiblemente, el «punto de partida» desde el que se abre y desarrolla su producción cinematográfica y teatral posterior. (Miret Jorba, 1984).

En *Senso* la actriz Alida Valli interpretaba a la Condesa Livia Serpieri, la cual acabará renunciando a todos sus principios en beneficio del Teniente Franz Mahler (Fralely Granger). La historia transcurre en la Venecia de 1866 en plena contienda entre las tropas austríacas y las piemontesas. El marco bélico acrecienta el camino de humillación al que la condesa se verá abocada por el amor, no correspondido, hacia el Teniente Franz. Todos sus ideales encaminados a la lucha para poner fin a la ocupación austríaca y el afecto que siente hacia su primo el marqués Roberto Ussoni (Massimo Girotti), nacionalista como ella, no servirán de nada frente a la pasión que siente por Franz, al cual describe con estas palabras: «*me gustaba: era fuerte, bello, perverso y vil*».

Tras la escena de humillación donde Franz se muestra como un cobarde que únicamente se ha servido de ella para sus propios fines, la Condesa Livia, al igual que la *Salomé* de Wilde, utilizará sus privilegios para denunciar al teniente y causar su caída. Tras el fusilamiento de su amante la película concluye con la Condesa gritando enloquecida el nombre de éste por toda la ciudad.

Final absolutamente trágico y operístico al que no escapan una serie de influencias, ya que los diálogos entre Alida Valli y Farley Granger se rodaron en inglés y la adaptación de los mismos fue realizada por Tennessee Williams y Paul Bowles:

También es evidente la influencia de Tennessee Williams, tanto por su intervención directa en el guión como por la experiencia de Visconti en la puesta en escena de sus piezas teatrales. La turbia pasión de Livia por el joven y apuesto oficial austríaco remite inequívocamente al teatro de Williams. Al igual que la sórdida y violenta escena del desenlace, en la que Fran, enfundado en una bata raída, borracho y colérico le espeta a Livia todo el desprecio que siente por ella, equiparándola a la prostituta que presencia la discusión. (Miret, 1984: 92).

La relación de Visconti con la ópera había sido amplia y principalmente con la cantante Maria Callas:

La «chispa» saltaría con el encuentro, decisivo con Maria Callas, soprano de prestigio incipiente –había interpretado *Norma*, *Medea* y *Il ratto del serraglio* con notable éxito– y peligrosa rival de Renata Tebaldi. Visconti había conocido a la cantante greco-americana hacia 1950, cuando con motivo de pertenecer a una asociación protectora de la ópera en Roma, frecuentaba los ensayos y las representaciones del *Il turco* in Italia, asediándola con grandes ramos de flores que sistemáticamente llegaban al camerino después de la función. Cuando por fin pudo dirigirla en *La vestale*, la Callas, además de sus dotes vocales hacía gala de una espléndida figura (había adelgazado treinta kilos). Desde el momento en que se conocieron, se estableció entre ambos una mutua corriente de inspiración. Visconti la dirigía hasta en los más mínimos gestos y ella depositaba en él una confianza tan absoluta que llegaba a la «necesidad» de tenerlo cerca constantemente. Su trabajo conjunto duraría cuatro años y comprendería cinco óperas. (Miret, 1984: 95).

Realidad y ficción se confunden una vez más a la hora de acercarnos a unos personajes cuya historia fuera y dentro de la pantalla se recrea como un espectáculo al que el resto de seres anónimos asistimos embelesados. Partiendo de Maria Callas, ella formaría parte de los iconos del mundo homosexual contruidos sobre la base de cierto ideario melodramático, encontramos una carrera artística repleta de éxitos y autosuperación que se saldan con la infeliz relación junto a Aristóteles Sócrates Onassis, un hombre de negocios y estereotipo de masculinidad. El propio Onassis se convertiría en marido de Jacqueline Kennedy, demasiado fría y distante pero lo suficientemente icónica para ser entronizada por el maestro de la cultura pop Andy Warhol, el cual a través de sus lienzos y serigrafías supo utilizar tanto la figura de Jacqueline Kennedy como la de la actriz Marilyn Monroe. Ambas mujeres unidas de forma trágica a John F. Kennedy. Como un guión cinematográfico se desarrolla esta realidad

donde el amor, la pasión, la traición, el asesinato y el suicidio se desenvuelven en una crónica sentimental de papel couché destinado en exclusiva al público femenino. A nivel profesional también la Callas abandonó a Visconti sustituyéndolo por Franco Zeffirelli que a su vez había sido amante y ayudante de Visconti y el cual nunca logró estar a la altura del maestro. Esta evolución de la cultura de masas nos conduce en la actualidad a lo que el filósofo francés Michael Lacroix tildó de «culto a la emoción» y que tendrá su paradigma en la respuesta del público ante el trágico final de Diana Spencer.

**Apunte III.** Douglas Sirk fue uno de los grandes maestros del melodrama. Su influencia y relectura alcanzó a un buen número de realizadores, en muchos casos homosexuales, que tomaron la obra del clásico como referente ideal a la hora de generar nuevos retratos femeninos. El caso de Todd Haynes es paradigmático en cuanto a homenaje, pero también como deconstructor del artificio sobre el cual Sirk pudo realizar sus películas. En *Far from Heaven (Lejos del cielo, 2002)*, la actriz Julianne Moore encarna a Cathy Whitaker una ama de casa de Connecticut que vive atrapada en un matrimonio infeliz y que acabará manteniendo un idilio con un jardinero negro (Dennis Haysbert). Por su parte el esposo de la protagonista Frank Whitaker (Dennis Quaid) encarna a un empresario, sexualmente reprimido, que vive aterrado ante la posibilidad de que pueda descubrirse su homosexualidad o lo que eufemísticamente se llama «tendencias homosexuales», ya que nunca se hace mención a las «tendencias heterosexuales».<sup>1</sup>

Este aspecto hubiera resultado imposible abordarlo abiertamente en el marco del cine clásico de Hollywood. Cualquier atisbo de representación de un personaje homosexual positivo se veía abiertamente rechazado. Únicamente desde la mofa y el oprobio se podía perfilar una cierta presencia de tal realidad en el seno social. Lo interesante de la película de Haynes es su análisis sobre el simulacro que envuelve la vida de los protagonistas, lo cual le obliga a mantener un cierto distanciamiento, éste nos impide como espectadores la identificación gozosa con los protagonistas de la historia que era central en el desarrollo del melodrama clásico. En este caso el personaje del marido resulta profundamente desagradable en su lucha por mantener las apariencias y el dolor que la mentira produce en su esposa. Lo que no debemos olvidar es que él mismo es producto de una educación profundamente homofóbica y racista, pero también de una cultura como la norteamericana centrada en el éxito social y profesional.

Por otro lado si comparamos la película de Haynes como crítica a la hipocresía social y también matrimonial con la adaptación cinematográfica de 1958 realizada por

---

<sup>1</sup> De este modo, las primeras pueden o deben, en opinión de muchos, ser reprimidas, alteradas, negadas o sometidas en beneficio del «cuerpo social». Las segundas simplemente son «normales», es decir, mayoritarias y por tanto «sanas».

Richard Brooks sobre la obra teatral de Tennessee Williams *Cat on a hot Tin Roof* (La gata sobre el tejado de cinc caliente). Maggie (Elizabeth Taylor), protagonista de la película, luchará empecinadamente por recuperar a su esposo Brick (Paul Newman), el cual sigue depresivo, cínico y alcoholizado al no poder superar la muerte de su amigo. A diferencia de la obra teatral el público tiene que leer entre líneas para entender que la relación de Brick con su amigo era algo más que una amistad. Pero Maggie se muestra como la heroína final que logrará recuperar el amor de su esposo y mantener el orden familiar. En la película de Haynes la protagonista vivirá un proceso de autoliberación donde el orden establecido no es más que una farsa opresiva.

Rainer Werner Fassbinder fue otro de esos «grandes directores de mujeres» influenciado por Sirk, que utilizó abiertamente el melodrama como retrato doliente de la propia sociedad alemana, la misma que, tras la caída del nazismo, tardaría mucho tiempo en asumir tanto sus culpas como su responsabilidad.

*Die bitten Tränen der Petra von Kant* (Las amargas lágrimas de Petra von Kant, 1972), *Angst Essen Seele Auf* (Todos los otros le llaman Alí, 1973), *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (Viaje a la felicidad de Mamá Kürsters, 1975), *Die Ehe der Maria Braun* (El matrimonio de María Braun, 1978), *Lili Marleen* (1980), *Lola* (1981) o *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (La ansiedad de Veronika Voss, 1982) son algunos de los títulos donde la mujer toma un claro protagonismo:

El cine era una forma de terapia mediante la cual podía proyectar su identidad en los hombres y las mujeres que recitaban sus diálogos y obedecían sus instrucciones, pero al trabajar de forma tan drástica y, permitirse tan imprudentes excesos no hacía más que rogar ayuda constantemente. Al igual que Strindberg, no tenía dificultades en encontrar amantes dispuestos a ayudarlo pero, como aquél, maltrataba a quienes más le amaban. No acaba aquí su afinidad con Strindberg; ambos escribían bien sobre las mujeres porque al hacerlo podían escribir sobre sí mismos al tiempo que tomaban partido contra sí mismos. (Hayman, 1985: 31).

Sus películas son un amplio catálogo de relaciones de poder, de autohumillación, la felicidad parece imposible, se atisba pero prontamente todo intento de alcanzarla se verá frustrado. Únicamente la lucha por la supervivencia parece marcar el destino de sus personajes, de este modo, Fassbinder no únicamente golpea a sus protagonistas, también a los espectadores de sus películas:

Algunas de sus películas fueron motivadas por la idea de que el público debía ser castigado o al menos reprendido por haber olvidado tan rápidamente el nazismo o aceptado lo que de él quedaba en Alemania. En otras ocasiones, Fassbinder se conformaba con sentir que



podría distribuir castigos y recompensas entre los actores a base de darle a un actor un papel gratificante o castigar a una actriz con uno que le desagradaba o que la hacía parecer fea. Los papeles que ofreció a su madre –y que ella invariablemente aceptaba– oscilaban entre el de frígida entrometida y el de mujer madura y agradable; según lo que le adjudicara podría reconocerse el estado de sus sentimientos hacia ella en aquel momento. Durante su infancia, Fassbinder no había tenido ni la confianza de expresar sus sentimientos ni el poder para establecer las relaciones que él quería; como realizador cinematográfico podía canalizarla mediante un trabajo que hacía que los demás dependieran de él. (Hayman, 1985: 32-33).

A pesar de lo escrito la humanidad sobresale en algunos de sus personajes, ya sea la Emmi de *Todos los otros le llaman Alí* o la Mamá Küsters del *Viaje a la felicidad de Mamá Küsters* sendas películas interpretadas por la actriz Brigitte Mira.

La decisión de Emmi de casarse con Alí (El Edi Ben Salem), un inmigrante, desata las iras de todos aquellos que les rodean. Los mismos que no atendían a su soledad o se mostraban hipócritamente afables con ella, convertirán a Emmi en centro de sus chismorreos, prejuicios y difamaciones. Para Fassbinder, su personaje encarna una mujer sin atributos y acostumbrada a someterse en silencio al poder y el deseo de los otros. Por ello su decisión de amar a Alí es recibida como un acto de insumisión, de rebeldía frente al orden establecido. A diferencia del cine de Hollywood, el amor no lo cura ni puede con todo, de modo que Emmi no podrá soportar la situación y terminará rompiendo con Alí. Evidentemente la ruptura permite el restablecimiento del orden, donde todos pueden permanecer tranquilos, salvo la propia Emmi que regresa al estado de soledad e invisibilidad. Una vez más y, a diferencia del melodrama clásico, el individuo carece de la fuerza suficiente para poder enfrentarse a la sociedad y sus mecanismos de represión ejercidos por aquellos que lo rodean. Su sacrificio final carece de utilidad y sentido.

Otro tanto le acontecerá a la protagonista de *Viaje a la felicidad de Mamá Küsters*. Tras la muerte de su esposo, el cual tras veinte años de trabajar en una fábrica de neumáticos reacciona ante las perspectivas de despido matando a uno de sus patrones y suicidándose acto seguido. A partir de entonces la protagonista se ve expuesta a la manipulación tanto de los medios de comunicación como de los partidos políticos de izquierda que ven en ella el objetivo perfecto para sus intereses. Tampoco los hijos de Mamá Küsters son mucho mejores y a ninguno parece importarle la situación de su madre. De nuevo Fassbinder pone en entredicho todas las estructuras sociales y políticas que acaban por aniquilar a la persona. Irónicamente Mamá Küsters depositará su confianza en un joven anarquista el cual no resultará mejor que los anteriores. Evidentemente la soledad se muestra como único destino posible.

De forma evidente estamos ante un realizador profundamente moral que, una y otra vez, reflexiona sobre la condición humana y las posibilidades de supervivencia en una sociedad hostil. Sus protagonistas son de una enorme fragilidad, pero su dulzura no se ve recompensada, sino más bien permite a los demás ejercer con mayor desenvoltura su poder y su desprecio.

En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, donde todos los personajes principales son mujeres, se exponen con especial crudeza las relaciones de dominio y sometimiento. La relación entre amos y esclavos, propia del cine de Fassbinder, contrasta totalmente con un cine norteamericano triunfante en pos de la supuesta liberación del individuo. Sublimado, en su grado extremo, a través de la figura del héroe. El realizador alemán, por su parte, se muestra en este punto particularmente inquisitivo al otorgar un mayor grado de complejidad a sus personajes al advertirnos que muchas personas prefieren la opresión y el sometimiento a la libertad:

«¿Por qué tratas tan mal a Marlene, mamá?», pregunta Gaby. «Porque no merece nada mejor y porque no quiere que las cosas cambien. Ella es feliz así, ¿no lo comprendes?», responde Petra. Gaby no lo comprende, pero Petra tiene razón. Al final de la película, cuando ésta pide disculpas a Marlene, ofreciéndole un trato mejor, más diversión y una relación de mayor colaboración, la reacción de Marlene es poner un disco: «El gran farsante». Después, mete todas sus posesiones en una maleta. Implica: la necesidad de responsabilizarse de la propia vida. (Hayman, 1985: 39).

Posiblemente por ello el final de la película resulta tan desconcertante y como espectadores Fassbinder nos obliga a repensar toda la película, ya que lo que hasta ese momento hemos creído ver responde a unos parámetros totalmente distintos, de este modo también está reclamando un espectador inteligente y activo frente a las situaciones que le muestra.

**Apunte IV.** El miedo a envejecer, el mantenimiento de las apariencias, el temor al rechazo, el deseo por hombres más jóvenes y, paralelamente, la aceptación de la violencia física y verbal llevada a cabo por hombres de aspecto hipermasculino forman parte del catálogo de «lugares comunes» o «procesos de decadencia» que formaron parte de las obras del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams. En *Sweet Bird of Youth (Dulce pájaro de juventud, 1962)*, interpretada tanto en cine como en el teatro por Paul Newman y Geraldine Page nos mostraba una relación, ciertamente turbulenta, entre Chance Wayne, un *gigoló* mantenido y Alexandra del Lago, una actriz en decadencia. *A streetcar named desire (Un tranvía llamado deseo, 1951)* convirtió en mítica la interpretación de Vivien Leigh como

Blanche DuBois pero principalmente la de Marlon Brando encarnando a Stanley Kowalski. Tanto la obra como la película son un desesperado e imposible intento de salvación y redención llevado a cabo por Blanche DuBois. Ella se aferra a su ficción consciente de lo que supone la aceptación de la verdad. Evidentemente la mezquindad de aquellos que la envuelven le impedirá cualquier atisbo de liberación.

Por último, la adaptación dirigida por José Quintero en 1950 de *The Roman Spring of Mrs. Stone* (*La primavera romana de la señora Stone*, 1961), la cual Williams consideraba la adaptación cinematográfica más inspirada de todas sus piezas teatrales. En la película, Vivien Leigh (Karen Stone) encarnaba a una rica actriz norteamericana atrapada en las convenciones de su propia clase, pero cuya estancia en Roma acentúa la crisis personal que está viviendo.<sup>2</sup> En el caso de la señora Stone el deseo se canalizará en la figura de su joven y guapo acompañante interpretado por Warren Beatty. Relación interesada entre este homosexual oculto, que secretamente se dedica a la prostitución, y la insatisfecha señora Stone. El final de la película acontece bajo el sugerido «suicidio-asesinato» de la señora Stone llevado a cabo por un enigmático joven, que como si se tratase de un siniestro ángel de la muerte, la ha estado observando todo el tiempo desde los escalones de la Piazza di Spagna. El trágico final de la señora Stone no debe interpretarse como un castigo moral, más bien al contrario. Williams parece decirnos que la locura, el suicidio o el sacrificio de una parte de sus personajes son las únicas vías de salida, pero también de restablecimiento de una dignidad arrebatada frente a una cotidianidad y una sociedad infinitamente más opresiva y angustiada. Al igual que los personajes de Fassbinder en Williams las diferentes clases sociales se muestran igualmente intolerantes con aquellos seres demasiado sensibles para aceptar sus normas y preceptos.

**Apunte V.** El último apunte quería dedicarlo a las relaciones entre madres e hijos homosexuales. Teniendo en cuenta que en la actualidad amplios sectores de la sociedad siguen manteniendo consciente o inconscientemente una mentalidad profundamente misógina y homofóbica, la cual ha desarrollado figuras del tipo: «la madre dominante», «la madre hiperprotectora» que son acusadas de cuidar de su retoño de forma tan amorosa, impidiéndoles de este modo su crecimiento y desarrollo «normal». Enfrentándolo, a su vez, a la figura del

<sup>2</sup> El argumento de la obra entronca directamente con la tradición del «tema internacional» desarrollado en su momento por el literato Henry James y del cual es paradigmática su novela *Portrait of Lady* (*Retrato de una dama*, 1879), donde su protagonista Isabel Archer se muestra prisionera de su propia conciencia y, en su inocencia, será víctima propiciatoria de los decadentes europeos. En este aspecto son cuantiosos el número de películas y novelas que han desarrollado un tema parejo. Destacando las novelas del británico Edward Morgan Foster, *Where angels fear to tread* (*Donde los ángeles no se aventuran*, 1905) o *A room with a view* (*Habitación con vistas*, 1908) ambas novelas fueron adaptadas al cine por el realizador homosexual James Ivory el cual adaptaría tanto novelas de Foster como de Henry James. En ellos pervive la creencia y la necesidad de huida del marco social y geográfico como elemento de liberación aunque al final esto último resulte meramente quimérico.

padre en el cual el niño no podrá reconocerse. Evidentemente esta argumentación no se aplica en los casos de las mujeres lesbianas, pero la homofobia y la misoginia no necesitan justificarse de forma racional ya que acostumbran a ampararse en Dios y su supuesto «orden natural» como «argumento» único o un muy sesgado «cientifismo». En todos estos casos la homosexualidad es contemplada como una tara de la cual hay que exculpar al padre y acusar a la madre. Si bien en otros casos la madre utilizará la orientación sexual del hijo como un instrumento más de control sobre el mismo, en un uso perverso tanto de la manipulación sentimental como del sentimiento de culpabilidad donde la madre doliente argumenta buscar siempre y únicamente lo mejor para su descendiente. Un último caso lo compone la madre como defensora del orden moral y, por tanto, capaz de eliminar a su propio hijo:

Al mismo tiempo, había asimilado la triste retórica de las madres de homosexuales que no eran tan flamencas como la mía: después de casar a la hija mayor con un rico industrial, no les quedaba otro remedio que buscar apoyo en ese hijo solterón y pasarse el resto de sus días asumiendo con penas y trabajos que nunca las haría abuelas. La inquietud favorita de esas señoras era preguntarse contantemente. «¿Qué será del niño cuando yo falte? ¿Quién le cuidará?» como si un homosexual fuese un pobre impedido que no pudiera valerse por sí mismo cuando faltan los desvelos de mamá. Y si es así, mal asunto, porque será homosexual, pero no hombre. (Moix, 1998: 576).

Con estas líneas Terenci Moix describe a todas esas madres católicas, educadas en el valor y disfrute del sufrimiento, que vivieron la homosexualidad de sus hijos como una tragedia divina o como una prueba que Dios había puesto ante ellas. Un drama que debían ocultar a ojos de los otros y principalmente de la figura de su señor marido. De igual modo en la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, se describe el enfrentamiento entre la ficción como válvula de escape de una sociedad opresiva y la lucha política como único camino real de transformación social. Pugna dialéctica que encarnan Valentín y Molina, el primero preso político de izquierdas y el segundo un «pervertido sexual» a ojos de la policía. Ambos encarcelados en la misma celda y sometidos a constantes vejaciones. Para Puig el idealismo de uno y la ensoñación del otro le permiten una buena descripción del modo como los partidos de izquierda, herederos del marxismo y el estalinismo, en los países de América Latina, siempre pusieron bajo sospecha a las personas homosexuales cuando no las condenaron y asesinaron directamente. En este aspecto no existieron grandes diferencias con regímenes de derecha y extrema derecha. Para los unos y los otros Molina siempre será un ser marginal y degenerado, al cual no se le reconoce dignidad alguna y por ello su ejecución no es puesta en duda. Por su parte Molina encuentra en la ensoñación y evocación de viejas películas su pequeño espacio

de libertad. A pesar de su situación aquello que más le duele a Molina no es ni su marginación, ni el desprecio social que los demás muestran hacia él, sino la vergüenza y culpabilidad que muestra al evocar la figura de su madre. La madre es el único refugio ante una realidad hostil, de ahí que la sensación de fracaso existencial se acrecienta al sentir que le ha fallado profundamente. Por otro lado Molina no es realmente homosexual sino transexual, ya que en diferentes momentos habla del odio que siente hacia su cuerpo y su deseo de ser una mujer, esto conlleva un nuevo elemento de conflicto tanto interno como externo.

En la película de Harvey Fierstein *Torch song Trilogy* (*Trilogía en Nueva York*), basada en su propia obra teatral, la actriz Ann Bancroft interpreta a la madre del protagonista, la cual tras la muerte de su esposo decide visitar a su hijo en Nueva York. Tanto la obra teatral como la película se centran en la pugna constante de Arnold Becker (Harvey Fierstein), judío gay, que se gana la vida como transformista en un local nocturno, y que sigue luchando por mantener su dignidad como persona frente a todos aquellos que dicen quererle pero no aceptan ni su forma de ser ni su estilo de vida. El grado máximo de enfrentamiento con su madre, se produce tras el asesinato de la pareja de Arnold por un grupo anti-gay.

La madre en ningún momento podrá aceptar la equiparación de su dolor por la muerte de su esposo con el dolor que siente su hijo ante la desaparición de su amante. Fierstein parece advertirnos que no puede existir reconciliación alguna sin la plena aceptación del otro y este es el único camino posible incluso entre aquellos que dicen quererse. Cabe recordar que la película se centra en los años setenta, pero cuando se llevó a cabo su estreno el SIDA había asolado de forma demoledora a la comunidad gay, de modo que los procesos anónimos de aceptación, negación, necesidad de consuelo, despedidas y reconocimientos eran la trágica cotidianidad de un buen número de personas.

En la adaptación al cine de la novela de Michel Cuninghame *The hours* (*Las Horas*, 2002), Julianne Moore interpreta a una esposa y madre afincada en Los Ángeles a finales de la Segunda Guerra Mundial. Todo aquello que la envuelve encaja perfectamente dentro del modelo del «sueño americano», en el que habían sido educados la mayoría de hombres y mujeres norteamericanos. La lectura de la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf se convierte en un bálsamo que le permite entender la sensación de opresión y angustia en la que vive. Su decisión de abandonarlo todo es el único modo de supervivencia pero también producirá un profundo dolor en aquellos que la necesitaban, y especialmente en Richard, su hijo pequeño, que años más tarde veremos convertido en un brillante poeta, enfermo de SIDA, y para el cual el abandono de su madre parece haber marcado toda su existencia.

En la obra de Cunningham el dolor está siempre presente, las decisiones adultas no siempre conllevan lo mejor para todos, pero hay una necesidad de aceptarlas y llevarlas

a cabo si se quiere seguir adelante. De este modo si Richard pone conscientemente fin a su vida, cansado de padecer una enfermedad que acabará igualmente con ella, su madre también tuvo que renunciar a aquello que amaba para poder seguir viviendo. Vida y muerte se sitúan en un mismo plano, como puntos de liberación, aceptación y perdón por ambas partes. En definitiva Cunningham nos advierte de cómo los códigos morales y las normas sociales nunca resultan válidas para todo el mundo.

En otros casos las madres asumen su rol como representantes del orden y símbolo de la Sociedad. Un ejemplo lo encontramos en la película de Imanol Uribe *La muerte de Mikel*, 1984, donde la madre del protagonista no dudará en asesinar a su hijo (importante representante del movimiento abertzale, y como farmacéutico un miembro destacado en la pequeña comunidad rural en la que viven) cuando éste pretenda vivir abiertamente su homosexualidad. Posiblemente lo más interesante de la película es la lectura que el realizador realiza del matriarcado al compararlo como elemento afín al patriarcado, ya que ambos sistemas se muestran igualmente coercitivos a la hora de impedir cualquier atisbo de libertad individual cuando ésta no se ajusta a sus planes.

En *Madre Amadísima*, 2009, la realizadora andaluza Pilar Távora realiza su «ópera prima» filmando la historia de Alfredito (Ramón Rivero), un homosexual nacido en 1952, el cual mantiene una serie de «conversaciones» con su Virgen (una talla que viste para la procesión de Semana Santa). Este Alfredito ya maduro nos narrará su vida paralelamente con la historia del país. La película, bien intencionada, acumula gran número de tópicos que malbaratan sus posibilidades y a punto está de vernos abocados como espectadores a una larga sucesión de «chistes de mariquitas» sin gracia alguna. Aquí la madre del protagonista es un ejemplo más de mujer andaluza casada con un marido tan guapo como brutal que ostenta su masculinidad como su mayor triunfo. Madre e hijo encontrarán refugio en sí mismos, mientras atendemos a esas mujeres silentes, de las cuales ya nos había dado debida cuenta el teatro de Federico García Lorca. Todas ellas educadas para soportar la opresión de sus maridos como una condición natural. La retórica machista se asienta sobre la sociedad española de igual modo que el discurso dictatorial. El señorito andaluz, el patriarca, el dictador parecen ser uno y lo mismo. En la película también se muestra el intento de Alfredito por acceder al partido comunista en su deseo de participar en la lucha activa contra el régimen y cómo será rechazado por los miembros de la célula. De nuevo la ideología marxista con su ideal de la liberación del trabajador ensalzaba al hombre y la mujer total y evidentemente heterosexual, pero no deseaba maricas en su seno. Por último la película ilustra la relación de cercanía, tan particular como desconcertante para muchos, que tantas mujeres como hombres homosexuales han mantenido y mantienen con una institución

como la Iglesia Católica. La directora establece una vinculación total entre la madre natural y la figura de la virgen, otra madre protectora. Esa protección y necesidad de amparo que el personaje requiere, busca y parece encontrar únicamente en la figura femenina, ya que las relaciones sentimentales del personaje acostumbran a saldarse en fracaso. La escena final subraya este aspecto al coincidir la muerte de la madre en brazos de su hijo con el paso de la talla de la virgen frente al balcón de su casa. Una vez más la madre doliente es el único punto de protección y consuelo.

En el caso de la película canadiense *J'ai tue ma mère* de Xavier Dolan nos encontramos con una realidad más cercana a la presente, aparentemente más tolerante, y, por ello, infinitamente más ambigua y rica a la hora de abordar y resolver conflictos. El joven protagonista de la película genera una animadversión absoluta hacia su madre con la que vive y de la cual desea separarse. Evidentemente nos encontramos ante un relato de crecimiento, de transición entre la adolescencia y una nueva etapa. La homosexualidad no supone ningún conflicto en la vida del muchacho, pero la mantiene oculta a ojos de su madre, en un intento por preservar una intimidad que considera, una y otra vez, violentada por la actuación de su madre, lo cual es perfectamente normal. Y esta normalidad es lo mejor de una película donde la sexualidad ya no sirve de excusa para plantearnos traumas acusadores, repletos de frustración y desengaño. Madre e hijo deberán aprender a comprenderse y a relacionarse desde otros parámetros y este proceso de autoaprendizaje mutuo, no exento de lucha y conflicto, es el que nos describe la película.

Por su parte Jonathan Caouette dirigió, utilizando películas caseras y fotografías familiares, la película *Tarnation* (2003), en este caso se trata de un relato autobiográfico donde expone sin tapujos un fascinante y desolador retrato de su madre sometida desde muy joven a tratamientos de electroshocks. Las imágenes en video filmadas por Caouette vuelve anacrónicas e impostadas buena parte de las interpretaciones que actrices, con mayor o menor talento, han llevado a cabo a la hora de representar a enfermos mentales. El afecto que muestra Caouette hacia su madre acrecienta la evidencia de que la enfermedad mental no tiene nada de romántico sino que se trata de un proceso doloroso que engulle a la persona que la padece y aquellos que la acompañan. Madre e hijo no dejan de ser unos seres que únicamente pueden intentar ayudarse mutuamente aunque ninguno puede saber hasta cuándo será posible el mantenimiento de una relación que las circunstancias de ambos hacen muy difícil. La única ficción que se permite es la de narrar la historia de su familia, partiendo de sus abuelos, cuyo aparente relato de felicidad se va truncando hasta convertirse en una pesadilla y es aquí donde Caouette muestra un especial talento para hacernos partícipes de lo que se supone es un relato autobiográfico situado en las antípodas

del *biopic* propio del cine norteamericano, de los insoportables telefilms redentoristas que pueblan ciertas programaciones televisivas o la pornografía sentimental de la que hacen uso ciertos programas televisivos de máxima audiencia.

A su vez Caouette formaría parte de ese listado de nuevos realizadores abiertamente gays en los que cabe incluir a Todd Haynes, Gregg Araki, Bruce LaBruce, el siempre estimulante João Pedro Rodrigues o Jean Gabriel Périot. De todos ellos el que ha dotado de un papel preferente a la mujer como protagonista de sus películas ha sido François Ozon. Pero sus protagonistas están muy lejos de las mujeres dolientes que poblaron las pantallas cinematográficas. Tanto el pensamiento feminista como el surgido de pensadores gays nos ha permitido reflexionar sobre los mecanismos de opresión que ha seguido culpabilizándonos y erosionando cualquier atisbo de autoestima. También el acceso de un buen número de mujeres a la dirección cinematográfica ha generado retratos plurales y evidentemente más ricos y reales que el falso glamour mitificado por Hollywood. Tal vez debamos admitir que la sublimación a través de todos estos personajes femeninos fue el único modo que encontraron ciertos realizadores homosexuales de poder mostrar, aunque fuese a través de subterfugios, sus deseos más íntimos. Pero tampoco podemos olvidar que la relación de tantos hombres homosexuales con el mundo femenino se ha debido no a su «especial sensibilidad» sino más concretamente a que estos eran los únicos espacios laborales donde podían respirar con una cierta sensación de libertad, sin temor a ser rápidamente despedidos, humillados o marginados. Por último una advertencia final: el etiquetado como «cine gay» o también el «cine de mujeres» sigue siendo el ejemplo fehaciente de que el discurso dominante vea en estos relatos formas de expresión minoritarias que únicamente pueden interesar a un determinado tipo de público. De este modo el cine mayoritario, que no se etiqueta como «cine heterosexual», puede mantener su premisa universalista, reproduciéndose la colonización mental e intelectual que permite seguir manteniendo la separación interesada entre los unos y los otros.



## Referencias

- COCTEAU, Jean (1930): *La voz humana*. Madrid: Lumen, 1981.
- GIL CALVO, Enrique (2006): *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- GUASCH, Óscar (1991): *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- HADLEIGH, Boze (1996): *Las películas de Gays y de Lesbianas. Estrellas, Directores, Personajes y críticos*. Barcelona: Paidós.
- HAYMAN, Ronald (1985): *Fassbinder*. Barcelona: Ultramar.
- HOLGUÍN, Antonio (1994): *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- LACROIX, Michel (2005): *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*. Barcelona: La Campana.
- MIRA, Alberto (1990): *Para Entendernos. Diccionario de cultura Homosexual, Gay y Lésbica*. Barcelona: Plaza y Janes, 1990.
- (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales.
- MIRET JORBA, Rafael (1984): *Luchino Visconti la razón y la pasión*. Barcelona: Ediciones Fabregat.
- MOIX, Terenci (1990): *El peso de la paja. Memorias. El cine de los Sábados*. Barcelona: Plaza y Janes, 1990.
- (1998): *Extraño en el paraíso*. Barcelona: Planeta, 1998.
- PAGLIA, Camille (1994): *Vamps & Tramps. Más allá del feminismo*. Madrid: Valdemar, 2001 (traducido por Santiago García).
- WILDE, Oscar (1891): *Salomé*. Barcelona: Lumen, 1984.
- WILLIAMS, Tennessee (1975): *Memorias*. Barcelona: Bruguera, 1985.
- ZANOTTI, Paolo (2005): *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Madrid: Turner.

Recibido el 26 de febrero de 2012  
Aceptado el 10 de marzo de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 93-111]



# FRANCES FARMER TENDRÁ SU VENGANZA EN SEATTLE<sup>1</sup>

*FRANCES FARMER WILL HAVE HER REVENGE ON SEATTLE*

Juncal Caballero Guiral  
*Universitat Jaume I de Castellón*

## RESUMEN

Frances Farmer fue una actriz valiente y comprometida. Siempre observó su carrera artística desde su propia condición de mujer, atea y comunista. Su rechazo al mundo hollywoodiense de los años treinta y cuarenta, unido a las difíciles relaciones familiares, provocó en ella una reacción que la sociedad de ese momento atajó amparándose en el mundo legal. Acusada de maltrato y de violar la libertad condicional su vida acabó bajo la tutela materna. A partir de ese momento, Farmer se paseó por el abismo, por la frontera de la cordura y de la locura.

**Palabras clave:** Frances Farmer, locura, independencia.

## ABSTRACT

Actress Frances Farmer was brave and committed. She always considered her artistic career from her own identity as a woman, atheistic and communist. Her rejection to the 30s and 40s Hollywood world, together with difficult family relationships, caused her a reaction that society at the time interrupted by invoking the legal sphere. She was accused of abuse and probation violation, and thus ended her life under her mother's tutelage. Since then, Farmer walked into the abyss, on the border between sanity and madness.

**Key words:** Frances Farmer, madness, independence.

*Frances Farmer tendrá su venganza en Seattle* es el título de una canción recogida en el último disco de Nirvana, *In Utero*, editado en 1993. En ella, el grupo dedica unas crípticas palabras a una mujer casi desconocida para el público en general. La canción comienza de manera enigmática, «Qué descanso saber que te irás cuando cobres. Resulta tan relajante oír que, allá donde vas te quieres salir con la tuya. Resulta tan sedante saber que me demandarás...».

Como iremos viendo, Frances Farmer fue una mujer valiente y decidida, a quien las estrictas normas sociales de su época le hicieron caminar por el borde de la locura y

---

<sup>1</sup> El título del artículo es un homenaje al cantante del grupo Nirvana, Kurt Cobain.

descender al mismísimo infierno, pero mujer tenaz, como veremos, consiguió, al igual que el Ave Fénix, resurgir de sus propias cenizas. Hecho que queda patente en la última estrofa de la canción: «Ella volverá como el fuego, para quemar a los embusteros, y dejar una manta de cenizas en el suelo».

Curioso es que el mismo cantante, Kurt Cobain escribiera la letra de la canción. Kurt Cobain, figura paradigmática del estilo *Grunge* e ídolo de Seattle, fue al igual que lo fue Farmer, un muñeco roto en manos de las discográficas el primero y del sistema hollywoodiense la segunda. Justo un año después de editar su último disco, *In Utero*, el más íntimo de su discografía pues en él se exploran temas como la violación o el aborto, Cobain se suicidó. Existen ciertos paralelismos entre las dos figuras, pues ninguno de ellos estaba de acuerdo con el papel que se le había asignado: para Farmer el de la belleza rubia y para Cobain el de ídolo de masas; ambos abusaron tanto de los estupefacientes como del alcohol. El cantante de Nirvana era un espíritu torturado que encontró alivio en la escritura pero que fue fagocitado por el mundo depredador de las discográficas:

Sexualmente inseguro, domésticamente desplazado, solo y confuso, rechazado y golpeado, Kurt Cobain descubrió que podía canalizar su dolor en la música. Encerrado en su habitación, descubrió que las canciones de todo el mundo, desde The Beatles a Kiss, podían aplacar su ansiedad, y que crear melodías y letras de canciones le proporcionaba una forma más clara de alivio. «Todas mis primeras canciones eran realmente furiosas», diría luego, lo cual no es de extrañar. Pero su pasión por escuchar, tocar, y escribir música no sólo dio sentido a su vida diaria sino que le proporcionó una recompensa inesperada: una comunidad de almas igualmente excluidas y excéntricas que le dieron la bienvenida como a uno más. (Dogget, 2003: 7).

Bien, pero nuestro tiempo no es para Cobain, quien daría para mucho más que para unas breves líneas introductorias sino para Frances Farmer, actriz norteamericana y, como ya se ha comentado anteriormente, prácticamente desconocida para el público actual.

Frances Farmer nació en Seattle el 19 de septiembre de 1913, educada en ambientes más o menos liberales, demostró ser una brillante estudiante, tenaz y decidida. En 1931, a los dieciocho años, ganó el primer premio de ensayo de los Premios Escolares de la West High School de Seattle, con una redacción sobre la muerte de Dios:

Jamás nadie vino hacia mí y me dijo: «eres tonta, Dios no existe. Alguien te ha estado llenando la cabeza de cuentos». No fue un asesinato. Creo que Dios simplemente murió de viejo. Y cuando me di cuenta de que él ya no estaba no me sentí mal. Me pareció natural y justo [...] A veces descubría que era útil acordarse de él, sobre todo cuando perdía cosas que eran

importantes [...] Normalmente funcionaba. Dios se convirtió en un super-padre que no me podía dar azotes. Pero si deseaba una cosa con fuerza él se ocupaba de ello.  
[...] Empecé a ver que él no tenía mucho que ver con sombreros, gente que muere o cosa alguna [...] Me preguntaba por qué Dios era algo tan inútil. Parecía una pérdida de tiempo tenerle. Después de eso, se fue desvaneciendo hasta convertirse en... nada. (Farmer, 1931).

El montante del premio fueron cien dólares de la época pero esta redacción supuso, también, el paso de la mujer adolescente a la mujer adulta. La relación con su madre se tensó, ella que le había dado una educación más o menos liberal, no entendía el ateísmo de su hija, además, ¿qué iban a pensar sus vecinos, el pastor de su iglesia? ¿Cómo justificar su posicionamiento?

Pero si el ateísmo público de su hija fue un punto de inflexión, no lo fue menos que, poco tiempo después, y ya en la universidad donde Frances comenzó a interesarse por el teatro, ganara una suscripción al periódico comunista *Voice of Action*. Además de la suscripción, Frances ganó un viaje a la Unión Soviética. Ya no sólo era atea, además era comunista. Ambos hechos forjaron la posterior relación materno-filial. Relación que siempre se caracterizó por el amor y el odio que se tenían a partes iguales, era una relación de manual:

What made this scandal worse for Frances was that, unlike with the «God Dies» incident, this time her mother opposed her. Lillian Farmer gave daily interviews to the newspaper declaring her daughter to be the dupe of communists and announcing that she would attempt to legally restrain Frances from going; and if that didn't work, she would lay herself under the wheels of the bus. However, with Frances being twenty-one years old, Lillian had no such legal right; and on April 10, 1935, Frances drove out of Seattle, with Lillian nowhere near the bus' wheels.<sup>2</sup> (Shelley, 2011: 8).

Atea o comunista, qué más daba, Frances consiguió hacerse un hueco en las filas hollywoodienses a finales de los años treinta. Rubia, guapa, actriz brillante no tuvo problemas para dar el salto del teatro al cine.

Si bien, *Rivales*, no fue su primera película, sí fue la que le llevó a la popularidad. En la película, dos viejos amigos se enamoran de una misma chica pero, uno de ellos más interesado en una posición económica relevante, se casa con otra mujer con una situación

---

<sup>2</sup> «Lo que hizo que este escándalo fuera peor para Frances era que, a diferencia con el incidente del «Dios muere», esta vez su madre se opuso. Lillian Farmer dio entrevistas diarias para el periódico declarando que su hija era víctima de los comunistas y anunciaba que iba a tratar de frenar legalmente la salida de Frances, y si eso no funcionaba, ella se colocaría bajo las ruedas del autobús. Sin embargo, como Frances tenía veintiún años de edad, Lillian no tenía derecho legal sobre ella, y el 10 de abril de 1935, Frances salió de Seattle, sin que Lillian se encontrara cerca de las ruedas del autobús.» [Traducción de la autora].

económica mejor. Este hecho obliga a nuestra protagonista a casarse con el amigo con quien tendrá una hija. Al final, el círculo se cierra cuando el primer amigo repite la historia de amor con la hija. En esta película, Farmer interpreta dos papeles, el de la madre y la hija. Interesante es ver cómo las interpreta a cada una de ellas. Hecho que puede observarse al interpretar ambas una vieja canción de la guerra de secesión, *Aura Lea*. Podemos comprobar a partir de una pequeña canción cómo la actriz pivota entre dos viejos arquetipos: la femme fatale y la mujer cándida. Papel que irá arrastrando a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica y que le resultará cada vez más difícil de asumir.

Ejemplo de ello, son las dos siguientes películas que he elegido. La primera de ellas, *El ídolo de Nueva York* de 1937, es la biografía de un personaje real, Jim Fisk, que encarna a la perfección el sueño americano. Hombre que se hizo rico durante la guerra de secesión y en la que Farmer forma parte de un trío amoroso, alejada del personaje vampiresco, la actriz ejemplifica, a pesar de su ambición, la dulzura. Y, observamos que se le sitúa en un plano casi secundario respecto al papel interpretado por sus compañeros varones.

En *El hijo de la furia. La historia de Benjamin Blake*, se nos narra una historia de hijos ilegítimos, y amores furtivos. Frances encarna el papel de la bella hija de un rico terrateniente que, por mantener su posición, no duda en traicionar al guapo protagonista y a su propio padre.

Como podemos ver, en todas ellas se ha explotado el aspecto físico de la actriz. En algunas ocasiones mitificando una belleza suave, cándida, al más puro estilo de un verdadero ángel del hogar; y, por otra parte, la belleza más salvaje, el de una mujer despiadada, ambiciosa, casi casi pasada de vueltas.

En ningún caso Hollywood se alejó del paradigma de la mujer como Eva o de la mujer como la virgen María.

Desde 1936 hasta 1942, Farmer apareció en dieciocho películas, tres obras de teatro y veintisiete programas de radio. Como ejemplo de ello, el programa de mano que anunciaba la actuación de Errol Flynn y Frances Farmer en *El agente británico*. La actriz actuó junto a los galanes de moda: Cary Grant, Tyrone Power y Errol Flynn.

Pero eso no le supuso ser una de las actrices más queridas entre sus compañeros. El talante independiente, vivaz de la actriz y el pensar que ella estaba capacitada para realizar un trabajo artístico más intelectual –ella seguía escribiendo–, le generaron más de una enemistad. Un ejemplo es la definición que de ella hizo William Wyler «lo mejor que se puede decir de ella es que es insoportable» (Wyler en Dalmau, 1936: 109). No sabemos si realmente lo era pero sí podemos afirmar que lo que se soportaba muy mal era la independencia e inteligencia de las propias mujeres.

El año 1942 marcará el futuro de nuestra protagonista. Un sonoro, y no precisamente amistoso divorcio, lleva a Farmer a sumergirse en un mundo de anfetaminas y de grandes dosis de alcohol. Detenida por conducción en estado de embriaguez, la pusieron en libertad con cargos. Pero, poco tiempo después, un peluquero del estudio la denunció por dislocarle la mandíbula de un puñetazo. Este hecho junto a la violación de la libertad condicional fue motivo más que suficiente para que un gran número de policías fueran a buscarla al hotel donde se había escondido. Aterrada, se escondió en el cuarto de baño de la habitación pero los policías la arrastraron sin reparos al vestíbulo del hotel. El odio que Farmer profesaba a los productores de Hollywood era proporcional al que sentía por el cuerpo de policía de Los Ángeles. Deslenguada, descarada y valiente, al ser preguntada por su profesión, contestó con un sonoro «mamona». También ante las preguntas de un juez, cada vez más enfadado con la actriz, ella se mostró retadora al preguntarle a su señoría «si a él jamás le habían roto el corazón».

No podemos olvidar que las detenciones de Farmer fueron absolutamente públicas –en la actualidad hubiera sido desmembrada en programas del estilo de *Sálvame*– y que ningún de sus compañeros, tanto femeninos como masculinos, movieron un dedo por ella. Sencillamente la olvidaron. La hermana de la escultora americana Judith Scott dijo que «simplemente dejamos de hablar de ella y dejó de existir». Hollywood miró hacia otro lado y la actriz dejó de existir.

Diagnosticada de psicosis maniaco-depresiva en primer lugar y de esquizofrenia paranoica posteriormente, su tutela pasó a manos de sus padres. Fue ingresada en diversas instituciones mentales, en primera instancia en Los Ángeles donde la terapia consistía en inyecciones de insulina. Al darle el alta volvió a casa de sus padres pero la relación con su madre seguía siendo insoportable y la madre decidió ingresarla de nuevo. Esta vez en una institución en el Estado de Washington donde se le sometió a inyecciones de insulina, a hidroterapia (donde pasa largas horas, sumergida en bañeras de agua helada) y a numerosas sesiones de electroshocks:

... su madre se había comprometido a colaborar con la justicia y con esta institución, por lo que cuando llegó a la casa de sus padres a pedir ayuda y refugio, rápidamente fue regresada al internado. La persistencia de los electroshocks no consiguió doblegar su fuerte personalidad. Parecía que las descargas eléctricas en lugar de doblegarla, la hacían más fuerte. Se le aplicó un tratamiento conocido como «hidroterapia», que hoy en día está totalmente prohibido, y que consistía en lanzar barras de hielo durante horas a su cuerpo desnudo. Al final de este «tratamiento» se la consideró curada por completo. Farmer estaba totalmente aterrorizada ante la posibilidad de volver a ser internada. Y huyó, sin ningún rumbo fijo. Pero la madre

de Frances volvió a conseguir que la internaran. Lo peor estaba aún por llegar. Fue recluida con criminales y locos para atemorizarla al máximo, en un sitio donde la comida de todos se lanzaba al suelo para que se pelearan por ella. Todavía se le siguieron aplicando regularmente electroshocks, y además se la obligó a prostituirse con soldados y enfermeros. Por si no tuviera suficiente, su cuerpo fue utilizado para probar los efectos de diferentes drogas. (Dalmau, 2009: 109).

Al rememorar el hecho, Frances Farmer afirmó que «Fui violada por funcionarios del Sanatorio, mordida por ratas y envenenada con comida podrida. Me encadenaron en celdas de seguridad, fui maniatada con camisas de fuerza y medio ahogada en agua helada» (Farmer en Dalmau, s.f.: 107).

Ella misma denunció los hechos, jamás negó lo que allí dentro ocurría pero existe un hecho que ha ido «arrastrándose» hasta nuestros días y es el que se le hubiera practicado una «lobotomía». Justo después de haber sido dada de alta, ella apareció en un programa de entrevistas y de aquella lengua az, vivaz e independiente mujer apenas quedaba rastro. Lo que apareció ante los espectadores fue una mujer insulsa que parecía no sentir nada. La crítica al verlo afirmó que se le había practicado una lobotomía. Además hay que tener en cuenta que no era un hecho aislado. En poco menos de dos décadas (entre finales de los años 30 y mediados de los 50), Walter Freeman –quien ni siquiera era cirujano– con su automóvil al que llamaba *lobotomóvil* y un picahielos, con el que martilleaba el cráneo, la practicó en más de 50.000 pacientes. Se creía que esta intervención curaba entre otras enfermedades: la esquizofrenia, la depresión, la homosexualidad y el comunismo.

Ella siempre lo negó, no debemos dudar de sus palabras. Más si somos conscientes de que ella jamás se avergonzó de las vejaciones sufridas y fue capaz de denunciarlas públicamente.

Una vez dada de alta, volvió con sus padres. Su relación con su madre jamás mejoró pero, al menos, ahora era una mujer sumisa. El estado se había encargado de ello. Durante sus últimos años, se casó dos veces, trabajó como secretaria y recepcionista. Se trasladó a Indianápolis donde trabajó en televisión en un programa titulado *Frances Farmer presents* e hizo alguna que otra pequeña incursión en cine, no muy relevante. Murió en esta misma ciudad en agosto de 1970 a causa de un cáncer de esófago.

Frances Farmer recogió sus experiencias vitales en un libro titulado *¿Habrá realmente un mañana?*, donde narra sus terribles experiencias al borde de la locura. Al revisar el caso de Farmer me viene a la memoria el caso de una artista surrealista, que a mí personalmente me fascina, Leonora Carrington. La pintora inglesa en su libro más autobiográfico, *Memorias de abajo*, narra una situación muy similar. Existen entre ambas mujeres paralelismos formidables:



ambas fueron ingresadas en sendos psiquiátricos con apenas treinta años y, en ambos casos, la familia más directa jugó un papel fundamental en sus respectivos ingresos psiquiátricos.

Mientras Frances nos narra las violaciones sufridas, las ratas que invaden el recinto, Leonora comienza sus memorias de una manera realmente inquietante al afirmar que «... una vez que lo haya escrito me habré liberado. Pero ¿podré expresar con meras palabras el horror de aquel día?» (Carrington, 1943: 30).

Ambas exorcizan sus propias vivencias a través de la escritura. El dolor no es permanente pero siempre quedará el recuerdo de los hechos traumáticos que lo provocaron y, por supuesto, el camino más difícil de recorrer ¿qué hacer con esos hechos? Todos y todas nosotros tenemos dos vías, o bien enterrarlo en lo más profundo de nuestra memoria o intentar reconciliarnos con ello asumiéndolo y viviendo con ello. Ambas mujeres, Frances Farmer y Leonora Carrington, lo asumen al plasmarlo negro sobre blanco y aquí es, y siguiendo a Kurt Cobain cuando afirma que Frances Farmer «volverá como el fuego, para quemar a los embusteros, y dejar una manta de cenizas en el suelo», donde radica la venganza de Farmer. Su propia asunción del horror es la mejor venganza.

La actriz norteamericana fue olvidada por sus propios compañeros pero décadas después recuperada por un público que no estaba dispuesto a comulgar con la injusticia que se había cometido con una actriz que se revelaba contra los roles que se le impusieron por el mero hecho de ser mujer. En 1982 se estrenó la película *Frances* protagonizada por Jessica Lange. Y, ya más cercano en el tiempo, en el 2010, Peter Shelley publicó una exhaustiva biografía titulada *Frances Farmer. Vida y películas de una estrella con problemas*.

Y ya para terminar, y quizá cerrando el círculo pues he empezado con la canción de Nirvana, quiero terminar con la canción que Jabier Muguruza (histórico bastión del rock vasco y precedente del Ska de la mano del grupo irunés Kortatu) le dedica en el año 2004:

#### FRANCES FARMER

Frances Farmer se fue a Hollywood  
pero no quiso convertirse allí en una  
muñeca,  
¿cómo iba a conseguir así el éxito?  
ni siquiera su madre  
le perdonó.  
¿Qué era lo que más te asustaba, Frances Farmer?  
¿Qué te hacía daño, Frances Farmer?  
¿Qué llenaba tu copa, Frances Farmer?  
¿Qué era lo que más odiabas, Frances Farmer?  
¿La dureza de esta vida, Frances?

- ¿La superficialidad de la gente, Frances?
- ¿Aquellas miradas crueles, Frances?
- ¿Que también ella se pusiera en tu contra, Frances?
- ¿Qué era lo que más te preocupaba, Frances Farmer?
- ¿Qué te hacía daño, Frances Farmer?
- ¿Con quién te aburrías, Frances Farmer?
- ¿Qué odiabas más, Frances Farmer? (Muguruza, 2004)

Cobain se convertía en la mano que vengaría a Farmer, Muguruza nos muestra a una mujer incomprendida, sola y asustada. La batería de preguntas que componen la canción puede ser contestada a partir de los hechos plasmados en el presente escrito. Su escalofriante descenso al infierno no necesita ser mencionado pues ya Muguruza incide en el miedo, la crueldad, el odio y el aburrimiento en el que se vio inmersa Farmer.

Espero que os haya gustado el paseo por una vida que a mí me fascina de una manera especial.

### Referencias:

- DALMAU PARÉS, Rafael (2009): *Los pecados del cine*, Barcelona: Ediciones Robinbook.
- DOGGET, Peter (2003): «Introducción. Kurt Cobain 1967-1994» en LEGG, Barnaby; Jim MCCARTHY & FLAMEBOY (2003): *Kurt Cobain. El ángel errático*, Barcelona: Malsinet Editor, 2005.
- CARRINGTON, Leonora (1943): *Memorias de abajo*, Madrid: Siruela, 1991.
- FARMER, Frances (1931): «Dios se muere» en [artículo en línea]  
<http://desconvencida.blogspot.com.es/2008/12/dios-se-muere.html> [Fecha de consulta: 15/03/2012].
- (1972): *Will There Really Be a Morning?: An Autobiography*, New York: Putnam.
- SHELLEY, Peter (2010): *Frances Farmer: The Life and Films of a Troubled Star*, North California: Mcfarland & Company Publisher.
- WYLER, William (1936): «Frances Farmer» en DALMAU PARÉS, Rafael (2009): *Los pecados del cine*, Barcelona: Ediciones Robinbook.

Recibido el 4 de marzo de 2012

Aceptado el 20 de mayo de 2012

BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 113-120]

# ÉRASE UNA VEZ... EL DOLOR DE LA HISTORIA: APROXIMACIONES AL HOLOCAUSTO A TRAVÉS DE LA RE-ESCRITURA DE CUENTOS POPULARES

*ONCE UPON A TIME ... THE PAIN OF HISTORY: APPROACHES TO THE HOLOCAUST  
THROUGH THE RE-WRITING OF FAIRY TALES*

María Jesús Martínez-Alfaro  
*Universidad de Zaragoza*

## RESUMEN

La literatura del Holocausto constituye una categoría representativa, y ciertamente recurrente, en los estudios sobre trauma y literatura de trauma. Este artículo comienza con una breve introducción a los Estudios de Trauma en la literatura y crítica literarias para abordar a continuación algunas de las características y paradojas básicas de la representación del Holocausto en la literatura. Después de introducir el tema en esta línea, se consideran distintas vertientes del tratamiento literario del Holocausto. En primer lugar, y de forma más breve, la literatura de supervivientes, prestando especial atención a la literatura testimonial de mujeres y al tratamiento del Holocausto desde la perspectiva de la especificidad de género. La parte central del artículo se centra en algunas obras de ficción escritas por autoras que utilizan una estrategia concreta para retratar este hecho histórico y/o sus repercusiones: la re-escritura de cuentos populares. Esta estrategia parece ser más recurrente en (si bien no es exclusiva de) la literatura de mujeres y las obras en las que se utiliza suelen recrear además universos femeninos en los que los cuentos proporcionan metáforas que nos acercan al horror de la catástrofe, al dolor de los que la sufrieron y a las consecuencias en sus vidas y en las de sus descendientes. A pesar de los cuestionamientos que suelen acompañar a la literatura ficcional sobre el genocidio nazi, puede decirse que estas obras son fieles a los hechos de otra manera, participando en la compleja tarea de dar testimonio sobre uno de los capítulos más dolorosos de la historia contemporánea, tan presente en la memoria colectiva de la época en la que nos ha tocado vivir.

**Palabras clave:** Estudios de Trauma, literatura del Holocausto, mujeres en el Holocausto, cuentos populares, re-escritura, Jane Yolen, Lisa Goldstein, Eva Figes.

## ABSTRACT

Holocaust literature constitutes a highly representative and certainly recurrent category within the field

of Trauma Studies and trauma literature. This article begins with a brief introduction to Trauma Studies in the context of literary theory and criticism. Then, it explains the features of as well as the paradoxes inherent in the literary representation of the Nazi genocide. After this introduction of sorts, different ways of representing the Holocaust in literature are considered. Firstly, and more succinctly, I focus on testimonial literature, paying special attention to non-fictional works by women and to the treatment of the Holocaust from a gender-specific perspective. After that, in what constitutes the bulk of the article, I deal with fictional works by women writers that resort to the re-writing of classical fairy tales in order to portray this historical event and its aftermath. This narrative strategy seems to be more recurrent in (though far from exclusive to) narratives penned by women. In them, female universes are evoked by using the fairy tale as a template that provides metaphors intended to make the reader feel in an indirect way the horror of the catastrophe, the suffering of the victims and the consequences that the experiences gone through had on their lives and on those of their descendants. Although the fictionalisation of the Holocaust has often been questioned, these works are faithful to the facts in another way as they take part in the complex task of bearing witness to one of the most painful chapters of contemporary history, so vivid in the collective memory of those living in present times.

**Key words:** Trauma Studies, Holocaust literature, women in the Holocaust, fairy tales, re-writing, Jane Yolen, Lisa Goldstein, Eva Figs.

SUMARIO: 1. –Los Estudios de Trauma; 2. –El Holocausto: trauma y representación; 3. –Las mujeres en el Holocausto: literatura testimonial; 4. –El Holocausto en la ficción: la re-escritura de cuentos populares como estrategia narrativa

## 1. Los estudios de trauma

Etimológicamente, la palabra trauma deriva del término griego que significa «herida». Se empezó a utilizar en el campo de la medicina con referencia a una herida física causada por un agente externo. Con el paso del tiempo, el concepto de trauma evolucionó y se aplicó no sólo a las heridas físicas sino también psicológicas. El estudio del trauma psicológico se desarrolló, en primer lugar, para explicar la sintomatología de víctimas de accidentes ferroviarios en el siglo XIX, al comprobarse que, independientemente de la existencia o no de heridas físicas, muchas de estas víctimas padecían distintos tipos de desórdenes nerviosos a raíz del accidente. A partir de ese momento, psicólogos como Jean-Martin Charcot, William James, Pierre Janet, Sigmund Freud y Joseph Breuer, entre otros, publicaron estudios punteros que contribuyeron al desarrollo del análisis e interpretación del trauma psicológico.

Las dos guerras mundiales en la primera mitad del siglo XX y las consecuencias de estos conflictos bélicos contribuyeron al desarrollo de los estudios sobre las neurosis de guerra y los síntomas asociados al estrés post-traumático, pero fue sobre todo con los veteranos de la Guerra del Vietnam cuando se comenzó a prestar más atención a los efectos traumáticos de la guerra. En 1970, cuando la Guerra del Vietnam estaba en su punto álgido, la organización «Veteranos del Vietnam contra la guerra» («Vietnam Veterans Against the War») empezó a buscar ayuda fuera de los ámbitos oficiales. Sustentado en el movimiento pacifista, el estudio de las secuelas traumáticas de la guerra llegó a cristalizar y así, en 1980, la Asociación Americana de Psiquiatría introduce el «Trastorno por estrés post-traumático» (TEPT) en su *Manual diagnóstico y estadístico de trastornos mentales*.

Este hecho resultó tremendamente relevante ya que, como explica Anne Whitehead (2004: 4), fue a partir de la Guerra del Vietnam y de la inclusión del estrés post-traumático en el listado de enfermedades elaborado por la Asociación Americana de Psiquiatría cuando se aceptó el hecho de que una vivencia traumática puede tener un impacto psicológico duradero en el individuo. Pero hubo otras razones que impulsaron el desarrollo del estudio del trauma, relacionando los síntomas que presentaban los veteranos de la Guerra del Vietnam con los síntomas de los supervivientes de Hiroshima, las víctimas del genocidio nazi, las consecuencias de la esclavitud y la segregación racial, los casos de incesto y violación, etc.

El hecho de que vivamos en una sociedad en la que nadie está exento de vivir una experiencia traumática individual, y también el hecho de que, a nivel colectivo, nuestro mundo es el de la era post-Gulag, post-Holocausto, post-Guerra del Vietnam, post-Guerra de los Balcanes, post-ataques terroristas del 11 de septiembre en Nueva York, 11 de marzo en Madrid, 7 de julio en Londres, post-Guerra de Irak, post-Primavera Árabe, etc., por no hablar de las catástrofes naturales que alteran profundamente las vidas de los que las padecen, explica que la atención al fenómeno del trauma, no sólo desde el campo de la medicina sino también en términos de representación artística y literaria, constituya una de las áreas de investigación más representativas de nuestro tiempo.

Los orígenes de los Estudios de Trauma (en literatura) parten de la transferencia del concepto médico de trauma al campo de la teoría y crítica literarias, si bien los Estudios de Trauma tienen un marcado carácter interdisciplinar, combinando elementos propios del análisis literario con elementos de áreas como la psicología, la sociología, la antropología, la historiografía y los estudios culturales. Varios factores contribuyeron a su nacimiento, no sólo los ya mencionados conflictos bélicos, sino también el choque de civilizaciones, los procesos de descolonización y globalización, y la alienación de los afectos provocada por las nuevas tecnologías y la sociedad de consumo. Desde la perspectiva de los Estudios de Trauma, se

estudian la representaciones literarias de traumas individuales y colectivos, las estrategias narrativas más recurrentes en la representación del trauma, la dimensión cultural del trauma, su conexión con la memoria en una sociedad en la que el recuerdo y la conmemoración de eventos traumáticos se ha convertido en elemento definitorio, la dimensión ética y política de la literatura de trauma, el papel del lector, el rol de la empatía y de los afectos en la escritura y lectura de este tipo de literatura, etc.

En un ensayo titulado *Trauma within the Limits of Literature* (2003), Geoffrey Hartman describe la sociedad contemporánea como debatiéndose por superar no sólo el impacto de traumas concretos como el Holocausto y otros genocidios, sino también el impacto de los medios de comunicación sobre los sentimientos de la audiencia. El bombardeo, o en todo caso, la accesibilidad a todo tipo de imágenes de violencia y dolor a través de los medios de comunicación ha llevado a un adormecimiento de los afectos, a una cierta insensibilidad que denota la incapacidad de la sociedad para asimilar y expresar el dolor. Por ello, Hartman considera que el valor de la literatura radica precisamente en su habilidad para romper el mutismo: la literatura hace audible el silencio y verbaliza el dolor, así como las dificultades que implica dicha verbalización. Esta dificultad de expresión hace que, para poder afrontar el reto, la literatura contemporánea se vea obligada a abandonar ciertos patrones narrativos tradicionales y deba también revisar las nociones comúnmente aceptadas de tiempo, memoria e historia.

## 2. El Holocausto: trauma y representación

Hablar de acontecimientos históricos impactantes que se convierten en trauma cultural o colectivo obliga a hablar del Holocausto. Éste es el crimen por el que precisamente se acuñó el término «genocidio» en la Declaración de Derechos Humanos de las recién creadas Naciones Unidas en 1948. Los Estudios de Trauma están vinculados en sus orígenes a un grupo de críticos norteamericanos —conocido como la Escuela de Yale (Geoffrey Hartman, Cathy Caruth, Shoshana Felman, etc.)— que en la década de los noventa empezaron a trabajar sobre el tema del trauma precisamente como respuesta a la necesidad de teorizar las representaciones del Holocausto y de analizar la dimensión ética y cultural del trauma en la literatura. De hecho, podría decirse que si hay un tema recurrente en los Estudios de Trauma, ése es el tema del Holocausto y su representación.

Estudiar la representación del trauma plantea siempre, de alguna manera, una contradicción. Uno de los aspectos centrales del trauma es la pérdida del lenguaje, esa

sensación de terror que no puede expresarse y que con frecuencia acompaña al individuo que se enfrenta a una situación extrema. Las experiencias traumáticas no se procesan verbalmente, sino que se articulan en un «lenguaje» totalmente distinto. A nivel de la consciencia, es como si la experiencia traumática no hubiera ocurrido. Pero a otro nivel más profundo, la persona sí recuerda esa experiencia, que se manifiesta a través de los síntomas de lo que hoy en día se conoce como estrés post-traumático: pesadillas, flashbacks, recuerdos fragmentados y recurrentes, comportamientos compulsivos, etc. El trauma es una especie de agujero negro que engulle la paz y la estabilidad mental y emocional de la víctima, así como su capacidad para expresar lo que ha pasado. Paradójicamente, esta habilidad para expresar el trauma es también lo que permite salir a la persona traumatizada del mencionado agujero negro. La expresión, a través del arte, y sobre todo a través de la palabra, inicia el camino hacia la sanación. Sin embargo, y debido a esta dinámica compleja, las palabras siempre se perciben como incapaces de reflejar o de contener, en toda su enormidad, aquello que en principio se caracteriza precisamente por el hecho de que no puede ser expresado.

El Holocausto es un trauma personal, para aquellos que lo vivieron de forma directa, pero es también un trauma colectivo. Constituye lo que algunos han dado en llamar una «cesura» en la historia de la humanidad (cf. Parry 1999), una ruptura radical que nos obliga a replantearnos no sólo la relación entre pasado, presente y futuro, sino también nuestra concepción del mal y de la naturaleza humana. La enormidad de la masacre privó a la historia de palabras para describirla. Cuestiones como la incommensurabilidad del genocidio, los límites del lenguaje y los límites de la representación aparecen de forma recurrente en la literatura del Holocausto y constituyen algunos de los dilemas esenciales a los que se enfrenta todo aquel que se plantea el reto de escribir sobre el tema: ¿Es posible verbalizar lo innumerable, narrar lo inefable? ¿No es un horror tan incomprensible y de tales dimensiones incompatible con la expresión artística? ¿No supone el mero hecho de la escritura una banalización del Holocausto? Otras preguntas podrían añadirse a éstas, porque aun cuando las referencias al Holocausto como algo inexpresable e incomprensible resultan recurrentes, también es cierto que estas referencias van con frecuencia unidas a un intento de expresar y de entender aquello que previamente se ha declarado inexpresable e incomprensible. Ésta es, según Berel Lang, la «retórica negativa» del Holocausto (2000b: 18).

Que el Holocausto pueda contarse, aunque la historia que se cuente sirva para demostrar la imposibilidad de realizar la tarea con éxito, es una cosa; otra cosa distinta es justificar por qué se cuenta la historia y decidir cómo debe ser contada, porque aquí las restricciones no tienen que ver sólo con la habilidad del lenguaje para representar la realidad, sino con el peso de la historia y los cuestionamientos éticos. ¿Es lícito el intento de producir

o de disfrutar de un placer estético generado a partir de semejante catástrofe? ¿Dónde están los límites de la representación y quién los establece? ¿Es cuestionable mezclar el Holocausto con la ironía, como hace Martin Amis en *La flecha del tiempo*, o con el humor, como en *La vida es bella* de Benigni? ¿Es cuestionable, por ejemplo, dedicar una obra al retrato de un alemán decente, como Schindler, cuando hubo tan pocos como él?

En las décadas que siguieron al fin de la Segunda Guerra Mundial, no sólo se cuestionó la literatura sobre el Holocausto sino la literatura en sí misma. Para filósofos como Theodor Adorno, Auschwitz como símbolo del Holocausto significa la destrucción de la idea misma de humanidad. Por eso, después de un acontecimiento así la poesía, la literatura, el mero pensamiento creativo parecen totalmente absurdos y vanos. El silencio parecía así la única respuesta éticamente aceptable después de la masacre.<sup>1</sup> Sin embargo, más allá de reflexiones filosóficas, las víctimas y sus descendientes intentaron, con reticencias y con dificultad, contar su historia. Así lo demuestran los relatos de supervivientes, memorias, autobiografías, diarios, ensayos, etc., como los de Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún, Jean Améry, Imre Kertész, Wladyslaw Szpilman y muchos otros.

Escribir sobre una experiencia traumática, y más en concreto sobre un trauma de tal magnitud como el Holocausto, puede verse como un reto encaminado a la consecución de dos objetivos principales. Uno de ellos tiene que ver con la narrativa como estrategia de sanación. Los recuerdos traumáticos son siempre fragmentos inconexos, caóticos, síntoma todo ello de la fragmentación del individuo. Verbalizar y dar forma narrativa a esos fragmentos supone no sólo enfrentarse a la experiencia vivida sino imponer un cierto orden en esa experiencia. Decir algo sobre aquello que se está viviendo o se ha vivido tiene un efecto positivo en lo que respecta a la superación del trauma por parte de la persona que consigue transmitir su sufrimiento a través de la palabra. El otro objetivo tiene que ver con la memoria, con preservar el recuerdo de los hechos vividos. Algunos supervivientes de los campos de concentración explicaron después su deseo de sobrevivir precisamente para contar lo que habían vivido, para que se supiera, y para que se siguiera contando como antídoto contra el olvido.

<sup>1</sup> Adorno es el autor de la tan frecuentemente citada frase «*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*», en la que el autor hace referencia, literalmente, al barbarismo de escribir poesía después de Auschwitz. (1981: 34). La frase aparece por primera vez en el ensayo *Kulturkritik und Gesellschaft*, escrito en 1949 y publicado en 1951, antes de incluirse, en 1955, en el volumen *Prismen*. Adorno redefinió el énfasis de dicha afirmación en un ensayo posterior, en donde explicó que, si bien no pretendía suavizar su veredicto acerca del barbarismo de escribir poesía después de Auschwitz, sí que estaba dispuesto a admitir que la literatura tenía que resistirse a dicho veredicto o, en otras palabras, tenía existir de tal manera que su sola existencia demostrara que no había sucumbido al cinismo. (Adorno, 1982: 312).



### 3. Mujeres en el Holocausto: Literatura testimonial

Muchos diarios, testimonios y autobiografías de mujeres arrolladas por el torbellino del genocidio nazi responden a esta doble función que acabo de mencionar: contar para enfrentarse y combatir el dolor, contar para que no se olvide. Ya durante la guerra, cuando el poder de los nazis iba en aumento, mujeres judías dieron forma narrativa a sus experiencias a través de la escritura de diarios. Quizás el más conocido es el de Anne Frank, pero otros nombres podrían añadirse a éste, como el de Etty Hillesum. Ni Frank ni Hillesum sobrevivieron a los campos de concentración, pero sus diarios se publicaron con carácter póstumo. Desde que la guerra terminó y hasta ahora, ya entrado el siglo XXI, hemos asistido a la publicación de memorias de supervivientes que amplían nuestro conocimiento sobre la experiencia de las mujeres en el Holocausto, sus recuerdos de los que no sobrevivieron y las consecuencias traumáticas de la experiencia vivida, con la que tuvieron que batallar más allá del fin de la guerra. Podríamos citar aquí las memorias de Rachel Auerbach, Gisella Pearl, Olga Lengyel, Nehama Tec, Nelly Toll, Isabela Leitner, Livia Bitton-Jackson, Haika Grosman, Sarah Kofman, Fanya Gottesfeld Heller, Judith Magyar Isaacson y Ruth Klüger, entre otras.<sup>2</sup>

En gran medida, la literatura testimonial escrita por mujeres incide en los mismos puntos que la escrita por hombres. Temas recurrentes son: la magnitud de las experiencias vividas, las deshumanización de las víctimas, la lucha por la supervivencia, la anulación de la capacidad de entender, de racionalizar lo que pasó, la entrega, pese a todo, a la tarea de «dar testimonio» y, frente a esa entrega, el miedo a no ser capaz de contar, el miedo a ser silenciada por el dolor de los recuerdos, e incluso a veces también el miedo a no ser escuchada, creída, entendida. Ahora bien, hay también otros temas en los testimonios escritos por mujeres que tienen cierta especificidad, conferida precisamente por el hecho de que las escritoras son mujeres, lo cual determinó en parte su experiencia y cómo vivieron esa experiencia. Como apunta Alicia Ramos González:

En el horror del Holocausto no puede haber comparaciones entre el sufrimiento de hombres y mujeres judíos. Sin embargo, el cuerpo de unos y otras marcó sus destinos [...]. Las judías, así, encerradas en los guetos y en los barracones de mujeres de los campos de la muerte, quedaron además atrapadas en unos cuerpos profanados por la violencia médica y, sobre todo, sexual. Por eso los testimonios y la literatura de mujeres del Holocausto, donde aflora su particular experiencia, marcada por su biología y su sexualidad, revela el significado de las diferencias de género en el proceso del genocidio nazi, cómo comprendieron las mujeres la tragedia y cuáles fueron las reacciones físicas y psicológicas a las agresiones a su espacio corporal. (2010: 259).

<sup>2</sup> Ver Horowitz (2009) para una clasificación y breve descripción de las memorias escritas por las autoras arriba mencionadas.

Hay una serie de temas recurrentes, pues, ligados a la especificidad de género. Uno de ellos es la maternidad. En muchos campos de concentración, las mujeres que llegaban embarazadas o con niños pequeños eran inmediatamente seleccionadas y sentenciadas a morir. Algunas mujeres conseguían ocultar su embarazo y eran ayudadas por otras a dar a luz. Su lucha por la supervivencia era también la lucha por mantener vivos a sus hijos. A veces, los bebés eran asesinados tras el parto para evitar que las madres fueran descubiertas y gaseadas. Matando al niño se salvaba al menos la vida de la madre, pero todo esto ponía a la madre y a otras mujeres en la tesitura de tener que enfrentarse a profundos dilemas morales. Mantener en secreto el embarazo aparece a veces como símbolo de resistencia a la atrocidad, a la destrucción de la vida, a la destrucción de la familia. Otro tema recurrente es el de la creación de familias sustitutas, grupos de mujeres que se cuidaban y se apoyaban las unas a las otras en la dura lucha por sobrevivir. La ansiedad producida por la menarquía, la menstruación y la ausencia de la misma, el miedo a la esterilidad en el futuro, a la violación en el presente, el nexo entre poder y victimización sexual, la preocupación por el aspecto físico como estrategia de supervivencia, son otros temas recurrentes.

La crítica literaria se tomó su tiempo en lo que respecta al estudio sistemático de la especificidad de las experiencias de las mujeres en el Holocausto. Había, y sigue habiendo, reticencias, a veces expresadas por figuras clave en el área de los estudios y la literatura del Holocausto, como Hannah Arendt, Cynthia Ozick y Helen Fagin. Centrarse en la particularidad de las experiencias de las mujeres implica dos riesgos principales, según estas autoras: 1) desdibujar el significado del Holocausto presentándolo como ilustración de una ideología sexista y 2) perder de vista un hecho mucho más relevante: que las víctimas del Holocausto lo fueron no porque eran hombres, mujeres y niños, sino porque eran *judíos*. A pesar de las reticencias y las objeciones, y sobre todo a partir de la década de los ochenta, un buen número de especialistas han llevado a cabo estudios sobre la literatura del Holocausto desde la perspectiva del género, denunciando la supresión inicial de la voz femenina en antologías y estudios críticos, evitando conclusiones esencialistas y defendiendo la postura de que el Holocausto incluyó experiencias específicas para las mujeres que los hombres no son capaces de expresar, en primer lugar porque ellos no vivieron esas experiencias.<sup>3</sup> En muchos de esos estudios aflora la idea de que el análisis de esta literatura de mujeres es importante tanto cuantitativa como cualitativamente. Se trata, con frecuencia, de conseguir un cierto equilibrio, de no conferir un carácter universal a los testimonios escritos por hombres, pero,

<sup>3</sup> A modo de ilustración de estudios críticos sobre mujeres y (literatura de) el Holocausto, ver las entradas en la sección bibliográfica correspondientes a: Baskin, 1994; Brenner, 1997; Epstein y Lefkowitz, 2001; Heinemann, 1986; Hirsch, 2002; Horowitz, 2000 y 2009; Katz y Ringelheim, 1983; Ofer y Weitzman, 1998; Rittner y Roth, 1993.

al mismo tiempo, de considerar las diferencias que pudiera haber no sólo, aunque también, en relación con el género, sino además con otras muchas variables que determinan cómo y sobre qué se escribe, variables como la nacionalidad, la etnicidad, la religión, la clase social, etc.

Escribir sobre el Holocausto es adentrarse en un bosque de tabúes. A los supervivientes y a sus descendientes, que con frecuencia tuvieron que vivir con los traumas de su progenitores, les avala al menos el derecho a hablar por haber sido víctimas directas o indirectas, respectivamente, del Holocausto.<sup>4</sup> Hablar de ficción parece debilitar la autoridad histórica de una obra, pero la ficción permite al autor liberarse de ciertas restricciones con vistas a conseguir otro tipo de exactitud y ser, pese a todo, fiel a los hechos, aunque de otra manera. El historiador y filósofo Berel Lang afirma que la magnitud de la barbarie, la magnitud del tema, requiere del autor la responsabilidad moral de la autenticidad histórica (2000b: 74). ¿Pero está dicha autenticidad reñida con la ficción? Este debate tiene para algunos como Lang una base moral, más que meramente cognitiva o estética (74). ¿Es moralmente correcto ficcionalizar el Holocausto? ¿Es la ficción un error, un sacrilegio, una trivialización de un tema mortalmente serio? ¿Hasta qué punto estamos de acuerdo con aquellos que defienden que sólo podemos vislumbrar el horror del Holocausto a través de las palabras de aquellos que estuvieron allí, de los que fueron testigos directos del horror, de los que lo han sufrido en sus vidas o en las de sus familias? ¿Qué ocurre, pues, cuando un escritor o escritora que no entra dentro de la categoría de víctima decide escribir una historia *ficcional* sobre el Holocausto? La ficción sobre este tema es para algunos cuando menos sospechosa, para otros una adición necesaria.

#### **4. El Holocausto en la ficción: la re-escritura de cuentos populares como estrategia narrativa**

En lo que queda de este artículo, me centraré en algunas obras de ficción escritas por autoras que no tienen una conexión personal/familiar directa con el Holocausto y que utilizan una estrategia concreta para retratar este hecho histórico y/o sus consecuencias: la re-escritura de cuentos populares. Esta estrategia parece ser más recurrente en (si bien no es exclusiva de) la literatura de mujeres. La transmisión oral de los cuentos está especialmente

<sup>4</sup> Las obras escritas por hijos/as de supervivientes han desarrollado sus propios motivos a partir de las historias contadas por sus padres o, el reverso de la moneda, su silencio sobre el pasado. Pese a su dificultad, los esfuerzos continúan por imaginar algo por parte de alguien que no estuvo allí y prueba de ello es el creciente corpus de literatura de autores de la segunda generación como Carol Ascher, Barry Lane, Lev Raphael, Barbara Finkelstein, Thomas Friedman, Michael Kornblit, Sonia Pilcer, David Preston, Lore Segal, Julie Salamon, Ellen Summers y Art Spiegelman, entre otros. Sobre este tema, ver Sicher, 1998.

ligada a la mujer, la madre o la abuela que cuenta historias a los pequeños de la familia (cf. Early, 1993: 20). De hecho, al menos un ochenta por ciento de los cuentos recogidos en las colecciones de relatos de los Hermanos Grimm proceden de informantes femeninos. Estas re-escrituras retratan, además, universos femeninos, relaciones entre mujeres, abuelas y nietas, madres e hijas, o familias alternativas,<sup>5</sup> familias sustitutas en las que se establecen lazos afectivos cuyo tratamiento en la narrativa los presentan como estrategia para luchar contra el horror de lo vivido, reconstruir historias silenciadas, o indagar en cómo esos lazos afectivos entre seres humanos en general y mujeres en particular se ven a veces reforzados pero a veces también irremediabilmente trastocados por la experiencia o las consecuencias del Holocausto.

Como he explicado anteriormente, las discusiones sobre la representación del Holocausto giran con frecuencia en torno al motivo de la inefabilidad: no se puede expresar lo que no se puede comprender, aquello para lo que no hay palabras, porque la barbarie desborda la razón y el lenguaje. Por eso, el uso del cuento popular como estrategia narrativa pudiera parecer una traición, el sacrilegio último de la magnitud de la catástrofe. Sin embargo, los cuentos populares no son sino metáforas evocadoras que retratan miedos ocultos, indescriptibles, como el experto en este tipo de literatura Jack Zipes explica. Según Zipes, tanto la tradición oral como la tradición literaria del cuento popular hunden sus raíces en la historia: los cuentos representan batallas contra la bestialidad y la barbarie, fuerzas éstas que han aterrorizado nuestras mentes y también comunidades concretas de forma específica, amenazando con destruir la libertad y la compasión humanas. El cuento constituye un intento de vencer este terror por medio de metáforas (en Yolen, 2002: vii).<sup>6</sup> La descripción de Zipes nos permite ver la relación entre el Holocausto y el cuento como algo bastante menos descabellado de lo que inicialmente pudiera parecer.

Numerosos estudios abordan los cuentos como medio para superar los miedos, los traumas (Bettelheim 1977) y, dado el número creciente de parodias y re-escrituras de cuentos populares en la literatura contemporánea, no cabe duda de que el género constituye un vehículo eficaz para hablar de preocupaciones y traumas del presente. Un cuento puede re-escribirse de forma que constituya una narrativa capaz de acercarnos al Holocausto y sus consecuencias, una manera de retratar el horror a través de metáforas, describiéndolo de

<sup>5</sup> Una buena ilustración de la formación de familias sustitutas aparece en la obra de Louise Murphy *The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival* (2003), una novela sobre el Holocausto que adapta el cuento «Hansel y Gretel» para contar, como dice el subtítulo, una historia de guerra y supervivencia.

<sup>6</sup> En *Briar Rose*, una de las obras que se tratarán a continuación, la autora Jane Yolen abre la novela con un epígrafe extraído de *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, de Jack Zipes. Estas líneas son una paráfrasis de esa cita.

forma indirecta. Como explica Aharon Appelfeld, no se puede mirar al horror directamente, de la misma manera que uno no mira fijamente al sol (citado en Lang, 2000a: 21). Por lo tanto, la re-escritura de cuentos populares permite el retrato indirecto de algo que resulta difícil de describir de forma directa, constituyendo así una suerte de alegoría que en parte revela y en parte oculta la magnitud del sufrimiento de las víctimas del Holocausto y las consecuencias de este sufrimiento en sus descendientes.

No hay que olvidar tampoco que, como Jack Zipes y otros estudiosos del género de los cuentos populares subrayan, esos cuentos no eran en un principio como ahora los conocemos. En *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (1987), Maria Tatar comienza con un capítulo en el que explica cómo estos cuentos de transmisión oral no eran historias para niños, sino para adultos, e incluían elementos relacionados con el sexo y la violencia. Después, estos cuentos fueron re-escritos por los Hermanos Grimm, entre otros, que crearon un híbrido entre la literatura popular y la literatura infantil. Como apunta Terri Windling, en el siglo XIX, cuando se publican las primeras colecciones de cuentos, los encargados de la tarea de publicación seleccionaron de entre los cientos de cuentos recogidos aquellos que consideraban más «apropiados» y los editaron y modificaron para hacerlos aún más «correctos». Las alteraciones continuaron en el siglo XX, reflejando los prejuicios de cada sociedad a lo largo del tiempo. Sin embargo, lo mejor de estos cuentos no se encuentra en las versiones estilo Disney, lo mejor de estos cuentos no es dulce ni bonito, sino que radica en la mezcla de elementos opuestos, no sólo en la luz sino también en la tenebrosa oscuridad que los cuentos originales contienen (Windling, 2000: 3). Los cuentos del Holocausto rescatan ese elemento tenebroso, de oscuridad y dolor, que ha quedado bastante suavizado en versiones posteriores y en adaptaciones a la pantalla grande, como es el caso de las exitosas pero edulcoradas películas de la factoría Disney.

Una de las obras más conocidas dentro del grupo de «cuentos del Holocausto» es la novela *Briar Rose* (1992) de la norteamericana Jane Yolen.<sup>7</sup> «Briar Rose» es otro de los títulos de «Sleeping Beauty», la historia de la Bella Durmiente.<sup>8</sup> La novela de Yolen comienza cuando la anciana Gemma yace en su lecho de muerte junto a su familia y en especial su nieta pequeña, la que más se parece a ella y con la que tiene un vínculo más estrecho:

<sup>7</sup> Para un análisis de esta novela desde la perspectiva de los Estudios de Trauma, ver Martínez Alfaro, 2011.

<sup>8</sup> El cuento existe en distintas versiones, si bien las más conocidas son la del francés Charles Perrault «Belle au bois dormant» y la de los alemanes Hermanos Grimm, «Dornröschen». Es este segundo título el más próximo a la traducción «Briar Rose» en inglés, frente al primero, más cercano a «Sleeping Beauty» o, en español «La Bella Durmiente (del bosque)». «Briar Rose» evoca la rosa entre las zarzas, la princesa que duerme en un castillo cubierto por la vegetación que crece en torno a él como consecuencia del hechizo. El príncipe tendrá que abrirse camino a través de ese bosque, a través de arbustos y zarzas, hasta encontrar a la princesa, hermosa como una rosa en su lecho de oro y plata.

Rebecca, que es también la protagonista y narradora de gran parte del relato. Rebecca recuerda lo importante que fue su abuela en la infancia y cómo les contaba cuentos a ella y a sus dos hermanas mayores. Había un cuento en concreto, no obstante, que era el favorito de Gemma —«La Bella Durmiente»— y que siempre siguió contando, incluso cuando las niñas ya eran mayores, hasta convertirse en una especie de obsesión con la llegada de la vejez y la enfermedad. Sin embargo, éste no era el cuento que a sus amigos/as les contaban sus madres, sino una versión diferente con la que las niñas crecieron. El hada malvada en el cuento tradicional aparece en la versión de la abuela vistiendo botas negras y un sombrero adornado con águilas plateadas. El hechizo por el que un profundo sueño invade a los personajes del cuento está provocado aquí no por una rueda, sino por una niebla que todo lo cubre. Si en el cuento el hechizo llega a su fin y todos despiertan, en la versión de la abuela sólo la princesa se salva del maleficio del sueño eterno. Según Gemma, la princesa se casa y es madre, pero no está claro con quién se casa ya que no hay referencias al príncipe más allá del momento del beso que despierta a la protagonista de su sueño. Y así hasta un sinfín de detalles que alteran la versión más conocida del cuento.

Cuando Gemma está a punto de morir, insiste, balbuceante, que ella es la Bella Durmiente y le hace prometer a su nieta que encontrará el castillo. Aunque Rebecca no está muy segura de que esto sea sólo producto del delirio de una anciana moribunda, la ausencia de Gemma tras su muerte, las preguntas sin respuesta, le hacen darse cuenta de que, en muchos aspectos, la vida de su abuela es un misterio para su familia y decide buscar información, cumplir, en fin, lo que Gemma le hizo prometer en su lecho de muerte.

En la novela, los capítulos impares están escritos en cursiva y contienen fragmentos del cuento de Gemma, esa versión tan particular de la historia de la Bella Durmiente que el lector irá descifrando a la luz de los hallazgos de Rebecca, narrados en los capítulos pares, en los que se abandonan las cursivas y la acción vuelve al presente, a la investigación de la joven y su viaje al pasado de la abuela Gemma, que no es sino un viaje hacia los horrores del Holocausto.

La novela está dividida en tres partes: «Hogar», «Castillo» y «Vuelta al hogar». La parte central recoge el viaje de Rebecca a Polonia y su encuentro con un hombre que conoció a su abuela y vivió con ella una parte central de su vida. La estructura de la novela se ajusta, pues, a la estructura arquetípica del viaje del héroe que el crítico Joseph Campbell llamó «monomito» en *The Hero with a Thousand Faces* (1949). El estudio de un número considerable de relatos de distintas culturas y épocas llevado a cabo por éste y otros críticos reveló una estructura común, un esqueleto o esquema básico que parece formar parte del subconsciente colectivo y que se manifiesta en la división de mitos, cuentos y leyendas de lugares y periodos históricos dispares en tres partes o estadios fundamentales en las que

se estructura la aventura del protagonista: separación, iniciación y retorno. De la misma manera, la historia de Rebecca comienza en su casa, sigue con un viaje y concluye con su vuelta a casa, con respuestas a muchas de las preguntas sobre el pasado de su abuela y con el conocimiento y la madurez que le permiten integrar el pasado en el presente y seguir, tras restaurar el equilibrio perdido, con su vida.

El viaje de Rebecca le conduce a Polonia, donde Magda, una joven traductora que se convierte en su amiga y compañera de aventuras, le hace entender los horrores del pasado de su país. Y así, poco a poco, Rebecca descubre que su abuela estuvo internada en el campo de exterminio de Chelmino, que se construyó (en la realidad, y no sólo en la novela) usando la estructura de un viejo castillo, el castillo del que hablaba su abuela. Allí Gemma fue gaseada, dada por muerta y arrojada a una fosa común en los bosques circundantes. El gas es la niebla que acompaña al hechizo de la bruja de su cuento, representación de los nazis. En esa fosa común fue encontrada por unos partisanos que se ocultaban en los bosques y luchaban contra la opresión nazi formando grupos en los que cada uno tenía un apodo, única seña de su identidad. Cuando los partisanos se dan cuenta de que uno de los arrojados en la fosa común aún respira, Gemma, la sacan de allí y el partisano apodado «el Príncipe», por su porte y esmerada educación, le hace el boca a boca, una especie de beso que la despertará de su «sueño», como a la Bella Durmiente, si bien otros «durmieron» toda la eternidad. La joven muchacha, al volver en sí, no recuerda nada más que el cuento de la Bella Durmiente, y por eso, y por su belleza incluso en esas circunstancias extremas, recibe el apodo de «Princesa».

Dando una segunda vuelta de tuerca a la re-escritura del cuento, el partisano que revive a Gemma, «el Príncipe», es un homosexual de clase alta que se ve obligado a huir de su hogar, porque los judíos no fueron las únicas víctimas de nazismo. También lo fueron los gitanos, los que tenían algún tipo de discapacidad física o psíquica y los homosexuales. Cuando Rebecca y Magda consiguen localizar a este hombre, Josef Potocki, la historia se enriquece con la inclusión de otro narrador que relata su traumático pasado (capítulos 25-30). La autora da así voz a otro grupo de víctimas del Holocausto y al sufrimiento de aquellos perseguidos por su orientación sexual. Potocki consigue llenar algunos de los huecos en la historia de Gemma al explicar que «la Princesa» se enamoró de otro partisano, que consiguieron casarse y que cuando Gemma estaba embarazada —de la madre de Rebecca— su marido murió en una refriega y el resto del grupo hizo lo posible para conseguir papeles falsos y que Gemma pudiera así huir a América.

Gemma logró sobrevivir, pues, pero ¿hasta qué punto el trauma le impidió recordar? No queda claro qué es lo que la abuela de Rebecca recordaba y lo que olvidó, lo que sí está

claro es que recurrió a la narración compulsiva de un cuento alterado para contar su historia de forma indirecta, incapaz de verbalizar sus recuerdos de otra manera y confiriendo una cierta forma, un cierto significado, al horror de las experiencias vividas a través de un historia construida sobre metáforas que su nieta, y el lector, tienen que interpretar.

Estudios en el campo de la psiquiatría inciden sobre el valor terapéutico de la metáfora en la narración de experiencias traumáticas. En «Metaphor and the Psychoanalytic Situation», Jakob Arlow explica que la metáfora constituye un medio de comunicación idóneo en este contexto terapéutico porque permite al paciente mantener una distancia que percibe como necesaria a la hora de enfrentarse a la información que trata de verbalizar (1979: 370). La metáfora sirve como técnica de desplazamiento que ayuda, además, a controlar los niveles de ansiedad (371). Algunos especialistas estimulan los procesos asociativos de sus pacientes usando metáforas y comparaciones derivadas de las que aparecen en los mitos y en los cuentos populares. Para expresar sus traumas, estos pacientes recurren a veces a relatos que forman parte del folklore, de la cultura popular, y que reflejan de alguna manera sus propios conflictos psicológicos (cf. May, 1991: 15). Y eso es lo que hace Gemma en la novela de Jane Yolen. La abuela se sirve no sólo del cuento sino de su nieta, en la que encuentra el coraje y el amor necesarios para terminar de contar su historia. Los lazos afectivos entre abuela y nieta son también la base de la tarea de dar testimonio. La nieta, que trabaja en un periódico, contará lo que su abuela no pudo, y lo contará para que la historia de gente como Gemma, Josef Potocki, y otros que murieron en el camino, como su abuelo, no se olvide. Es más, tampoco el cuento de Gemma se irá con ella ya que Rebecca se lo cuenta a sus sobrinos (y, en un futuro, probablemente también a sus hijos) tal y como su abuela se lo contaba a ella y a sus hermanas.

El final de la novela pudiera parecer, como el final de los cuentos, un final cerrado, feliz. Sin embargo, Rebecca no encuentra respuesta a todas sus preguntas y, además, el saber que el horror de lo que se ha contado es parte de la historia contemporánea impide que el equilibrio, la armonía, se restauren por completo. Por si esto no fuera suficiente, la autora añade una nota al final de la novela, en la que da más datos sobre la parte histórica del relato. En Chelmno, explica Yolen, murieron 320.000 personas. La masacre empezó en enero de 1942 y terminó en enero de 1945. Dos hombres consiguieron escapar y otros dos fueron encontrados vivos en el campo de exterminio al final de la guerra. En este relato, dice Yolen, todos los personajes son inventados. El tan conocido «y vivieron felices» es cosa de cuentos, no de la historia. Ninguna mujer sobrevivió en Chelmno (Yolen, 2002: 241).

A pesar de esta nota final, que nos devuelve con dureza a la realidad, hay cuentos del Holocausto que resultan más perturbadores. Ese es el caso de «Breadcrumbs and Stones»



(«Migas y piedras») de Lisa Goldstein, otra escritora norteamericana que utiliza, en este caso, el cuento «Hansel y Gretel» para narrar otra historia relacionada con el Holocausto. El cuento original, como no podía ser de otra manera, tiene un final feliz. Gretel consigue empujar a la bruja dentro del horno y liberar a su hermano. La felicidad les desborda: «Qué alegría sintieron los dos y cómo se arrojaron al cuello uno del otro, y qué de abrazos y besos!» (*Cuentos de Grimm* 2012). Pero todavía queda un obstáculo: los niños tienen que encontrar el camino de vuelta a casa, la casa de esos padres que los abandonaron no una sino dos veces para que murieran en el bosque. Más que ningún otro cuento de los Grimm, «Hansel y Gretel» parece perpetuar una noción extrañamente inapropiada de lo que significa el típico final «y vivieron felices». Este final feliz requiere del lector que olvide, como hacen los niños, el abandono parental que sufren los protagonistas. El cuento culpa a la madrastra —que, como la bruja, desempeña el rol de antagonista— y exculpa al padre, presentándolo como un pobre hombre que permitió que su malvada esposa le persuadiera para abandonar a los dos hijos que el leñador tuvo con su primera mujer y así, con menos bocas que alimentar, asegurar la supervivencia del matrimonio a costa de la muerte de los niños. Cuando se adentran en el bosque para llevar a cabo su macabro plan, Hansel deja un rastro de piedras que después él y su hermana siguen para volver a casa. Se produce un segundo abandono y Hansel, que no ha recogido piedras esta vez, deja un rastro de migas que se comen los pájaros y los niños acaban en manos de una bruja caníbal. En versiones iniciales del cuento, los Grimm presentaron a la mujer del leñador no como la madrastra sino como la madre biológica de Hansel y Gretel. Los padres son aquí lo suficientemente desalmados como para abandonar a sus hijos. Sin embargo, este aspecto del cuento se suavizó en versiones posteriores, con una madrastra que sustituye a la madre y un padre débil que se deja controlar por su mujer y que emerge como una víctima más. Al final, la madrastra muere antes de que los niños vuelvan a casa y el padre recupera a sus hijos, que le entregan su amor incondicional y también las joyas que traen de la casa de la bruja: «Volcó Gretel su delantal y todas las piedras preciosas saltaron por el suelo, mientras Hansel vaciaba también a puñados sus bolsillos. Se acabaron las penas y en adelante vivieron los tres felices» (*Cuentos de Grimm*, 2012). La traición se olvida y el olvido permite una felicidad plena. Mientras que el final del cuento nos invita a reprimir el pasado, la re-escritura de Goldstein mantiene viva la idea de traición por parte del progenitor y cuestiona la posibilidad de olvidar, e incluso de perdonar.

La historia en «Breadcrumbs and Stones» está narrada por Lynne, la hija mayor de una familia que se ha reunido para acompañar a la madre, Margaret, en los últimos estadios de un cáncer terminal. El relato comienza con Lynne recordando cómo ella y su hermana pequeña crecieron con los cuentos que noche tras noche les contaba su madre. Como en la

novela de Yolen, estos cuentos no coincidían con las versiones tradicionales que se contaban a otros niños, sino que su madre construía cuentos nuevos mezclando elementos de distinta procedencia, de distintos cuentos. Por eso las chicas se extrañan cuando, en una visita a su madre en el hospital, Margaret, muy medicada en ese momento, comienza a contar lo que resulta ser la versión «correcta» del cuento de Hansel y Gretel. Ya en casa, las dos hermanas empiezan a hablar de su madre y de cómo siempre parecía haber algo que le impidió ser feliz.

La infancia y juventud de Margaret no fueron fáciles. Alemana y judía, sus padres la entregaron a una familia cristiana y falsificaron papeles para ocultar sus verdaderos orígenes. Trabajó en una fábrica de cristal durante la guerra, después conoció a un soldado americano, se casaron y se establecieron en los Estados Unidos, donde nacieron sus dos hijas. Las chicas no saben mucho más sobre el pasado de su madre, sólo esto, que su padre les contó. El tema siempre fue tabú en la familia. Su madre nunca habló de eso, pero el oscuro pasado de Margaret se convierte en tema de conversación de sus hijas durante los días que pasan juntas mientras ella está en el hospital.

El motivo del silencio, la historia truncada o no contada, es un tema recurrente en la literatura del Holocausto (cf. Horowitz, 1997), así como el efecto que esos silencios tienen en la segunda generación, que ha de enfrentarse a los interrogantes y a los espacios vacíos en la historia familiar. De pequeñas, Lynne y su hermana Sarah eran conscientes del extraño comportamiento de su madre, pero nunca supieron cómo explicarlo. Cuando Margaret salía de casa su fluidez verbal desaparecía. Su acento, casi inexistente cuando estaban solas, se hacía más marcado y sus frases eran siempre cortas y abruptas. Sentía una desconfianza casi patológica hacia los desconocidos, no quería que las niñas mencionaran su nombre completo cuando había gente alrededor y nunca se inscribía en el censo. Imperceptiblemente, el comportamiento de la madre deja huella en la personalidad de las hijas. Sarah, por ejemplo, le confiesa a su hermana que vive como si algo terrible fuera a ocurrir y tuviera que salir corriendo en cualquier momento. Lynne, la narradora, no acierta a comprender los miedos de su hermana, pero acaba admitiendo que se ha aislado tanto como ella. No tiene amigos en el trabajo, nunca ha salido con ningún hombre durante más de seis meses y nunca ha vivido con nadie desde que se fue de casa. Nunca habla de política ni interviene en discusiones sobre temas de actualidad. Siente que incluso se ha alejado casi irremediabilmente de su hermana (Goldstein, 2000: 397). Como Nicolas Abraham apunta al hablar de la transmisión intergeneracional del trauma, es decir, de cómo los traumas de los progenitores y sus silencios afectan a sus hijos/as, no son los espíritus de los muertos los que nos poseen sino los vacíos que se forman en nuestro interior a raíz de los secretos de nuestros padres (1987: 287). Son esas historias de dolor no contadas las que acechan como fantasmas, provocando

comportamientos en la segunda generación que son difíciles de explicar, pero que tienen que ver con los traumas silenciados de los progenitores.

Tras un tiempo en el hospital Margaret vuelve a casa, a morir con los suyos. Después de comer, la madre expresa su deseo de dar un paseo con sus hijas por un bosque cercano y allí, por primera vez, les habla de su pasado. Tenía un hermano, Jonah, que fue adoptado por la misma familia cristiana. Los dos trabajaban juntos en la fábrica. Jonah, mayor que ella, la protegía, pero era también muy impulsivo e inconformista. Se unió a la resistencia y formaba parte de una red secreta de apoyo a los judíos. Un oficial alemán, supervisor en la fábrica, empezó a sospechar del comportamiento de Jonah pero como se sentía atraído por Margaret trató de chantajearla, pidiéndole que accediera a tener sexo con él a cambio de no descubrir a su hermano. Margaret no cedió al chantaje y su hermano fue arrestado y llevado a Auschwitz.

En la historia que la madre cuenta, dos niños son abandonados por sus padres, pero a diferencia de los padres de Hansel y Gretel, éstos lo hacen pensando en su supervivencia. «Gretel» o «Gretchen» es otra versión del nombre «Margaret», así que los nombres de las protagonistas femeninas coinciden, a pesar de que en el relato de Goldstein Margaret no salva a su hermano, como hace Gretel en el cuento, sino que indirectamente causa su muerte. El chico acaba muriendo, el horno de la bruja sustituido aquí por las cámaras de gas y crematoria en los que se incineraba a los muertos en el campo de concentración. Sus padres también murieron de la misma forma. Sólo Gretel/Margaret sobrevive, sólo ella y su sentimiento de culpa. El lector, pues, ha de establecer un paralelismo, con concomitancias y divergencias, entre la historia que cuenta la madre en el bosque y el cuento popular. Pero esta versión más oscura del cuento se usa en el relato de Goldstein no sólo para contar la historia de la madre sino también para introducir una serie de metáforas a través de las cuales las hijas expresan su sentimiento de deserción, de abandono, de forma que lo que se olvida al final del cuento de los Grimm se mantiene y se subraya al final de la re-escritura de Goldstein.

Cuando Lynne y su hermana terminan de escuchar la revelación de su madre, no pueden sino preguntarse cómo ha podido mantener su dolor en secreto toda la vida. Lynne, la narradora, culpa a su madre por excluirlas de una parte esencial de la historia familiar. Contar la verdad, dar voz a sus miedos, sus remordimientos, su historia, es lo que Margaret debería haber hecho y, al no hacerlo, ha abandonado a sus hijas a su suerte en el bosque de la vida. Los niños del cuento consiguen volver a casa siguiendo un rastro de piedras, pero cuando los pájaros se comen las migas se sienten perdidos sin remedio. La conexión con el cuento queda clara en el último párrafo de la historia, que contiene las reflexiones y el veredicto de Lynne tras juzgar duramente el comportamiento de su madre:

Me pareció entonces que durante toda mi vida mi madre me había contando la historia equivocada, sus cuentos inventados en vez de Hansel y Gretel, me había dado migas en vez de piedras. Y lo había hecho conscientemente, me había contado relatos hermosos, llenos de las mentiras más maravillosas que sabía, para que yo no preguntara nada y me topara con su secreto. Ya era demasiado tarde —tendría que encontrar por mí misma la forma de volver. Pero el camino no me resultaba para nada familiar. (Goldstein, 2000: 406, mi traducción).

En el cuento, los niños abandonan la casa de la bruja y caminan hasta que el bosque les va resultando «cada vez más familiar» (*Cuentos de Grimm*, 2012). En el relato de Goldstein el lector deja a la narradora perdida en territorio desconocido, sintiéndose sola y traicionada, convencida de que es demasiado tarde para un final feliz.

Los cuentos acaban con el triunfo de los protagonistas sobre el miedo y las fuerzas del mal. Al final, el personaje principal obtiene su recompensa y se reintegra en el orden establecido por medio del matrimonio o de la riqueza. Este personaje principal experimenta una transformación, por ejemplo, pasa de ser débil, inocente, acobardado, a ser fuerte, ingenioso y sabio. Esto es lo que ocurre en «Hansel y Gretel». Sin embargo, muchas re-escrituras de cuentos populares no terminan con la tranquilidad y la felicidad que el lector siente de forma indirecta a través de la transformación y el éxito de los protagonistas de los cuentos. No hay ninguna fuerza redentora en «Breadcrumbs and Stones». El relato termina con la reflexión de la hija, que refleja la severidad con la que Lynne juzga a su madre. El crimen de Margaret no fue, como ella probablemente siente, haber causado la muerte de su hermano. La represión de sus recuerdos es su crimen, porque aquello por lo que se condena a la superviviente en este relato es su incapacidad de contar la historia correcta. Su amplio repertorio de cuentos excluía el único relato que realmente tenía que haber contado y, así, la madre abandonó a sus hijas en un bosque metafórico, proporcionándoles sólo el apoyo perezoso de las migas de la fantasía en vez de señalar el camino con las resistentes piedras de la verdad. El dolor de la madre deja paso, al final de la historia, al dolor de la hija, y el lector se siente llamado a reflexionar sobre el hecho de que, lo mismo que los cuentos pasan de generación en generación, también los miedos y el horror que los cuentos tratan de acallar pueden transmitirse al negar a los recuerdos palabras con las que ser contados.

Esto es precisamente lo que no ocurre en otra obra relacionada con las anteriormente tratadas, pero en la que no profundizaré por razones de espacio: *Tales of Innocence and Experience* (2003, *Cuentos de inocencia y experiencia*), de la autora británica de origen alemán Eva Figs. Esta obra se parece a las anteriores en lo que respecta a la conexión entre los cuentos populares y el Holocausto. Difiere de ellas, no obstante, por el hecho de tener un fuerte componente autobiográfico, ya que Figs mezcla los cuentos que la narradora

cuenta a su nieta con reflexiones sobre su propio pasado como superviviente del Holocausto. La narradora constituye una proyección literaria de la autora y sus vivencias. Figes y su familia consiguieron salir de Berlín en 1939. Su padre logró escapar del campo de Dachau y organizar el viaje de su familia a Inglaterra. Otros miembros de la familia, como los abuelos de Figes, no tuvieron la misma suerte y aunque la autora fue más afortunada que muchos, las experiencias vividas, la tensa relación con su madre, que no supo superar el trauma, los problemas de adaptación en un país extraño, aparecen de forma recurrente sobre todo en las últimas obras de esta autora (*Tales of Innocence and Experience* y *Journey to Nowhere*). El título de *Tales of Innocence and Experience* evoca las *Songs of Innocence and Experience* (*Canciones de inocencia y experiencia*) del poeta romántico William Blake. En esta colección de poemas, publicada en 1794, Blake trató de mostrar los dos lados opuestos del alma humana: la inocencia, con frecuencia asociada con la pureza de la infancia, y la experiencia, en poemas mucho más oscuros que retratan cómo esa inocencia del niño se corrompe con el paso del tiempo y las fuerzas opresoras de la sociedad. En la obra de Figes, la inocencia está representada por la nieta de la autora-narradora, a la que ésta cuenta cuentos que le permiten reflexionar sobre sus propias experiencias y la dureza de las mismas. Los cuentos llevan a la niña a hacer preguntas, a veces sobre el pasado de su abuela, y ésta dosifica cuidadosamente la información para no poner un final anticipado a su inocencia, pero también para no caer en el error de su madre: no hablar nunca del pasado, de su dolor. Esta relación entre abuela y nieta a través de los cuentos se percibe como regeneradora. El mundo se ve distinto a través de los ojos nuevos y de la eterna curiosidad de un niño. Además, como la niña le dice a su abuela: «Sabes, abuelita, si tú no hubieras sobrevivido, ninguno de nosotros estaríamos aquí» (mi traducción).<sup>9</sup> Y este hecho, por sí sólo, parece dar sentido al horror vivido y acallar los sentimientos de culpa que con frecuencia asaltan a los supervivientes de la tragedia. Como apunta la narradora, «en mi final está mi principio» (Figes, 2004: 182, mi traducción). Ni su vida ni su historia acabarán cuando ella muera, porque pervivirán en su nieta, con la que los lazos afectivos se estrechan a través de los cuentos y del amor que circula entre ellas por vía de la palabra. Un ciclo femenino de la vida: la pequeña recordará a su abuela lo mismo que la anciana recuerda a la suya, esa abuela con la que mantenía una relación especial truncada por la guerra, a la que sólo una de las dos sobrevivió.

<sup>9</sup> Cita extraída de la entrevista que Silvia Pellicer-Ortín realizó a la autora en octubre de 2009, incluida como «Apéndice» en su tesis doctoral *Writing as Self-Healing: The Representation of Trauma in Eva Figes' Winter Journey, Konek Landing, Little Eden, Tales of Innocence and Experience and Journey to Nowhere*. Para un análisis detallado de *Tales of Innocence and Experience*, ver Pellicer-Ortín, 2011.

La especialista en cuentos populares Terri Windling explica que, a primera vista, el viaje de los protagonistas de los cuentos pudiera parecer simplemente un viaje por bosques y ríos, montañas y llanuras, cuevas y castillos, si bien el viaje es siempre un viaje interior. El bosque de los cuentos es el bosque de los recesos más oscuros de nuestra imaginación, el bosque en las profundidades de nuestra mente (2000: 10). El viaje en esta obra de Figes es claramente un viaje interior en el que los cuentos sirven de puntos de apoyo, como las piedras que se usan para cruzar un río. Al final, la autora-narradora concluye:

He cruzado el bosque, me he enfrentado a sus horrores, reales e imaginarios, y he llegado al borde, donde el sol resplandece en la llanura. Quiero dejarlo atrás, volver al punto de partida, como los niños en los cuentos. Ilesa, obviamente no. Mi vida no es un cuento, y el niño que escapa del bosque ya no puede ser el niño inocente al que una vez le hicieron entrar en él. (Figes, 2003: 182, mi traducción)

El uso de cuentos en ésta y en otras obras suele acabar subrayando, explícita o implícitamente, la divergencia entre el final feliz de los primeros y el dolor de las experiencias vividas, la dura realidad de la vida, que, no obstante, se sirve del cuento para hacerse oír. El recurso al cuento popular en narrativas del Holocausto, y otros aspectos de la literatura del Holocausto en general, obliga a escritores y lectores a reflexionar sobre los límites de la representación. Pero, como sugiere Berel Lang (2000b: 71), esa confrontación con los límites y la ética de la representación que emerge de cada obra concreta implica, al menos, que alguien se ha rebelado contra el más radical de los límites, y es en comparación con él que toda representación debe ser juzgada. Éste es el límite, y por tanto la alternativa, del silencio.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> La labor de investigación llevada a cabo para la elaboración este artículo ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (HUM 2007-61035/FILO). Asimismo, la autora expresa su agradecimiento al Fondo Social Europeo y a la Diputación de Aragón (código H05).

## Bibliografía

- ABRAHAM, Nicolas (1987): «Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology», *Critical Inquiry* 13, pp. 287-292.
- ADORNO, Theodor (1981): *Prisms*. Trad. Samuel & Shierry Weber. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- (1982): «Commitment». En: Andrew Arato & Eike Gebhart (eds.): *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, pp. 300-318.
- ARLOW, Jakob A. (1979): «Metaphor and the Psychoanalytic Situation», *The Psychoanalytic Quarterly* 43, pp. 363-385.
- BASKIN, Judith (ed.) (1994): *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- BETTELHEIM, Bruno (1997): *The Uses of Enchantment and the Informed Heart*. New York: Vintage Books.
- BRENNER, Rachel Feldhay (1997): *Writing as Resistance: Four Women Confronting the Holocaust: Edith Stein, Simone Weil, Anne Frank, Ety Hillesum*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- CAMPBELL, Joseph (1993<sup>1949</sup>). *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Press.
- Cuentos de Grimm*. «Hansel y Gretel (La casita de chocolate)». 2 de marzo de 2012. [http://www.grimmstories.com/es/grimm\\_cuentos/hansel\\_y\\_gretel](http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/hansel_y_gretel)
- EARLY, Emmett (1993): *The Raven's Return: The Influence of Psychoanalytical Trauma on Individuals and Culture*. Illinois: Chiron Publications.
- EPSTEIN, Julia & LEFKOVITZ, Lori (eds.) (2001): *Shaping Losses: Cultural Memory and the Holocaust*. Urbana: University of Illinois Press.
- FIGES, Eva (2004<sup>2003</sup>): *Tales of Innocence and Experience: An Exploration*. London: Bloomsbury.
- GOLDSTEIN, Lisa (2000<sup>1993</sup>). «Breadcrumbs and Stones». En: Ellen Datlow & Terri Windling (eds.): *Snow White, Blood Red*. New York: EOS (Harper Collins), pp. 388-406.
- HARTMAN, Geoffrey (2003): «Trauma within the Limits of Literature», *European Journal of English Studies* 7.3, pp. 257-274.
- HEINEMANN, Marlene (1986): *Gender and Destiny: Women Writers and the Holocaust*. New York: Greenwood Press.
- HIRSCH, Marianne (2002): «Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission». En: Nancy K. Miller (ed.): *Extremities: Trauma, Testimony, Community*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 71-91.

- HOROWITZ, Sara R. (1997): *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. New York: State University of New York Press.
- (2000): «Gender, Genocide, and Jewish Memory», *Prooftexts* 20.1, pp.158–190.
- (2009): «Holocaust Literature». En: *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jewish Women Archive. 20 de febrero de 2012. <<http://jwa.org/encyclopedia/article/holocaust-literature>>
- KATZ, Esther & RINELHEIM, Joan (eds.) (1983): *Proceedings of the Conference Women Surviving: The Holocaust*. New York: Institute for Research in History.
- LANG, Berel (2000 a): «Holocaust Genres and the Turn to History». En: Andrew Leak & George Paizis (eds.): *The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable*. New York: St. Martin's Press, pp. 17-31.
- (2000 b): *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- MARTÍNEZ-ALFARO, María Jesús (2011): «Masking and Narrating Trauma in Jane Yolen's *Briar Rose: A Holocaust Fairy Tale*». En: Dolores Herrero y Sonia Baelo-Allué (eds.): *Between the Urge to Know and the Need to Deny: Trauma and Ethics in Contemporary British and American Literature*. Heidelberg: C. Winter, pp. 187-203.
- MAY, Rollo (1991): *The Cry for Myth*. New York: Delta-Bantam.
- MURPHY, Louise (2003): *The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival*. London: Penguin.
- OFER, Dalia & WEITZMAN, Lenore J. (eds.) (1998): *Women and the Holocaust*, New Haven, CT: Yale University Press.
- PARRY, Anne (1999): «The Caesura of the Holocaust in Martin Amis's *Time's Arrow* and Bernhard Schlink's *The Reader*», *Journal of European Studies* 29, pp. 249-267.
- PELLICER-ORTÍN, Silvia (2011): «'To Know, but not to Know': Myth and the Working Through of Trauma in Eva Figes' *Tales of Innocence and Experience*». En: Dolores Herrero y Sonia Baelo-Allué (eds.): *Between the Urge to Know and the Need to Deny: Trauma and Ethics in Contemporary British and American Literature*. Heidelberg: C. Winter, pp. 221-236.
- RAMOS GONZÁLEZ, Alicia (2010): «Cuando sus cuerpos se hicieron humo: Lo indecible de la Shoá a través de los textos literarios femeninos», *Revista Chilena de Literatura*, n° 76, pp. 257-278.
- RITNER, Carol & ROTH, John K. (eds.) (1993): *Different Voices: Women and the Holocaust*. New York: Paragon House.



- SICHER, Efraim (ed.) (1998): *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*. Chicago: University of Illinois Press.
- TATAR, Maria M. (1987): *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.
- WHITEHEAD, Anne (2004): *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WINDLING, Terri (2000<sup>1993</sup>): «Introduction. White as Snow: Fairy Tales and Fantasy». En: Ellen Datlow & Terri Windling (eds.): *Snow White, Blood Red*. New York: EOS (Harper Collins), pp. 1-20.
- YOLEN, Jane (2002<sup>1992</sup>): *Briar Rose*. New York: Tor.
- ZIPES, Jack (1991): *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*. New York: Viking.

Recibido el 31 de marzo de 2012  
Aceptado el 29 de abril de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 121-143]



DRAMATÚRGIES DEL DOLOR. EL CAS D'OPUS PRIMUM,  
UN CUENTO DE GUERRA, D'HADI KURICH  
PAIN DRAMAS. THE INSTANCE OF OPUS PRIMUM, A WAR TALE BY HADI KURICH

Fàtima Agut Clausell  
Universitat Jaume I de Castellón  
Hadi Kurich  
Director y autor teatral  
Ana Kurich  
Actriz

RESUMEN

El dolor femení ha estat un tema recurrent en els textos dramàtics, l'hem vist a l'escenari en totes les èpoques i autors, el dolor d'Antígona, d'Hècuba, d'Ofèlia, de Julieta, de la Mare Coratge, de Mariana Pineda, de Yerma i de les dones d'*Opus Primum*, víctimes dels horrors i les crueltats de la guerra.

La història d'un desertor enemic i una jove d'un poble està emmarcada entre dos cors: per una banda els habitants del poble on ella viu i, per l'altra, l'exèrcit que l'ha envaït de manera violenta. El desertor pertany a l'exèrcit invasor, els dos joves protagonitzen el drama de cada guerra, de totes les guerres.

Dones de diversa edat, del mateix poble, de la mateixa família són les protagonistes, personatges sense nom perquè, malauradament, són universals. Amb la jove se'ns mostren totes les joves de totes les guerres de tots els temps que, com elles, han patit i pateixen agressions de tot tipus i a les quals no se'ls està permès relacionar-se i molt menys estimar l'enemic.

**Palabras clave:** Dolor, dones, violència, guerra.

ABSTRACT

Women's suffering has been a recurrent topic in dramaturgy. It is a topic that we have seen on stage at all times and by all authors: the suffering of Antigone, Hecuba, Ophelia, Juliet, Mother Courage, Mariana Pineda, Yerma and the women in *Opus Primum*, victims of the horrors and cruelties of war.

The story of an enemy deserter and a young woman of a village is framed on one side, by the inhabitants of the village where she lives and, on the other side, by the army that has violently invaded the village. The deserter belongs to the invading army, and together with the woman, both reflect the horror of the war, of all wars.

Women of different ages, from the same village and from the same family are the main characters.

All of them are characters without name because, unfortunately, they are universal characters. The young woman is a mirror of all young women of all wars and conflicts of all times. Women that, like her, have suffered and are suffering aggressions of all types and for which it is absolutely forbidden to love the enemy.

**Key Words:** Suffering, women, violence, war.

SUMARIO:

1.–El dolor femení en el teatre occidental. 2.–El cas d'*Opus Primum, un cuento de guerra*. 3.–Teatre de la Resistència. 4.–El origen de *Opus Primum*. 5.–A tall de cloenda. 6.–Referències bibliogràfiques

## El dolor femení en el teatre occidental

El teatre reflecteix la realitat amb un to de comèdia, d'ironia, de drama i, en les grans ocasions, el teatre ha disfressat de personatges a les víctimes i ha exhumat les seues veus del silenci, comenta José Monleón en l'editorial «La memoria rebelada» de *Primer Acto* (2011: 5) a més, afegeix el dramaturg Juan Mayorga:

El teatro piensa; el teatro da que pensar. El teatro no solo es un arte en que cabe el pensamiento –además de cualquier otra forma de experiencia humana-, sino que lo es en un sentido especial, privilegiado. Porque, además de hacer sensible la confrontación de visiones del hombre, de la sociedad y del mundo al encarnarlas en personajes que las hacen suyas hasta el límite –hasta la muerte-, es capaz de dar a pensar aquello para lo que todavía no hay palabra, aquello que los filósofos aún no saben nombrar. El teatro interpela al espectador dejándolo suspendido ante la pregunta que nadie ha formulado. (Mayorga, 2011: 16).

A grans trets, podríem dir que un text dramàtic és un text escrit o de transmissió oral que recull un material lingüístic (parlaments d'uns personatges o parlaments i acotacions) destinat a una representació i, per tant, ajustat a les convencions pròpies del teatre, la qual cosa li atorga un tarannà diferent a la d'altres textos, independent del procés de comunicació en el qual entrarà el text (Rosselló, 1999: 160).

*Els perses*, d'Èsquil, fou el primer text clàssic del teatre d'occident que ja tractà un tema contemporani en què la guerra hi és present, com ho farà també *Les Troianes* d'Eurípides i més tard obres de Shakespeare, Cervantes, Brecht, etc.

Des de les tragèdies gregues, als personatges femenins sempre els ha correspost un paper essencial de rebel·lió en la mesura que elles foren, molt sovint víctimes, i les que defensaven opcions que xocaven contra l'ordre establert que conduïa a la consumació de

la tragèdia, opcions regides pels valors masculins: Antígona, Lisístrata, Hècuba, Ifigènia i tants altres personatges femenins no són, simplement dones, sinó que representen opcions i comportaments enfrontats a una determinada concepció de les societats. I és en aquest punt en què nombroses tragèdies gregues inclouen, entre les seues demandes, d'altres valors contraposats als dominants.

A més, el dolor femení ha estat un tema recurrent en els textos dramàtics, l'hem vist a l'escenari en totes les èpoques i autors, el dolor d'Antígona en no poder soterrar el germà, el dolor en la venjança d'Hècuba, d'Ofèlia, de Julieta en saber que Romeu ha estat exiliat, de la mare coratge en veure morir els seus fills, de Mariana Pineda, de Yerma per no poder parir un fill i de les dones d'*Opus Primum*, víctimes dels horrors i crueltats de la guerra.

### **El cas d'*Opus Primum*, un cuento de guerra**

Hadi Kurich viu la guerra dels Balcans, una guerra que no desitjava ni esperava, vol mostrar-la i tria personatges masculins, els botxins, i femenins, les víctimes, les dones. La representació escènica de la guerra dels Balcans que pot ser, que és qualsevol guerra, es converteix en més cruel quan l'espai representat no resideix en un món mític, abstracte o distant, sinó a uns quants quilòmetres del nostre país, de la nostra terra, de la nostra casa i, en aquest cas, en d'altres guerres que, malauradament, estan ocorrent. Ens conformem en veure i llegir els horrors en la televisió o en la premsa, ens convertim en testimonis passius dels fets.

Tornant al text teatral, més que no un material de partida per a un espectacle, de vegades, pot ser fruit d'un muntatge teatral realitzat, el qual, més que destinat a possibles representacions futures, esdevé una mena de memòria d'un espectacle, com ara *M-7 Catalunya d'Els Joglars* i *Operació Ubú*, amb edició a cura de Francesc Castell, el qual diu a la presentació que pretén «reproduir sobre paper i de fixar per a la posteritat dos dels espectacles d'Els Joglars» (Castells, 1985: 7) o la publicació de *Quatre històries d'amor per a la reina Germana*, de Manuel Molins estrenada amb anterioritat pel Grup 49.

Ocorre el mateix amb *Opus Primum*, l'obra que ens ocupa. Diu Hadi Kurich en el pròleg de l'edició d'*Abracadabra* de 1995 «l'obra naixia lentament, amb moltes dificultats, no coneixíem l'idioma i volíem que tothom ens entengués; no teníem diners i volíem fer una bona escenografia... I així, vam estrenar l'obra abans de tenir-la escrita. Un ordre molt poc habitual. El text de l'obra ha estat escrit quasi un any després de l'estrena i després d'una cinquantena de representacions per Espanya i França» (Kurich, 1995: 9).

L'obra, en l'estructura externa, presenta divisions formals explícites amb la mostració d'una interacció continuada entre diverses persones dramàtiques: una introducció, un pròleg, vint-i-dues escenes i un epíleg.

Dues formes canòniques conformen el material lingüístic del text teatral: els parlaments i les acotacions. D'*Opus Primum* cal esmentar el paper fonamental de les acotacions o didascàlies. Recordem que la finalitat de les acotacions és transmetre informació sobre aspectes de la ficció i del discurs teatral que no tenen presència en els parlaments. La relació textual entre parlaments i acotacions ha variat segons les èpoques i els autors. Per tant, hi ha hagut èpoques en què les acotacions han estat quasi o totalment inexistentes i d'altres, en què han tingut més importància, depèn també dels trets de l'autor.

Si és propi de les acotacions un estil el·líptic, en *Opus Primum* hi ha acotacions narratives que tenen un rendiment en la recepció literària, tot allunyant-se de la transmissió objectiva de la representació de l'autor i capaces de presentar al lector informació privilegiada, fins i tot, informació generadora de la història.

A més, trobem l'acotació lliandar d'identificació dels personatges i de les dades de localització microespacial i microtemporal de la història sota la denominació de pròleg i introducció.

L'autor, Hadi Kurich, ens presenta, en primer lloc, el llistat de persones dramàtiques amb més informació que la simple denominació mitjançant l'onomàstica; l'autor, a més de l'edat ens acosta a la situació personal de cada *dramatis personae* que s'hi presenten genèricament en els dos cors esmentats:

EL PUEBLO:

La Vieja- 60 años. Ausentes los hombres, ella es la «alcaldesa» del Pueblo.

La Joven- 22 años. Todo el peso de la casa está ahora sobre sus hombros.

La Hermana Menor -15 años. Sueña despierta para escapar de la insoportable realidad.

La Viuda- 30 años Tiene claro quién es culpable de la guerra y de la muerte de su marido: el enemigo.

EL EJÉRCITO:

El Soldado- 30 años. Siendo músico antes de la guerra, le alistaron forzosamente como tamborilero del ejército.

El Feroz- Soldado enfurecido por la sangre vertida ante sus ojos. ¡Todo lo que no tienes que hacer a los tuyos, debes hacer a los enemigos!, es su guía.

El Verdugo- La guerra le ha dado la oportunidad de cumplir sus sueños más ocultos.

El Guardia- (Puede ser interpretado por el mismo actor que interpreta al Verdugo).

Pensem que cal remarcar la presència de mostració d'acotacions omniscients on se'ns reflecteix la interioritat dels personatges, explicitant-ne les motivacions, les intencions i el comportament, com hem llegit.

Destaquem, com hem esmentat abans, la introducció i el pròleg que s'esdevenen un sumari de paraverbalitat, gestualitat, interioritat, accions i reaccions de tots els personatges que presenten una mena de prolepsi textual, perquè avancen tots aquests elements al contingut del text que es representarà o es llegirà, segons l'autor estan pensades per a la lectura, no hi eren presents de cap manera en la representació. Hi abunden les acotacions de paralenguatge i d'acció no verbal.

Heus ací la introducció:

Las mujeres, desorientadas y desesperadas, viven ahora solas en el pueblo. Sus maridos e hijos reclutados por el ejército están en el frente, en una guerra civil que destroza todo lo que encuentra a su paso. Su pueblo, por desgracia, ha sido conquistado y las mujeres están ahora dentro de las líneas enemigas, acosadas continuamente por soldados salvajes, enloquecidos por la guerra. Aisladas, lejos de la opinión pública, son una presa fácil para estos vencedores que de vez en cuando irrumpen para darse un "festín" violento. Cuando no hay ataques, ellas procuran seguir viviendo como antes. Hacen lo mismo que hacían siempre: cestas. Continúan trenzando sin parar, creando una ilusión de normalidad que tan necesaria es para el ser humano (Kurich, 2003: 29).

Prólogo:

Levantaron las Cabezas en silencio. El viento del Norte traía el sonido creciente de la motocicleta militar. Las mujeres se vistieron enseguida y salieron corriendo de la plaza. Apretujadas y sin hacer comentarios, esperaron que el hombre apagara la moto y empezara a leer los nombres. Con un grito ahogado de esperanza, las mujeres nombradas corrían a recoger las cartas que el enlace tiraba al suelo despectivamente. Los preciados papeles amarillentos, sucios y llenos de barro, contenían palabras, frases, puntos y comas, pensamientos y deseos de sus queridos maridos e hijos que estaban al otro lado del frente. Todas conocían muy bien al enlace, al que antes llamaban cartero. Muchas copas bebió él en sus casas y puede que por estos recuerdos gratos, manchados con la sangre del presente, el odio mutuo creciera hasta llenar la brecha abierta entre ellos como un mar amenazante, oscuro y sin fondo.

Él no aguantaba sus miradas frías y vacías. Sabía que debajo de esa indiferencia aparente, ellas escondían un cúmulo de rabia que si saliese le despellejarían vivo. ¡Fieras! El hombre odiaba el pueblo; las casas, las mujeres y ante todo las cartas, que por orden de los superiores, tenía que repartir. Cartas de soldados enemigos; los mismos que estaban matando a sus nietos en el frente. ¡Hijos de puta!

Debajo de su casco, salpicado de barro, había madurado desde hacía mucho, su pequeña y particular venganza que llevaba a cabo al final de cada Reparto: ponía en marcha su moto y se iba callado. Así, ellas se quedaban siempre sin las respuestas de las preguntas que las

atormentaban: ¿Cómo es que llegaban las cartas cada tres meses? ¿Cómo sus seres queridos, podían mandarlas? ¿Dónde estaba ese maravilloso camino por el que un vivo podía cruzar el frente y entregar las cartas? ¡Ah, si pudieran saberlo! Destellaría una chispa de esperanza, parecería obvio que esta separación dolorosa no duraría eternamente, Pero, él, infame, siempre se sentaba en su motocicleta sin una palabra y se iba resbalando por el camino de barro. Desconocían estas mujeres que el cartero solo era un mandado insignificante y que las respuestas que les interesaban, él tampoco podía saberlas...

Las que habían recibido carta huían a casa rápido para leerla a solas, mientras las otras permanecían en la plaza hasta que la última sombra de la espalda del enlace desaparecía en la niebla. Quien sabe, puede que haya olvidado entregar alguna carta, puede que vuelva... (Kurich, 2003: 30-31).

Cal destacar una nota important pel que fa al codi lingüístic de l'edició de 2003:

Todas las frases que se pronuncian en esta obra, junto con los textos cantados, deben ser interpretadas en otro idioma distinto del que entiende el espectador. Da lo mismo qué lengua sea usada, ya que esta obra no pretende reflejar los hechos que podrían ocurrir u ocurrieron en un país en particular. (Kurich, 2003: 28).

Com hem esmentat, les protagonistes són dones de diversa edat, del mateix poble, de la mateixa família, personatges sense nom perquè, malauradament, són universals. Amb la jove se'ns mostren totes les joves de totes les guerres de tots els temps, que, com elles han patit i pateixen agressions de tot tipus i a les quals no se'ls està permès relacionar-se i molt menys estimar l'enemic.

La història d'un desertor enemic i una jove d'un poble està emmarcada entre dos cors: per una banda els habitants del poble on ella viu i, per l'altre, l'exèrcit que l'ha envaït de manera violenta. El desertor pertany a l'exèrcit invasor, els dos joves protagonitzen el drama de cada guerra, de totes les guerres.

*Opus Primum* és una obra especial en la qual predomina la tècnica cinematogràfica mitjançant l'expressió corporal, més que no la paraula, en què la por i el dolor de la dona, de les dones flueix a cada instant.

Maria José Ragué Arias, investigadora teatral, comenta l'obra que ens ocupa en l'estudi *El teatro de fin de milenio en España*, amb aquestes paraules:

Es importante dejar constancia de un espectáculo especial, basado en la imagen, porque los elementos textuales que contenía –en serbocroata, quizá en bosnio-, no podían ser comprendidos en España [...] *Opus Primum, un conte de guerra*, el espectáculo creado en Castellón por el Teatro de la Resistència que dirige Hadi Kurich, ex director del Teatro Nacional de Sarajevo. Es una



historia de gestos, movimientos e imágenes, en la que algunas palabras subrayan sonoramente unas sensaciones que llegan directamente al público. Un espectáculo de ritmo sabio y ritualizado que muestra la lucha, el miedo y el rechazo a la guerra, algo más lacerante e inmediato que el rechazo a la dictadura que expresaba el teatro independiente. (Ragué, 1996: 153).

Ricard Salvat, en el pròleg al volum *Obras escogidas de Hadi Kurich* publicat el 2003 per la Universitat de València, escriu sobre *Opus Primum*:

En este texto, pensamos que deben haber influencias de los grandes autores croatas, serbios y musulmanes que han destacado en los últimos treinta o cuarenta años en la llamada antiguamente Yugoslavia. Encontramos recuerdos de los aciertos e intuiciones de grandes nombres como son: Ranko Marinkovic, Bresan Ivo, Dusan Kovacevic, Branislav Nusic y Abdulah Sidran. Pero la obra vista aquí como espectáculo, después de su lectura, resulta muy personal; con una arquitectura dramática muy bien estructurada y una capacidad de suscitar vivencias poéticas muy sorprendentes pues el texto y, sobre todo, el montaje resultaban de una brutalidad extraordinaria. (Salvat, 2003: 14).

## **Teatre de la Resistència**

La *compañía* Teatre de la Resistència està formada per Hadi Kurich, ex director del Centre Dramàtic de Sarajevo, Mina Kurich, premi Nacional de Teatre els anys 1965, 1969 i 1985, mare d' Hadi i Ana Kurich, l'esposa i actriu.

Vénen a Espanya repatriats de Bòsnia i aterren a València, i a Vila-real per atzar. No saben res de la població, arriben com a refugiats i amb l'ajut de l'ajuntament i de la família Alamillo, s'instal·len en un xalet a la Mare de Déu de Gràcia. No saben com agrair les atencions rebudes pels veïns del poble, l'única cosa que poden oferir-los és el que saben fer, teatre.

Hadi necessita expulsar l'horror que ha viscut, l'horror que està vivint el seu poble, i naix *Opus Primum*. El 15 de gener de 1993 comencen els assaigs en la terrassa del xalet prestat i, durant moltes nits, va prenent forma l'horror, la denúncia que volen comunicar als seus veïns mediterranis.

Quan el sofriment que pretenien expressar als nous veïns estigué preparat per a l'escenificació el presentaren al Festival de Teatre de Carrer de Vila-real. Encara no havien aconseguit permís de treball i Xarxa Teatre els produí l'obra, els deixà el local d'assaigs del seu grup Volantins perquè pogueren treballar amb més comoditat.

*Opus Primum* girà durant dos anys per Europa tot mostrant els horrors que s'estaven produint a pocs quilòmetres de nosaltres i que els europeus vam ignorar. *Opus Primum* pertany al grup d'obres teatrals de la memòria i el pensament en el teatre contemporani.

El Teatre de la Resistència ha continuat la seua trajectòria en les nostres terres, tot representant adaptacions i versions de textos universals com *Antígona*, *Tio Vània* o *Hamlet*; infantils com *Alicia*; de textos del Segle d'Or espanyol que tant estima Hadi com *Matrimonios*, *El Quijote*, *El Lazarillo*, o textos propis: *El cielo estrellado sobre nosotros*, *Nostalgia...* muntatges que formen part de la producció teatral castellanenca i Hadi i Ana són estimats com uns vila-realencs més.

Però una obra de teatre no es pot expressar només amb paraules, no és només el text, necessita la presència dels actors, del director... ara alcem metafòricament el teló per donar pas a Hadi Kurich, autor i director i Ana Kurich, actriu d'*Opus Primum*.

### **El origen de *Opus Primum***

Estamos aquí para hablar de *Opus Primum*, la primera obra del Teatro de la Resistencia, compañía que formamos nada más llegar a España de tierras de la antigua Yugoslavia. Consideramos que no es nuestra tarea desgranar la obra en sí, ya que varios críticos teatrales y literarios han publicado sus opiniones sobre ella y, puesto que nosotros estamos en sintonía con sus criterios, hemos decidido centrarnos aquí en dar testimonio de la guerra de los Balcanes que nos tocó vivir y que es la triste fuente de la que brotó la inspiración para crear *Opus Primum*.

Yugoslavia se instauró como una monarquía después de la Primera Guerra Mundial en 1918. No fue hasta después de la Segunda, al ganar los partisanos comunistas de Tito, en 1945, cuando se instauró una república. Así, derrocada la monarquía, y con ella el capitalismo reinante, se optó por un sistema de partido único, comunista, por supuesto, y con una estructura federal, ya que se creía que de este modo podrían aliviarse tensiones entre las naciones que convivían en aquel territorio y que, durante la Segunda Guerra Mundial, estuvieron inmersas en un cruento conflicto étnico. Después de varias reformas, en las que incluso llegó a cambiarse el nombre del país, la definitiva República Federal Socialista de Yugoslavia, se creía firme e indestructible. Entonces no lo sabíamos, pero luego se hizo patente que el punto débil del país era el desequilibrio entre su propia estructura federal de repúblicas marcadamente nacionales y el intento fallido de crear un denominador común: la recién creada nación yugoslava que no llegó a ganar fuerza y así contrarrestar el peso de la historia conflictiva que tenían las naciones que constituían el país. Durante las cinco décadas que la federación existió, las fuerzas centrífugas se hicieron cada vez más potentes mientras que las centrípetas perdían terreno por momentos. El desequilibrio ha dado lugar a inestabilidad y, finalmente, Yugoslavia, como Estado federal, no pudo sobrevivir las

embestidas de la historia. Cuando las circunstancias lo favorecieron, esta estructura sucumbió a la furia ultranacionalista.

Las guerras que se sucedieron en los años noventa en algunos de los territorios de la antigua Yugoslavia son, a nuestro parecer, un efecto directo de una profunda crisis económica que creó un perfecto caldo de cultivo para el auge de fuerzas ultranacionalistas que, después de la muerte de Tito, aprovecharon y profundizaron el ya existente cisma entre las repúblicas constituyentes. También creemos que estas fuerzas no hubieran obtenido éxito sin la desafortunada actuación de los miembros de la comunidad internacional que, como siempre, se limitó a allanar el camino para sus propios intereses.

El conflicto se hizo patente después de que en el país se instaurara una frágil democracia en la que la población, por primera vez en décadas, pudo elegir a sus gobernantes. En casi todas las repúblicas constituyentes ganó la opción que más nos acercaba al abismo: los partidos nacionalistas y ultranacionalistas arrasaron. Aunque algunos de los partidos ganadores de las elecciones intentaban con su nombre difuminar sus verdaderas pretensiones, como el Partido Socialista de Serbia, no llegaron a esconder su marcado carácter nacionalista y excluyente. Estamos lejos de criticar al sistema democrático, que sigue siendo el mejor sistema que hasta ahora hemos sido capaces de inventar, sin embargo, hemos visto muchos ejemplos que confirman que, al intentar implantar una democracia con rapidez en un territorio en el que la población no tiene una cultura democrática, existe una gran probabilidad de que los ciudadanos se conviertan en víctimas fáciles de manipulaciones políticas, especialmente durante profundas crisis económicas como la que vivimos en Yugoslavia durante los años ochenta y noventa. Fue fácil para los demagogos ultranacionalistas convencer a sus respectivas naciones de que la culpa del malestar general la tenía «el de al lado».

Cuando los nuevos gobernantes, alentados por la victoria en las elecciones, decidieron proclamar la independencia de sus respectivas repúblicas estalló el conflicto armado. La primera en pedir la independencia fue la República de Eslovenia, y a ésta se le concedió después de unas pocas escaramuzas, ya que los eslovenos formaban allí una mayoría incontestable; pero cuando la República de Croacia solicitó lo mismo, la minoría serbia, que allí era más numerosa, no quiso aceptar la soberanía croata en una futura Croacia independiente. La guerra empezó con fuerza y se hizo imparable cuando la República de Bosnia y Herzegovina, compuesta por un tercio de serbios y el resto de croatas y musulmanes bosnios, también proclamó la independencia tras un referéndum con el voto afirmativo de los últimos dos grupos citados. Después de estos acontecimientos ocurrieron dos guerras más: una en Kosovo, provincia sureña de Serbia que también pidió la independencia porque la

mayoría de sus habitantes eran albaneses; y otra en Macedonia, donde los albaneses y los macedonios se enfrentaron. Los primeros para conseguir la partición del territorio y los segundos para mantenerlo unido. Sin embargo, estos dos conflictos no afectaron directamente a nuestra familia porque ya estábamos fuera del país. En diciembre de 1992, después de vivir los principios de la guerra en un Sarajevo cercado, conseguimos refugiarnos en España.

Nuestra salida estuvo muy condicionada, no solamente por el hecho de que teníamos miedo por nuestros dos hijos, de uno y dos años, que en una guerra tan cruel tenían pocas probabilidades de sobrevivir, ni por nuestro pacifismo manifiesto, sino por nuestro absoluto y total desacuerdo con los principios reinantes en aquella guerra sin sentido. Nuestra familia es mixta, somos fruto de padres eslovacos-protestantes, serbios-ortodoxos y bosnios-musulmanes. Nos casamos por amor y nunca nos pareció importante, en absoluto, de qué nación podría ser nuestra pareja, sino quiénes éramos como personas. Optamos por llamarnos a nosotros mismos «yugoslavos» porque éste nos parecía el único nombre que podría reflejar nuestra realidad. Cuando las naciones enfrentadas entraron en guerra guiadas por sus ciegos y corruptos políticos, nos dimos cuenta de que allí no teníamos nada que hacer. Si alguna vez tuvimos sentimientos patrióticos por una Yugoslavia unida, ya no sentíamos patriotismo alguno por Serbia, Bosnia, Croacia o como se llamasen los nuevos países nacidos del cuerpo desmembrado de nuestra antigua tierra. Allí se libraba una guerra que para la gente que pertenecía a sus naciones y creía en ellas tenía sentido, luchaban por su territorio y por sus derechos nacionales. Los nacionalistas serbios se aferraron al lema: «Todos los serbios deben vivir en el mismo país», fomentando así un unitarismo nacional absurdo; mientras los otros, lo único que querían era separarse a toda costa de los que, hasta hacía poco, habían sido hermanos. Para nosotros, educados e inmersos en otros principios, esta guerra fue ajena y retrógrada. Estábamos convencidos, y seguimos estándolo, de que en realidad fue una guerra del siglo XIX descolocada en el tiempo; si no fuera tan trágica sería apta para una comedia sobre la estupidez humana.

La insensatez de los combatientes y sus líderes pudo apreciarse sobre todo en sus objetivos. Incluso llegó a afirmarse que la limpieza étnica servía para asegurar una paz duradera, porque, si los territorios son «limpios étnicamente», decían, en el futuro no se empezaría de nuevo una guerra por tales motivos. De este modo, en el nombre de una nación y de una paz duradera, la limpieza étnica se hizo sistemática y concienzudamente. El viajero que ande por Bosnia, aún hoy puede apreciar en algunos pueblos remotos un barrio quemado al lado de otro en pie. La parte quemada siempre pertenece a la minoría que vivía en el pueblo, independientemente de quién constituía la mayoría. Las guerras fratricidas son así y, desgraciadamente, España sabe mucho de eso. Los crímenes cometidos en una guerra

civil siempre se esconden detrás de «grandes» y «muy dignos» objetivos, sin embargo, su verdadero origen psicológico es el miedo y la rabia que desemboca en una ferocidad que puede aliviar a algunos, pero por suerte, no a todos. Mucha gente consigue mantenerse en sus trece y aún inmersa en la barbarie intenta ser lo que siempre ha sido: personas dignas de ser denominadas así. *Opus Primum* es un homenaje a estas personas que no solamente merecen ser recordadas por ser víctimas, sino también por este heroísmo real de mantenerse firmes en sus valores humanos a pesar de encontrarse en medio de una tormenta de hierro.

### A tall de cloenda

Els espectacles teatrals normalment viuen pocs anys, només el temps que estan en escena. Després moren i això és un dels pitjors malsons de tots els directors i actors de teatre. Però quan l'obra resta escrita, tothom la pot llegir i després deixar-la a la prestatgeria. Potser algun dels nostres néts voldrà preparar-la de nou per als espectadors de les sales fosques dels teatres. Així és com l'obra podrà sobreviure. (Kurich. 1995: 8).

Gràcies a la invitació de les organitzadores d'aquest congrés *Dona, dolor i creació*, *Opus Primum* s'hi recorda, s'hi llegeixen i s'hi veuen alguns fragments, en part s'han acomplert els desigs de l'autor, noves generacions han conegut a través de la seua dramaturgia el dolor que ens continua assetjant, sobretot, a les dones de tot el món.

### Referencias:

- CASTELLS, Francesc (1985): «Presentació», en Boadella, A (1985): *M-7 Catalònia i Operació Ubú*. Barcelona: Edicions 62, pp.7-11.
- KURICH, Hadi (1995): *Opus primum. Un conte de guerra*. València: Amós Belinchón, Abracadabra, 1.
- (2003): *Obras escogidas de Hadi Kurich*. València: Universitat de València, Colección Teatro Siglo XXI, Serie Textos, 2, pp. 25-109.

- MAYORGA, Juan (2011): «El teatro piensa; el teatro da que pensar». *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. 1/11, N° 337. Madrid, pp. 16-19.
- MONLEÓN, José (2011): «La memòria rebelada» *Primer Acto, Cuadernos de investigación teatral*. 1/11, N° 337. Madrid, pp. 4-5.
- RAGUÉ ARIAS, Maria José (1996): *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- ROSSELLÓ, Xavier (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (Teoria i pràctica)*, València: Universitat De València, Biblioteca Sanchis Guarner.
- SALVAT, Ricard (2003): «La aportación teatral de Hadi Kurich». *Obras escogidas de Hadi Kurich*. València: Universitat de València, Colección Teatro Siglo XXI, Serie Textos, 2, pp. 9-22.

Recibido el 19 de febrero de 2012  
Aceptado el 21 de abril de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 145-156]

# EL DOLOR COMO TRIUNFO. SACRIFICIO, TORTURA Y LIBERACIÓN EN LAS MÁRTIRES CRISTIANAS

*PAIN AS TRIUMPH. SACRIFICE, TORTURE AND LIBERATION OF FEMALE CHRISTIAN MARTYRS*

Vicent F. Zuriaga Senent  
*Universitat Internacional Valenciana (VIU)*  
*Universidad Católica de Valencia*

## RESUMEN

Las mártires cristianas mantuvieron su fe, pese a la tortura y el tormento que les infligieron sus captores. El propósito de este ensayo es la interpretación de la iconografía de la representación de estas mártires, mostrando que, en muchas ocasiones, fueron más fuertes en la lucha por la libertad que los hombres. Voy a presentar una aproximación al sentido del martirio cristiano que permita la comprensión de la figura de la mártir y la asunción del dolor como triunfo. Veremos cómo se concreta la representación del dolor en su iconografía y estudiaremos la evolución en la representación del dolor y la instrumentación de éste al servicio de la catequesis o del goce estético. Analizaremos las representaciones del martirio de las santas, tanto desde el punto de vista formal como observando su significado y fundamentación en las fuentes literarias.

**Palabras clave:** martirio, iconografía, tormento, dolor, género.

## ABSTRACT

Female Christian martyrs stood firm against the tortures and torment of their captors, enduring till the end and never breaking with the faith. The purpose of this essay is to interpret the iconography of the representation of the blessed Christian virgins and to show how their fight for freedom surpassed that of men. An approach to the meaning of Christian martyrdom that will allow the understanding of the martyr and the acceptance of pain as triumph will be dealt with. The representation of the iconography of pain, and how it is used for catechesis or aesthetic enjoyment will be studied. The representations of the martyrdom of some female Christian saints will be analyzed formally and through the observation of its meaning and justification in literary sources.

**Key words:** martyrdom, iconography, torment, pain, gender.

## SUMARIO

1. –Introducción. 2. –Sentido y significado del martirio cristiano. 3. –Fuentes literarias primarias *Acta martyrum*. 4. –Santa Felicidad y santa Perpetua. 5. –Santa Águeda y santa Eulalia. 6. –Santa Margarita y santa Lucía. 7. –El concilio de Trento; la influencia del decreto *de Imaginibus*. 8. –Santa Cecilia, santa Catalina y santa Apolonia. 9. –Bibliografía.

## Introducción

La palabra griega *martyr* significa testigo. El martirio, para el cristianismo, supone el llevar hasta las últimas consecuencias la afirmación del testimonio en la fe en Cristo. El evangelista Juan concreta la imitación a Cristo en sus propias palabras: «Recordad lo que os dije: No es el siervo más que su amo. Si a mí me persiguieron, también a vosotros os perseguirán» (Jn. 15, 20). La imagen de santidad asociada al martirio la encontramos desde los primeros tiempos del cristianismo: Tertuliano considera la sangre de los mártires como la semilla de la difusión del cristianismo (Cfr. Quasten J. 1991: 57). Este concepto apologético se fraguó desde los textos literarios, si bien se concretó en imágenes devocionales creando una tipología iconográfica que facilita la didáctica devocional.

La hagiografía presenta a los mártires como modelos de santidad. Esta tradición aparece en la literatura desde los escritos neotestamentarios. El ejemplo del martirio de Cristo, y la propia definición de cristiano como el que sigue su doctrina y la pone en práctica, justifica el carácter de la redención como triunfo de Cristo sobre la muerte. Afirma San Pablo: «Si Cristo no ha resucitado vana es nuestra fe.» Sin el sentido trascendente del mensaje cristiano no se puede entender el martirio como triunfo. La victoria sobre la muerte solo se puede comprender «desde la esperanza en una vida eterna tras la muerte» (1. Cor. 15, 12-19).

## Sentido y significado del martirio cristiano

Los mártires son los *testigos de la fe*. No podemos entender el martirio en el cristianismo sin tener presente el concepto cristiano de la redención (expresado por el mismo Cristo en su muerte de cruz). La lectura que hace la iconología, siguiendo la metodología de la interpretación de las imágenes que en su momento definió Panofsky, nos indica que al enfrentarnos a una imagen, el primer plano que debemos analizar es el significado intrínseco. En este ámbito de significación las imágenes de las mártires cristianas presentan una serie de elementos significativos que Panofsky denominaba atributos.

Los atributos nos permiten la identificación de lo que se representa y situar la comprensión de lo representado en una dimensión superior. En esta dimensión, la imagen entra



en relación con el comitente, que es quien realmente justifica el porqué de la representación. Guiado por el comitente y basándose en fuentes literarias, el autor de las pinturas o esculturas nos ofrece un diálogo con las imágenes que nos permite entender su sentido último, que en el caso de la iconografía religiosa no es otro que el de la didáctica, la apología y la catequesis.

El martirio suele ser la escena más representada en la iconografía de las mártires cristianas. El análisis del componente narrativo de la escena nos sitúa en un segundo plano de significación, el de la significación extrínseca, en el que se hallan las fuentes literarias que han inspirado la representación de la escena y nos la hacen más comprensible.

### **Fuentes literarias: *Acta martyrum***

Los detalles de los diversos instrumentos de tortura utilizados contra los primeros cristianos y las claves para interpretar la iconografía del dolor se pueden encontrar en las *Actas de los mártires*; los textos de la Patrística; *La leyenda dorada* –escrita por Santiago de la Vorágine–; los escritos de los bolandistas en el siglo XVII; las vidas de los santos incluidos en el *Año Cristiano* y en los libros de sermones.

Las *Actas de los mártires* o *Acta martyrum* son los documentos narrativos del proceso y muerte de los mártires. Son textos de los primeros siglos del cristianismo, procedentes de compilaciones posteriores a la persecución de Diocleciano, siendo fuente literaria de los escritos de tradición medieval<sup>1</sup>; si bien autores como san Agustín, san Jeónimo, san Ambrosio o san Gregorio hacen referencia a las *Acta*, en sus escritos de los siglos IV al VII. En la época tridentina las mejores ediciones son las realizadas por los bolandistas: las *Acta Sanctorum*, que las compilan en las *Bibliotecas Hagiográficas* (*Hagiographica Latina*, *Hagiographica Graeca* y *Hagiographica Orientalis*). Estas ediciones de los bolandistas se resumirán en los conocidos como *Años Cristianos*. Son pocos los fragmentos que se conservan de las *Actas Consulares*,<sup>2</sup> que tienen su origen en los juicios a las mártires.

Los primeros cristianos intentaron conservar el recuerdo de sus mártires, si bien la escasez de este tipo de documentos puede explicarse en parte por la destrucción ordenada por Diocleciano en el año 303 de los libros sagrados existentes en las iglesias y que habría afectado igualmente a las *Acta*. Nerón, en el año 64, fue el primer emperador que persiguió cristianos acusándolos del incendio de Roma. Tácito, en los *Annales*, relata que muchos cristianos fueron condenados al fuego, crucificados y arrojados a las fieras. En esta persecución murieron los santos Pedro y Pablo.

<sup>1</sup> El más importante de todos es *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine.

<sup>2</sup> Las *Acta* están desprovistas de todo carácter hagiográfico, mientras que las *pasiones* se caracterizan por su finalidad y sentido religioso e incluso edificante. La mayor parte de los relatos están puestos en entredicho por la crítica moderna.

La segunda gran persecución fue la de Domiciano. Los cristianos fueron acusados de ateísmo. Plinio el Joven relata la persecución de Trajano, que acusó a los cristianos de impiedad. En la persecución de Antonino Pío sufrieron el martirio san Policarpo, obispo de Esmirna y once cristianos. En el imperio de Marco Aurelio fue martirizado en Roma Justino de Samaría. En Lyon, junto a otros cuarenta y ocho mártires, encontramos a la primera mártir referenciada en las *Acta*, una esclava muy joven, santa Blandina. La tradición medieval sitúa en esta época el martirio de santa Liberata.

En el imperio de Cómodo las *Acta* relatan el martirio de los cristianos en Cartago. En el imperio de Séptimo Severo en el año 203, también en el anfiteatro de Cartago, fueron arrojados a las fieras cinco cristianos entre los que figuraban dos mujeres jóvenes: Perpetua y Felicidad. Bajo Decio comenzó una persecución general, que continuó con Valeriano en la que halló la muerte el papa Sixto II en Roma y el obispo Cipriano en Cartago. Diocleciano ordenó una persecución general y sanguinaria por todo el imperio. Se decretó la destrucción de las iglesias, la quema de los libros sagrados, se suprimieron las reuniones religiosas y eliminó a los cristianos de los cargos públicos y de los altos grados militares.

A continuación, nos referiremos a algunas mártires cristianas, atendiendo a su representación en el arte.

### Santa Felicidad y santa Perpetua

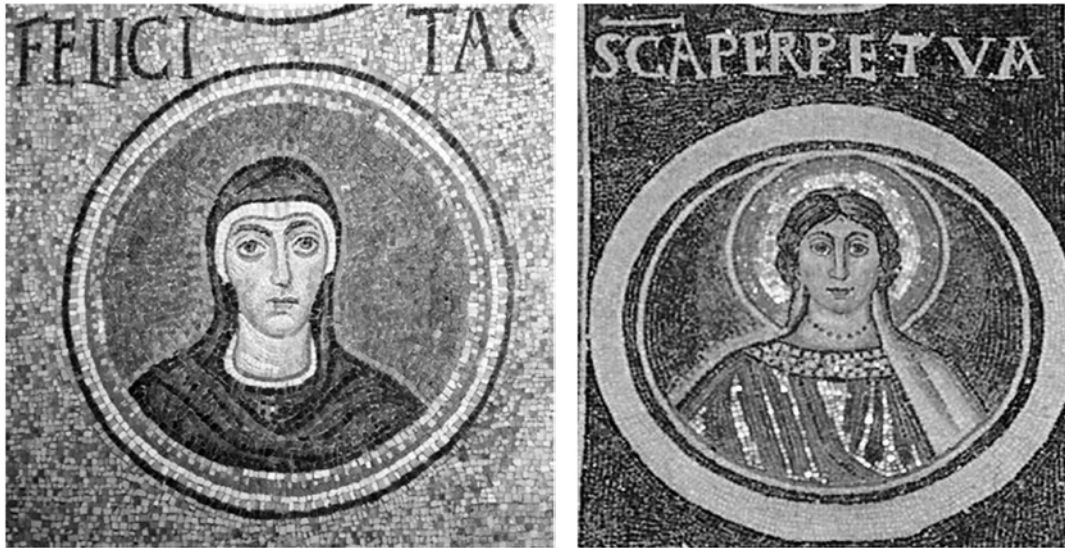
En la iconografía religiosa abundan imágenes de santidad que nos muestran la heroicidad del martirio. Las imágenes más antiguas que han llegado hasta nosotros las encontramos en el siglo V en Rávena. La serie de santas mártires de la iglesia de san Apolinar Nuevo (fig.1) nos las presenta en una procesión celeste, inspirada formalmente en la *Procesión de las Panateneas* del friso del Partenón, que acentúa en el espacio camino del centro de la nave de la basílica. La referencia caligráfica afirma su identidad por lo que los atributos son simplemente la



Fig. 1. *Procesión de santas mártires y vírgenes* de la iglesia de san Apolinar Nuevo en Ravena. (Santa Lucía, santa Cecilia, santa Eulalia, santa Inés, santa Águeda...).

palma del martirio, el aura de santidad y la corona de triunfo, si bien alguna incorpora un tercer atributo (como santa Inés con un cordero a sus pies).

También en Rávena, en el palacio arzobispal se encuentran los mosaicos de dos de las primeras mártires: las santas Felicidad y Perpetua, muertas en Cartago en el imperio de Séptimo Severo. (figs. 2 y 3).



Figs. 2 y 3. Mosaicos de las dos primeras mártires cristianas referidas en las *Acta*: Felicidad y Perpetua. Palacio arzobispal de Rávena S.V (495).

Las *Acta* del martirio de las santas Felicidad y Perpetua constituyen el relato más antiguo recogido por la tradición hagiográfica. El canon romano de la misa, que data del siglo IV, las nombra entre la letanía de los mártires. En la iconografía se las suele representar unidas, en ocasiones con el toro, atributo de su martirio, en el anfiteatro de Cartago. Henryk Sienkiewicz, en 1896, escribe la novela *Quo Vadis* y se inspira, para la escena del martirio de Ligia en el anfiteatro, en el martirio de santa Perpetua. La novela ha sido llevada al cine en cuatro ocasiones: 1912, 1932, 1951 y 2001. La estética erótica de la última versión cinematográfica (fig. 4) coincide con la descripción de las *Acta*: el tormento del toro consistía en que el cuerpo desnudo era inmovilizado por una red y expuesto a las investidas del astado, enganchado el cuerpo por la red a los pitones no tenía otro alivio que la muerte. En

las películas anteriores el tormento de Ligia evita el desnudo de la protagonista de manera anacrónica (fig.5).



Fig.4. Fotograma de la película *Quo Vadis* de 2001, dirigida por Jerzy Kawalerowicz.

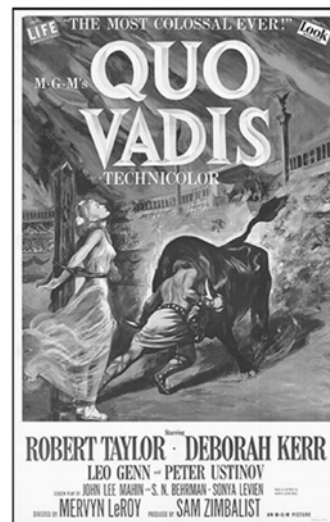


Fig.5. Cartel de la película *Quo Vadis* de 1951, dirigida por Mervyn Le Roy.

La narración de las escenas morbosas que relatan los escritos hagiográficos podría justificar la representación iconográfica de los martirios de las santas como un lugar de encuentro entre el erotismo aceptado y la representación de la piedad. Los artistas y los comitentes encuentran en la iconografía del martirio el principio de disyunción entre la devoción y el deseo.

En 1951, Ruíz Bueno editó para la BAC los textos de las *Acta* en la primera edición castellana tomada de los textos bolandistas. Felicidad y Perpetua, tras sufrir el tormento del toro, mueren junto a sus hermanos en la fe degolladas por sus verdugos.

... contra las mujeres preparó el tribuno una vaca bravísima... Así, pues, despojadas de sus ropas y envueltas en redes, eran llevadas al espectáculo. El pueblo sintió horror al contemplar a la una, joven delicada, y a la otra, que acababa de dar a luz. Las retiraron, pues y las vistieron con unas túnicas. La primera en ser lanzada en alto fue Perpetua, y cayó de espaldas; pero apenas se incorporó sentada, recogiendo la túnica desgarrada, se cubrió la pierna, acordándose antes del pudor que del dolor. Luego, requerida una aguja, se ató los dispersos

cabellos, pues no era decente que una mártir sufriera con la cabellera esparcida, para no dar apariencia de luto en el momento de su gloria. Así compuesta, se levantó, y como viera a Felicidad tendida en el suelo, se acercó, le dio la mano y la levantó. Ambas juntas se sostuvieron en pie, y, vencida la dureza del pueblo, fueron llevadas a la puerta Sanavivaria... Sáturo (que era quien los había introducido en la fe y que se había entregado voluntariamente al conocer su encarcelamiento para compartir así su suerte), como fue el primero en subir la escalera y en su cúspide estuvo esperando a Perpetua, fue también el primero en rendir su espíritu. En cuanto a ésta, para que gustara algo de dolor, dio un grito al sentirse punzada entre los huesos. Entonces ella misma llevó a su garganta la diestra errante del gladiador novicio. Tal vez mujer tan excelsa no hubiera podido ser muerta de otro modo, como quien era temida del espíritu inmundo, si ella no hubiera querido. (1951: 345).

### Santa Águeda y santa Eulalia



Fig. 6. Sebastiano del Piombo, *El martirio de santa Águeda*. Óleo sobre tabla. 1520. Florencia, palacio Pitti.

En los martirios de santa Águeda y santa Eulalia encontramos de nuevo el principio de disyunción en el ámbito de la representación del dolor. Los escritos tardomedievales y las *Acta* son explícitos en el relato del tormento. Partiendo de las narraciones literarias, la representación de estas imágenes, hasta el concilio de Trento instrumentará el cuerpo de las mártires; el desnudo se nos presenta como tema y el martirio como pasaje coral.

El *martirio de santa Águeda* de Sebastiano del Piombo (fig.6) en el palacio Pitti de Florencia es un buen ejemplo. El cuerpo de la mártir se nos muestra en toda su belleza; la representación del *kyasmos* nos muestra el instante anterior a la ejecución del tormento. La mirada de los verdugos aparece turbada por el deseo; los pechos de la mártir son excitados por el hierro de las tenazas y la mirada del espectador combina la repulsión del tormento con el erotismo de la escena.

Santa Águeda es una de las mártires cristianas más populares de la antigüedad.<sup>3</sup> Es patrona de Catania y abogada en las erupciones del Etna. Como en su último tormento fue asada a la parrilla, se la considera protectora en caso de incendio. Aparece en el *Martirologio Jeronimiano*, en el *Calendario Cartaginés*, y en el *Calendario Mozarábigo*, en las *Sinaxis Griegas*, y también se inserta su nombre en el canon de la Misa, probablemente por intervención directa del papa San Gregorio (*cf.* Jungmann, J., 1953: 937). La fuente de todos los relatos del martirio es la *Passio Santa Agathae*, que será referenciado por Santiago de la Vorágine y en los *Flos sanctoum* del siglo XV:

Las *Actas*, cuentan que ya de antes Quinciano, el procónsul, se había enamorado de Águeda, «cuya belleza sobrepujaba a la de todas las doncellas de la época». Ésta había rechazado siempre sus pretensiones, y ahora el desairado gobernador se prometía reducirla intimándola con la persecución y los tormentos a que se hacía acreedora por su constancia en defender la religión cristiana [...] Quinciano fue a verla y le dijo: reniega de Cristo y adora a mis dioses. Águeda no prestó atención a las palabras del cónsul, que enfurecido mandó a los verdugos que la sometieran al tormento del potro, que consistía en atarla a unos maderos y retorcerla hasta descoyuntarle los huesos. Al oír esta orden la joven declaró:

– Saber que me vas a atormentar me produce tanta alegría como la que siente cualquiera al recibir una noticia agradable, o la que experimentan algunos al encontrar un rico tesoro. Para que mi alma entre en el paraíso ostentando la palma del martirio, es menester que mi cuerpo sea previamente machacado por los verdugos. Quintiliano mandó seguidamente a sus esbirros que laceraran a la joven en uno de sus pechos, y que luego para prolongar su sufrimiento se lo arrancaran lentamente poco a poco. [...] Quinciano quiere tentar la última prueba. Allí mismo prepara una hoguera de carbones encendidos y hace extender el cuerpo desnudo de la Santa sobre las brasas. En esto, un espantoso terremoto se extiende por toda la ciudad. Mueren algunos amigos del gobernador. El pueblo mismo se solivianta. Y entonces Quinciano manda se lleven de su presencia a la heroica doncella, que está casi a medio expirar. Cuando la vuelven a meter en el calabozo, su alma se le va saliendo por las heridas, y después de balbucir: –Gracias te doy, Señor y Dios mío, descansa tranquila en la paz de su martirio y de su virginidad. Era el 5 de febrero del año 251, último de la persecución de Decio. (Voragine: 1994, 620-621).

<sup>3</sup> Su oficio en el *Breviario Romano* se toma de las *Actas latinas* de su martirio. (*Acta SS.*, I, Feb., 595.)



Fig. 7. Bernat Martorell, *Martirio de santa Eulalia*. 1442-1445. Temple y dorado con pan de oro sobre tabla, MNAC.  
Fig. 8. Bartolomé Ordóñez, *Relieves del martirio de Santa Eulalia*. 1519. Trascoro de la catedral de Barcelona.  
Fig. 9. John William Warterhouse, *Martirio de Santa Eulalia*. 1885- Tate Gallery de Londres.

Las representaciones pretridentinas del martirio de Santa Eulalia nos la muestran torturada, en el potro, desnuda, con un paño púdico y con los pechos lacerados por los garfios.

En las imágenes (figs. 7, 8 y 9) podemos apreciar los matices estilísticos entre la representación tardogótica de Bernat Martorell con la clasicista de Bartolomé Ordoñez, (coetánea a la representación de Sebastiano del Piombo). La primera se nos presenta con unas formas severas, mientras que en la imagen clasicista de Ordóñez encontramos de nuevo la sensualidad como tema. La escena presenta otra vez el instante anterior, edulcorando la tragedia del martirio con el desnudo académico de la mártir. Por su parte, la estética prerrafaelista de John William Warterhouse nos muestra otra visión clasicista del tema, con la santa en posición yacente tras el tormento, siguiendo el relato del *Año Cristiano* sin que el rigor del castigo se nos muestre con crueldad.

Las fuentes literarias proceden de las *Acta* y la tradición medieval. El *Año Cristiano* de Croisset sitúa en el calendario, el 12 de febrero, la festividad de santa Eulalia de Barcelona, mártir:

SANTA EULALIA (¿292?-304) nació en Barcino, la actual Barcelona, siendo papa San Marcelino, durante las persecuciones a los cristianos iniciadas por el emperador Diocleciano. Durante las revueltas que se desataron a causa del decreto imperial, que obligaba a todos los

ciudadanos a adorar a los dioses romanos y al emperador, los padres de Eulalia decidieron esconderla en una casa de campo en las cercanías. Pero a pesar de ser apenas casi una niña, Eulalia se daba perfecta cuenta de lo que pasaba, y siendo cristiana convencida no podía dejar de mostrar su desacuerdo. Entonces escapa de la casa en la madrugada, y se dirige directamente a la ciudad, para enfrentar a las autoridades del Imperio. Por su corta edad, al principio los oficiales romanos no la toman en serio, hasta que, desafiante, le escupe en la cara al gobernador Daciano, espetándole lo injusto de la persecución contra los cristianos. De inmediato es apresada y sometida a crueles torturas. Según la tradición, uno de estos tormentos consistió en arrojarla rodando dentro de un tonel con vidrios rotos por la calle que todavía se llama Baixada de Santa Eulàlia. A continuación le habrían quitado la ropa y la habrían clavado desnuda en una cruz con forma de X (conocida como cruz de Santa Eulalia), prendiéndole fuego enseguida. Se dice que al morir la santa, se desató una tormenta de nieve tan fuerte como no había sido vista nunca antes, y que de su boca salió su alma bajo la forma de una inmaculada paloma blanca. (Croisset, 1884: II, 45).

### Santa Margarita y santa Lucía



Fig.10. *Frontal de Sant Martí Sescorts*. Segunda mitad del siglo XII. Pintura sobre tabla. Museo Episcopal de Vic.

Los martirios de santa Margarita y santa Lucía proceden de la tradición medieval. El primer texto que narra el martirio de santa Margarita es el *Martirologio* de Rhabanus Maurus del siglo IX. Tres siglos más tarde el relato será referido por Santiago de la Vorágine y posteriormente compilado por los Bolandistas en el siglo XVII. En la tradición oriental se la venera como santa Marina.



La historicidad de Margarita no está demostrada. Su leyenda, descrita por los cruzados, dice que murió decapitada, sin precisar si había perdido su virginidad, pero en el imaginario popular quedó como modelo de las vírgenes consagradas (Cfr. *Acta Sanctorum*, 1966-1971: XXIX, p. 234).

Los gozos de santa Margarita cantan que su padre era un sacerdote pagano oriundo de Antioquía en Asia Menor. Santiago de la Vorágine, relata que su madre murió poco después del nacimiento y Margarita fue lactada por una nodriza cristiana. Siendo joven Margarita consagró su virginidad, su padre la repudió y fue adoptada por su nodriza. Un día, mientras se ocupaba del rebaño de ovejas, un prefecto romano llamado Olibrio, atraído por su belleza, trató de hacerla su concubina o esposa. Encerrada en un calabozo, un demonio en forma de dragón la devoró. Con el crucifijo que llevaba consigo, la santa rasgó desde dentro el vientre del diablo logrando liberarse.<sup>4</sup> Cuando ni halagos ni amenazas de castigo pudieron convencerla de ceder a sus deseos, la hizo traer a su presencia en juicio público en Antioquía. Al ser amenazada de muerte a menos que renunciase a la fe cristiana, y ante la negativa de ésta de adorar a dioses paganos, intentaron quemarla, pero las llamas la dejaron ilesa. Luego fue atada de pies y manos y arrojada en una caldera de agua hirviendo, pero por su oración se rompieron sus ataduras y salió ilesa. Por último, el prefecto ordenó que fuera decapitada.

Como podemos observar, el frontal de *Sant Martí de Sescorts*, (fig. 10) sigue fielmente el texto del *Martirologio* de Rhabanus Maurus del S. IX. Los distintos pasajes del martirio de la santa se reflejan en el espacio compartimentado del frontal: su oficio de pastora, el juicio, la historia del dragón, los distintos tormentos y su ejecución.

La estética del románico sigue los principios de la ley del marco, el principio del primer término, el esquema formal de representación y la concreción caligráfica de los personajes representados. Si bien cabe destacar que en este frontal nos encontramos con una de las primeras licencias púdicas de desnudos femeninos en el arte religioso.

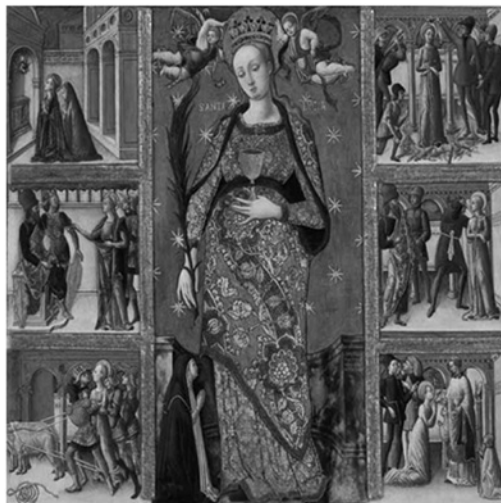


Fig 11. Quiricio da Murano. *Historia de santa Lucía*, Pinacoteca de la Academia Concordi de Rovigo.

<sup>4</sup> Los hagiógrafos relacionan este pasaje con el de Jonás en el vientre de la ballena, prefiguración de la resurrección de Cristo.

Una composición similar, pero con el estilo del primer renacimiento italiano, la encontramos en la *Historia de Santa Lucía* de Quiricio da Murano (fig. 11), con la diferencia de la púdica túnica para las imágenes de los tormentos. Curiosamente en esta *Historia de santa Lucía* no aparece el pasaje incorporado a su tradición hagiográfica en la Edad Media y que la hace intercesora de los males de la vista.

Es muy antigua la devoción a santa Lucía tanto en el Oriente como en el Occidente. Su nombre figura en el canon de la misa romana, lo que probablemente se debe al Papa Gregorio Magno.<sup>5</sup> De acuerdo con el *Acta* de santa Lucía, nació en Siracusa, Sicilia (Italia), de padres nobles y ricos y fue educada en la fe cristiana. La edición de las *Acta* de Ruíz Bueno nos relata su martirio:

Perdió a su padre durante la infancia y se consagró a Dios siendo muy joven. Sin embargo, mantuvo en secreto su voto de virginidad, de suerte que su madre, que se llamaba Eutiquia, la exhortó a contraer matrimonio con un joven pagano. Lucía persuadió a su madre de que fuese a Catania a orar ante la tumba de Santa Agata para obtener la curación de unas hemorragias. Ella misma acompañó a su madre, y Dios escuchó sus oraciones. Entonces, la santa dijo a su madre que deseaba consagrarse a Dios y repartir su fortuna entre los pobres. Llena de gratitud por el favor del cielo, Eutiquia le dio permiso. El pretendiente de Lucía se indignó profundamente y delató a la joven como cristiana ante el proconsul Pascasio. La persecución de Diocleciano estaba entonces en todo su furor. El juez la presionó cuanto pudo para convencerla a que apostatará de la fe cristiana. Ella le respondió: –Es inútil que insista. Jamás podrá apartarme del amor a mi Señor Jesucristo. El juez le preguntó: –Y si la sometemos a torturas, ¿será capaz de resistir? La jovencita respondió: –Sí, porque los que creemos en Cristo y tratamos de llevar una vida pura tenemos al Espíritu Santo que vive en nosotros y nos da fuerza, inteligencia y valor. El juez entonces la amenazó con llevarla a una casa de prostitución para someterla a la fuerza a la ignominia. Ella le respondió: –El cuerpo queda contaminado solamente si el alma consiente. No pudieron llevar a cabo la sentencia pues Dios impidió que los guardias pudiesen mover a la joven del sitio en que se hallaba. Entonces, los guardias trataron de quemarla en la hoguera, pero también fracasaron. Finalmente, la decapitaron. Pero aún con la garganta cortada, la joven siguió exhortando a los fieles para que antepusieran los deberes con Dios a los de las criaturas, hasta cuando los compañeros de fe, que estaban a su alrededor, sellaron su conmovedor testimonio con la palabra amén. (1951: 365).

No se puede verificar la historicidad de las diversas versiones griegas y latinas de las *Actas* de santa Lucía, si bien desde antiguo se tributaba culto a la santa de Siracusa. En el siglo VI se la veneraba en Roma entre las vírgenes y mártires. En la Edad Media se invocaba a la santa contra las enfermedades de los ojos, probablemente porque su nombre

<sup>5</sup> <http://www.corazones.org/santos/lucia.htm>.

está relacionado con la luz. Ello dió origen a varias leyendas, como la de que el tirano mandó a los guardias que le sacaran los ojos y ella recobró la vista. Este pasaje, incorporado en la Edad Media, permite que la mayor parte de las representaciones de santa Lucía presenten como atributo una bandeja con sus dos ojos. El descubrimiento en 1894, en las catacumbas de Siracusa, de una inscripción sepulcral del siglo IV con su nombre corrobora la historicidad de su relato. El nombre de Lucía significa «luz». Dante Alighieri, en la *Divina Comedia* en el canto segundo del infierno, atribuye a santa Lucía el papel de gracia iluminadora y partícipe de su salvación.

Su iconografía se concreta con la palma del martirio, y los atributos de sus tormentos, el más representado una bandeja con sus ojos, si bien también se nos muestra a la mártir (Fig. 11) portando una copa alusiva al cáliz de su pasión.

### **El concilio de Trento: la influencia del decreto de *Imaginibus***

Con el concilio de Trento, la manera de representar a las mártires y su martirio experimenta un giro radical, la imagen del martirio se somete a los decretos conciliares y el decoro en la representación dulcifica el martirio femenino.

No se puede entender el protagonismo de la doctrina sobre las imágenes emanada del concilio de Trento sin atender a las causas que motivaron las propuestas sobre la doctrina de las imágenes y la unanimidad en su aprobación. En la última sesión del concilio de Trento, el 3 de diciembre de 1562, se presenta y se aprueba por unanimidad el decreto sobre las imágenes. La doctrina y medidas disciplinarias emanadas de los concilios anteriores a 1562 fueron base de experiencia de lo que se decretará en Trento. El decreto sobre las imágenes, cuyo título original es *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* contiene once puntos de carácter normativo y cinco más puramente doctrinales (Zuriaga, 2004: 210).

El punto 5, del decreto de *Imaginibus*, afirma la norma de la doctrina del II Concilio de Nicea, «las imágenes son las letras de los iletrados». Entre los doctrinales cabe destacar por el tema que nos ocupa el punto 13: «Que se elimine todo lo profano o deshonesto, y no se vistan las imágenes con adornos provocativos». El decreto se enfrenta, por un lado, a las doctrinas anicónicas o iconoclastas; situaciones de hecho en las que se dan abusos y desviaciones en el uso y veneración de las imágenes, con doble vertiente. También se enfrenta a una peculiar situación de la Iglesia y de la sociedad que ha generado una auténtica inflación de imágenes, devociones, milagros, con visos de superstición o al menos de falta de respeto. Y, por último, teniendo en cuenta el tema que nos ocupa, se enfrenta a parte del humanismo renacentista y el culto al cuerpo humano.

La aparición de un arte con objetivos no estrictamente religiosos significó, para la Iglesia, un peligro de mundanización del arte sacro. Las consecuencias doctrinales del decreto de *Imaginibus* fueron inmediatas. El primer concilio de Milán de 1565 determina que los obispos reúnan a los pintores y escultores de la diócesis para instruirlos en la legislación tridentina. Siguiendo el ejemplo de San Pío V, se determina en el tercer concilio de Milán (1573) que desaparezcan de las viviendas y jardines del clero cualquier tipo de estatua o pintura provocativa o torpe, y si es posible que se retoque, prohibiendo que nunca más se vuelvan a realizar obras semejantes (Ordovas: 1981, 76).

### Santa Cecilia, santa Catalina y santa Apolonia

Tras el concilio de Trento y atendiendo a las disposiciones decretales, se puede observar el cambio en el modo de representar el martirio y a las mártires: se acentúa en las imágenes el carácter púdico.

En la iconografía de las mártires encontramos la aparición de un personaje post tridentino, el *Ángel de la guarda*. Un buen ejemplo es el cuadro de Sarraceni del *Martirio de santa Cecilia* (fig. 12). Emile Mâle (1985: 264-281) concreta el origen de la devoción al Ángel de la guarda. Su devoción se propagó en el siglo XVI en medio de las luchas religiosas; los católicos se consagraron a ella tanto como Lutero y Calvino la condenaron. En el siglo XVII llegó a estar tan generalizada que Clemente X (en 1670) la impuso a la Iglesia universal.<sup>6</sup> En Roma, y en muchas otras partes del mundo, se levantaron iglesias, capillas, altares, en honor del Ángel de la guarda y se crearon cofradías bajo su patrocinio (Zuriaga, 2010: 283). Interián de Ayala (1783:152-157) dedica el capítulo VIII del Libro Segundo: *De las Pinturas, é Imágenes del Angel Custodio, y de lo que ocurre más digno de notarse sobre este punto* a la manera de representar al Ángel de la guarda.



Fig 12. Carlo Saraceni. *Martirio de santa Cecilia* c. 1610. Oleo sobre lienzo, 136 x 99 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles. USA.

<sup>6</sup> En 1670. La fiesta del ángel de la guarda queda fijada el 2 de octubre.

Según Mâle, uno de los primeros jesuitas, el padre Lefevre nos narra en su *Memorial* que tenía una devoción particular por su Custodio y fue él quien la propagó en el ámbito de la Compañía de Jesús. Estas ideas, difundidas por los libros y por la predicación, inspiraron hacia el Ángel de la guarda una profunda veneración. Todos los místicos de la época compartieron la devoción de los jesuitas. Este hecho propiciará abundante iconografía y los custodios adquieren en el barroco un nuevo protagonismo formando binomio con los santos, que son propuestos como modelos de beatitud. Muchas de las estampas devocionales posteriores a Trento presentan a los santos propagados, junto a sus custodios.

La escena de Sarraceni nos presenta a la mártir con su Ángel custodio que le muestra el camino del cielo. Acentúa la dinámica del cuadro, con la composición diagonal propia de los cuadros barrocos y acompaña a santa Cecilia con los atributos que la identifican: la espada del verdugo y los instrumentos musicales, advocación de su patronazgo. La fuente literaria procede de los escritos de san Jerónimo que reproduce las actas de su martirio.<sup>7</sup>

Hacia la mitad del siglo quinto aparecen las *Actas* originales del martirio de santa Cecilia que habían sido transmitidas en numerosos manuscritos. Nos narran que Cecilia era una virgen de una familia senatorial y cristiana y que fue dada en matrimonio por sus padres a un noble joven pagano, Valeriano. Cuando, tras la celebración del matrimonio, la pareja se había retirado a la cámara nupcial, Cecilia dijo a Valeriano que ella se había desposado con un ángel que celosamente guardaba su cuerpo; Valeriano debía tener el cuidado de no violar su virginidad. Valeriano pidió ver al ángel, [...] Entonces se apareció un ángel a los dos y los coronó con rosas y azucenas. Cuando Tiburcio, el hermano de Valeriano, se acercó a ellos, también fue ganado para la Cristiandad. Ambos hermanos distribuyeron ricas limosnas y enterraron los cuerpos de los confesores que habían muerto



Fig. 13. Rafael, *Santa Cecilia*. 1514-15. Pinacoteca Nacional de Bolonia.

<sup>7</sup> En el *Bibliotheca Hagiographica graeca, Martyrologium Hieronymianum* se conmemoran otras mártires de este nombre, pero de ninguna de ellas hay alguna referencia histórica exacta. Una sufrió el martirio en Cartago con Dativus en 304.

por Cristo. El prefecto, Turcio Almaquio, los condenó a muerte; el funcionario del prefecto, Máximo, fue designado para ejecutar la sentencia, se convirtió y sufrió el martirio con los dos hermanos. Sus restos fueron enterrados en una tumba por Cecilia. Ahora la propia Cecilia fue buscada por los funcionarios del prefecto. Antes de que fuera apresada, dispuso que su casa debiera conservarse como un lugar de culto para la Iglesia romana. Después de una gloriosa profesión de fe, fue condenada a morir asfixiada en el baño de su propia casa. Pero, cuando permaneció ilesa en el ardiente cuarto, el prefecto decidió su decapitación en ese lugar. El ejecutor dejó caer su espada tres veces sin separar la cabeza del tronco y huyó, dejando a la virgen bañada en su propia sangre. Vivió tres días, hizo disposiciones en favor de los pobres y dispuso que después de su muerte su casa debía dedicarse como templo.

Las *Actas* no ofrecen ninguna otra indicación del tiempo del martirio. Los cuadros medievales de la santa son muy frecuentes; desde los siglos XIV y XV se le asigna un órgano como atributo, o se la representa junto a un órgano, evidentemente para expresar lo que se le atribuyó en los panegíricos y poemas basados en la *Acta*. De este modo se relacionó estrechamente a la santa con la música. Cuando en el siglo XVI se fundó en Roma la Academia de la Música fue nombrada patrona del instituto, después de lo cual su veneración como patrona de la música de la iglesia se generalizó universalmente. El órgano es ahora su atributo ordinario; un buen ejemplo lo tenemos el de Rafael conservado en Bolonia (fig. 13). Su fiesta es celebrada por la Iglesia latina y griega el 22 noviembre.<sup>8</sup>

Caravaggio, después del concilio de Trento, sigue fielmente la ortodoxia a la hora de representar el martirio de santa Catalina (fig. 14). En el *Año Cristiano*, Croisset resume la tradición que la ensalza como patrona de los filósofos. Santa Catalina era natural de la ciudad de Alejandría, estudió en su juventud y estaba dotada de excelente ingenio, llegando a ser un prodigio de sabiduría. Majencio



Fig. 14. Caravaggio, *Santa Catalina de Alejandría*, 1597. Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

<sup>8</sup> Cfr <http://ec.aciprensa.com/c/cecilia.htm>.

(306-311) ordenó a todos los súbditos hacer sacrificios a los dioses. Catalina entró en el templo pero, en lugar de sacrificar, hizo la señal de la cruz. Y dirigiéndose al emperador lo reprendió exhortándolo a conocer al verdadero Dios. Conducida a palacio, ella reiteró su negativa a hacer sacrificios pero invitó al emperador a un debate. En la prueba del debate filosófico, los sabios resultaron convertidos al cristianismo por Catalina, lo que provocó la ira del emperador, que hizo ejecutar a los sabios no sin proponerle antes a Catalina que se casara con uno de ellos, a lo que ella se negó rotundamente. Majencio trató de convencerla con promesas; pero al no lograrlo, mandó flagelarla y encerrarla en prisión. Allí fue visitada por la propia emperatriz y un oficial, Porfirio, que terminó por convertirse junto con otros doscientos soldados, según señala la *Passio*. El emperador ordenó entonces que torturaran a Catalina utilizando para ello una máquina conformada por unas ruedas guarnecidas con cuchillas afiladas. Según la *Passio*, las ruedas se rompieron al tocar el cuerpo de Catalina, quien salió ilesa. La emperatriz trató de interceder a favor de Catalina, pero fue decapitada, al igual que Porfirio y sus doscientos soldados. Obstinado, Majencio ordenó la ejecución de Catalina, quien murió decapitada.

Su iconografía se concreta con los atributos propios de su suplicio, la palma del martirio, la rueda con cuchillos y la espada.



Fig.15. Francisco de Zurbarán. *Santa Apolonia*, 1636. Museo del Louvre, París, procedente del convento de la Merced de Sevilla.



Fig 16. Antonio Tempesta, *Martirio de Santa Apolonia*, Grabado de 1600. Roma Instituto Nazionale per la Grafica.

Otro ejemplo de recato a la hora de representar a las mártires cristianas en el barroco lo encontramos en la serie que Zurbarán pintó en el primer cuarto del siglo XVII para el convento de la Merced de Sevilla y que su taller difundió por todo el mundo hispano.

En la serie el tema es el *triumfo de la mujer*; el dolor se nos presenta elidido, el triunfo se nos muestra en todas ellas a través de su estoicidad, con el atributo de la palma por un lado y el atributo del tormento por el otro. Zurbarán nos las muestra con el anacronismo de los ricos vestidos del XVII, se trata de retratos psicológicos llenos de intensidad en *sacra conversazione* con el espectador. Un buen ejemplo lo encontramos en la representación de santa Apolonia (fig. 15).

La historia de la patrona de los dentistas, presenta un punto oscuro: su autoinmolación en la hoguera. Este tema aparece omitido en la mayor parte de sus representaciones y una de las pocas imágenes que existen es la del grabado de Antonio Tempesta de 1600 (fig. 16). Como todos sabemos el suicidio no es lícito en la tradición cristiana. Sin embargo, san Agustín, en referencia a su martirio, lo justifica indicando que obró así asistida por el Espíritu Santo.

Las fuentes literarias las encontramos en la *Patrística Oriental y Latina* (san Dionisio y san Agustín la citan en sus escritos). Nos cuentan que Apolonia murió en Alejandría, Egipto, en el 249. Su fiesta se celebraba el 9 de febrero en el antiguo calendario litúrgico (Alban Butler, 1998: 230). Según la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, los padres de Apolonia no tenían descendencia a pesar de constantes oraciones a sus dioses. Finalmente la futura madre le pidió en oración a la Virgen María que intercediera por ellos. Cuando la joven Apolonia conoció las circunstancias de su nacimiento, se hizo cristiana.

San Dionisio, obispo de Alejandría, fue testigo de la muerte de Apolonia, quien era para entonces una diaconesa de edad avanzada. La describió en una carta a Fabio que fue preservada por Eusebio, obispo de Antioquía. Estalló una persecución de los cristianos por el populacho pagano de Alejandría en el último año del reino del emperador Felipe. Los cristianos eran arrastrados fuera de sus casas y asesinados, sus propiedades saqueadas. La persecución comenzó cuando un poeta de Alejandría profetizó desastres por la presencia de los cristianos, a los que consideraba impíos por no adorar a los dioses. Según san Dionisio, por los días del martirio de la santa los alborotadores habían llegado al colmo de su furor. Los cristianos no ofrecían resistencia, sino que se daban a la fuga, abandonando todas sus pertenencias, sin quejarse, porque sus corazones estaban despegados de la tierra. Su constancia era tan general, que san Dionisio no supo de ninguno que hubiera renunciado a Cristo.

Se apoderaron de Apolonia y la golpearon en la cara, le arrancaron todos los dientes, y después, prendiendo una gran hoguera fuera de la ciudad, la amenazaron con



arrojarla dentro si no pronunciaba ciertas palabras impías. Les rogó que le dieran unos momentos de tregua, como si fuera a considerar su posición. Entonces, para dar testimonio de que su sacrificio era perfectamente voluntario, tan pronto como la dejaron libre, se lanzó dentro de las llamas.

En la mayoría de las regiones de la Iglesia occidental se encuentran iglesias y altares dedicados en honor de santa Apolonia, pero no se la venera en ninguna iglesia oriental, aun cuando sufrió en Alejandría. Se la invoca contra el dolor de muelas y todas las enfermedades dentales, y se la presenta con un par de pinzas que sostienen un diente, o si no, suele distinguirse por un diente de oro colgando de su collar. Su iconografía tiene como atributos los alicates con que el verdugo le arrancó los dientes. También se presenta, en raras ocasiones, como otro de sus atributos iconográficos, la hoguera a la que iba a ser condenada y a la que se arrojó, para dar testimonio de su valentía y coraje.

En el presente artículo nos hemos aproximado a la representación del dolor de las mártires cristianas, teniendo en cuenta las variantes históricas y estéticas que lo han condicionado. Su testimonio ha quedado recogido por la literatura y el arte pero lo representado no es sino la punta del iceberg de centenares de miles de mujeres que de manera anónima han sufrido y sufren tormento y martirio, independientemente de sus creencias, por su dignidad, su fe o sus ideas.

### **Bibliografía:**

- AAVV (1910): *The Catholic Encyclopedia*. <<http://www.newadvent.org/cathen/09652b.htm>.
- AAVV (1966-1971): *Acta Sanctorum*, reedición París, 65 vols. Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.
- AAVV (1951): *Actas de los Mártires*, (ed. e intr. de D. Ruiz Bueno). Madrid: BAC.
- AAVV (1961-1971): *Bibliotheca Sanctorum*. Roma, 13 vols: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense.
- AAVV (1902): *Synaxarium Constatinopolitanum* Bruselas: Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.
- AAVV (1957): *Bibliotheca Hagiographica graeca*. Bruselas: 3 vols Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.
- AAVV (1900-190): *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, 2 vols. Bruselas BOLLANDISTS (ed.)
- AAVV (1986): *Supplementum*, Bruselas Ed. Bureaux de la société des Bollandistes.

- AUBE, Benjamin (1881): *Les chrétiens dans l'empire romain* (2ª ed., Paris, 352) [http://www.mediterranee-antique.info/Religion/Aube/Chretien/Chret\\_00.htm#Av\\_pro](http://www.mediterranee-antique.info/Religion/Aube/Chretien/Chret_00.htm#Av_pro).
- BARONIO, cardenal (1588 - 1607): *Anales Ecclesiastici*, Roma, 12 vols. Romae, ex typographia Vaticana.
- BUTLER, Anton (1998): *Vida de los Santos*, Madrid: Libsa.
- CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina. (1974): «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», en *Revista de Ideas Estéticas* XXXII, n°127, págs.223-242.
- CROISSET, Juan (1884): *Año Cristiano o Ejercicios Devotos*. Barcelona: Librería Religiosa.
- DUCHESNE, Louis (1925): *Liber pontificalis*, Barcelona, 2 vols. Ed. Louis Duchesne.
- DELEHAYE, Hippolyte (1921): *Les passions des martyrs et le genres littéraires*, Bruselas: Bureaux de la société des Bollandistes ippolye.
- (1933): *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas: Bureaux de la société des Bollandistes.
- (1957): *Les légendes hagiographiques*, Bruselas: Bureaux de la société des Bollandistes.
- DUCHET-SUCHAUX, Gastón Y PASTOUREAU, Michel (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid: Alianza Editorial.
- FÁBREGA GRAU, Ángel (1990): *Santoral completo*, Barcelona: Editorial Regina.
- FERRANDO ROIG, Juan (1950): *Iconografía de los Santos*, Barcelona: Ediciones Omega.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan (1730): *El Pintor Cristiano y Erudito*. (Ed. castellana traducida de la original latina 1782). Madrid. 8 vol. Imprenta de Blas Román.
- JUNGMANN, Juan (1953): *El sacrificio de la Misa*, Madrid: BAC.
- JEDIN, Hubert (1965): *El concilio de Trento en su última etapa*, Barcelona: Ed. Herder.
- LEONARDI, Claudio; RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella (dirs.) (2000): *Diccionario de los Santos*, 2 vols. Madrid: Ediciones San Pablo.
- LODI, Enzo (1990): *Los Santos del calendario romano*, Madrid: Ediciones paulinas.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1785): *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Edición de la Imprenta Real.
- MÂLE, Émile (1985): *El Barroco, el arte religioso del siglo XVII*. Madrid: Ed. Encuentro.
- MARTÍNEZ PUCHE, José Antonio (dir.) (2000): *Nuevo Año Cristiano*, Madrid, 12 vols. EDIBESA.
- MOLANO, Juan (1617): *De Historia sacrarum imaginum et picturarum*, 1ª edición Amberes. Traducción: *Traité des saintes images*. Introducción, traducción, y notas, François Boesflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, 2 vols., París: Éditions du Cerf, 1996.
- ORDOVÁS, Ignacio (1981): *Legislación eclesiástica sobre sagradas Imágenes*. Pamplona (Tesis doctoral sin publicar, cedida por el autor. Dirigida por José Antonio Iñiguez).
- PIÓ V (1604): *CATHECHISMUS ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini*, Edición de Valladolid
- QUASTEN, Juan (1991): *Patrología I*. Madrid: BAC.

- REAU, Louis(1955-1958): *Iconographie de l'art chrétien*. París: Presses Universitaires de France  
Traducción al español de José María Sousa Jiménez: *Iconografía del arte cristiano*.  
Barcelona: Ediciones del del Serbal (6 volúmenes). Volumen 3.
- RIVADENEYRA, Pedro (1604-1609): *Flos Sanctórum o Libro de las Vidas de los Santos*, 2 partes,  
Madrid: Sánchez impresor.
- ROMÁN LÓPEZ, M<sup>o</sup> Teresa (1999): *Diccionario de los Santos*. Madrid: Aldebarán Ediciones.
- RUINART, Thierry (1859): *Acta Sincera*. Ratisbona: Universidad de Ratisbona.
- SENDÍN BLÁZQUEZ, José (2000): *Santos de leyenda, leyendas de santos*. Madrid: BAC.
- VIZMANOS, Francisco (1959): *Las vírgenes cristianas de la iglesia primitiva*. Madrid: BAC.
- VORÁGINE, Santiago de la (1984): *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza editorial.
- ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc (2007): *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*.Valencia: Ed Institució Alfons el Magnànim col. Arxius i documents vol. 42.
- (2010): «Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del ángel custodio», *Entre Cielos e Infiernos*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011 (Edición digital a partir de La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010), pp. 279-287.

Recibido el 17 de febrero de 2012  
Aceptado el 26 de abril de 2012  
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 157-177]

## CURRICULA / NOTES ON CONTRIBUTORS

### **Fàtima Agut**

Professora de l'IES Vicent Sos Baynat i professora associada de la Universitat Jaume I en el Departament de Filologia i Cultures Europees. Ha publicat: *Memòria i pràctica teatral a Castelló, 1940-1970*, Castelló de la Plana, Ajuntament de Castelló (2007); *Teatre popular religiós i noves dramatúrgies al Baix Maestrat*, Onada, Benicarló (2007). Premi Alambor d'investigació històrica 2002; *Dones d'Almassora*, amb Maria Arenós i Margarita Serra, Almassora, Ajuntament d'Almassora (2004), a més de publicacions col·lectives. Ha comissariat diverses exposicions al Teatre Principal de Castelló sobre la història del Teatre Principal a partir dels programes i cartells de l'esmentat coliseu.

### **Art al Quadrat (Gema y Mònica del Rey Jordà)**

Grupo formado en 2002, es la unión de dos hermanas gemelas. Son licenciadas en Bellas Artes y tituladas en el Máster en Producción Artística por la Facultad de BBAA San Carlos (UPV). Sus obras se han mostrado en exposiciones y proyecciones nacionales e internacionales. Asimismo, han gozado de diferentes becas a lo largo de su carrera como la Erasmus en Finlandia, Promoe en México, la beca de Excelencia de la UPV y la FPU con la que Mònica está desarrollando su tesis doctoral.

### **Irene Ballester Buigues**

Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València y Máster Universitario en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía por la Universitat Jaume I de Castelló. Es autora del libro *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo* de reciente publicación en la editorial Trea.

### **Juncal Caballero Guiral**

Profesora de la Universitat Jaume I de Castellón. Departamento de Historia, Geografía y Arte. Área de Estética y Teoría de las Artes. Miembro del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de la Universitat Jaume I de Castellón. Directora de la Revista *Asparkia. Investigació Feminista*. Indexada en la base de datos del ISOC del CINDOC y en el LATINDEX.

### **Juan Francisco Fandos**

Licenciado en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castellón y máster en Comunicación y Crítica del Arte por la Universidad de Gerona. Encargado del departamento de actividades y didáctica del Espai d'Art Contemporani de Castelló. A lo largo de los años en que ha trabajado en el Espai ha impartido cursos y conferencias relacionados tanto con la educación en los centros de arte como sobre cuestiones de género. Ha colaborado con el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de la Universidad Jaume I. Ha impartido cursos como *Masculinidades y representación: el falo entretenido* y escrito en diversas revistas científicas como *Dossiers feministas* donde encontramos *Olvidos, sonrisas y otros maquillajes*.

### **Ana Kurich**

Primera etapa: 1979–1992 (Yugoslavia): Licenciada en Interpretación por la Facultad del Arte en Novi Sad, en el año 1987. Trabajó en el Teatro Nacional de Sombor, en el Centro Dramático de Novi Sad y en el Teatro Dusko Radovic, de Belgrado. Ha interpretado a más de veinte personajes en diferentes obras de teatro, cine y televisión. Segunda etapa: 1992 – 2012 (España): A causa de la guerra en la ex -Yugoslavia se refugia a España donde funda «El teatro de la resistencia» para el que interpreta: *Opus Primum*, de H. Kurich.

### **Hadi Kurich**

Primera etapa: 1983–1992 (Yugoslavia): Licenciando en dirección por la Facultad de Artes Escénicas de Belgrado, en el año 1986. Trabajó primero como actor en el teatro nacional de Zenica, para después dedicarse a la dirección en el teatro nacional (Centro Dramático) de Sarajevo. Intérprete: En su larga trayectoria ha representado papeles en más de quince obras distintas. Entre ellas, *Los salvados* de E. Bond (LEN). Premio de la crítica BiH a la mejor interpretación en 1987. Segunda etapa: 1992–2012 (España): A causa de la guerra en la ex -Yugoslavia se refugia en España donde funda «El teatro de la resistencia» para el que escribe, actúa y dirige: *Opus Primum*, obra original. Ha recibido numerosos premios: El Premio de la crítica, Barcelona 1996 *Opus Primum*. Premio de las Artes Escénicas 2005 de la Generalitat Valenciana a la Mejor Versión, Traducción y/o Adaptación para la obra *Edmund Kean*. La Mejor Obra de Teatro en el Festival Joakim Vuic (Serbia, 2006) para la obra *Edmund Kean*. Ha impartido clases, talleres y conferencias de teatro en diversas universidades y centros nacionales e internacionales.

### **María Jesús Martínez Alfaro**

Profesora Titular en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Zaragoza donde imparte clases de literatura y lengua inglesas. Pertenece al equipo de investigación «Narrativa contemporánea en lengua inglesa» —integrado por profesores del Departamento y dirigido por la Dra. Susana Onega. Actualmente, la labor investigadora de dicho equipo se enmarca en un proyecto de investigación titulado «Ética y trauma en la ficción contemporánea en lengua inglesa», subvencionado por el Ministerio, el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

### **Lidón Sancho Ribes**

Licenciada en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castellón y especialista en Educación Artística y Arte Contemporáneo por la Universidad de Valencia. Ha encauzado toda su investigación hacia los valores estéticos, éticos y educacionales del arte. Miembro del Instituto de Investigación Feminista de la Universitat Jaume I, ha realizado su doctorado en estudios de género, arte y educación. Su trabajo en el campo de la medicina y de atención al paciente completa su formación como humanista.

### **Marta Senent Ramos**

Licenciada en Humanidades por la Universitat Jaume I de Castellón. Posee el título Experto/a en e-learning: educación y formación por Internet, por la UNED. Dedicó sus estudios de doctorado a investigar sobre diversidad funcional, arte y género. Colabora en diversos grupos de investigación sobre diversidad funcional. También es asesora y embajadora de voluntariado en la Fundación Borja Sánchez para niño/as con lesiones cerebrales. Actualmente dirige la editorial ACEN. Es autora del libro *Arte y discapacidad. Otra visión del arte*.

### **Rosalía Torrent Esclapés**

Profesora de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat Jaume I de Castelló. Sus líneas de investigación se sitúan en torno al arte y diseño contemporáneos y el arte feminista. Entre sus publicaciones están diversos libros como *A century of Spanish Art Abroad* e *Historia del diseño industrial*, así como numerosos artículos sobre creación y género. Secretaria del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de la Universitat Jaume I. Directora de la colección Sendes de libros feministas y de género y co-directora del máster Investigación y Docencia en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Miembro de la Asociación Internacional de Crítica de Arte.

### **Vicent Francesc Zuriaga Senent**

Doctor en Historia del Arte (Universitat de València, 2004). Profesor Adjunto de Historia del Arte (T.C) de la Universitat Internacional Valenciana, VIU.

Las líneas de investigación que hasta el momento ha desarrollado se han concretado en libros, capítulos de libros y artículos en el ámbito de la iconografía e iconología religiosa, el arte en la orden de la Merced, la instrumentación del arte como didáctica, devoción, propaganda y publicidad así como las áreas de la literatura emblemática, la iconografía colonial novohispana y el patrimonio artístico valenciano.

## NORMES DE PUBLICACIÓ DELS ARTICLES

### 1. Presentació d'originals

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosos i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats en català o castellà. La seua extensió per escrit no ha de ser superior a **20 pàgines** DIN A4 mecanografiades per una sola cara i amb interlineat 1,5, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia. El text s'ha d'enviar en format .doc o .rif.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany, així com l'activitat investigadora que està desenvolupant en aquest moment. El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en anglès. S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari. A més, cal enviar l'adreça postal, l'adreça electrònica, el telèfon i el fax (en cas que es tinga) per a poder tenir contacte amb les autores o els autors.

El termini d'entrega dels treballs és abans de l'any d'emissió del monogràfic a què va dirigit l'article.

### 2. Format

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser **Times New Roman, 12** amb interlineat **1,5**.

Per a les **notes a peu de pàgina** s'ha d'utilitzar Times New Roman, **10** amb interlineat senzill.

Els **marges** han de ser de 2,5 cm (dreta i esquerra) i 3 cm (superior i inferior).

### 3. Cites

S'han d'utilitzar cometes angulars (« ») quan el text citat no supere les tres línies, i aquest s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf amb el marge més gran que el de la resta del text (a 3,5 cm dreta i esquerra), i amb lletra Times New Roman, 10.

S'ha d'utilitzar el sistema de cites abreujades, incorporades al cos del text, quan només se cite la pàgina d'un llibre o diversos llibres, sense cap comentari aclaridor, utilitzant el format de **nom i any (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos, 2003: 11).

### 4. Bibliografia

La bibliografia s'ha de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament per autoria i amb els cognoms en **lletra versal**. El seu format ha de ser **Times New Roman, 11** i amb espai interlineal **senzill**. Per compromís feminista, s'ha de citar el nom de les autores i els autors.

- LLIBRES:

#### Un/a autor/a:

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*.

Bilbao: Universitat del País Basc, p. 168-169.

#### Diversos/es autors/es:

##### - Quan només en siguen dos:

AGUADO HIGÓN, Ana María i RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

##### - Quan en siguen més de dos:

CLÚA, Isabel et al. (ed.) (2002): *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I i vol. II. Barcelona: Escultura. Col·lecció Tabla Redonda, p. 54-57.



- ARTICLES:

**Un/a autor/a:**

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996): «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkía. Investigación Feminista*. Any 6, N.º 6, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 147-162.

**Diversos/es autors/res:**

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres, encara que amb la normativa pròpia dels articles.)

- CAPÍTOLS DE LLIBRES:

**Un/a autor/a:**

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». Dins: María José Jiménez Tomé i Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*. Màlaga: Servei de Publicacions. Centre d'Edicions de la Diputació de Màlaga (CEDMA), p. 93-128.

**Diversos/es autors/es:**

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres i els articles).

- ANY:

**Si hi ha més d'una publicació del mateix autor o autora i dins del mateix any, s'ha de marcar amb una lletra minúscula i en cursiva:**

RAMOS, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Màlaga: Universitat de Màlaga.

\_\_\_\_\_. (1993 b): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». Dins: George Duby i Michelle Perrot (ed.) (1993<sup>1990</sup>): *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX*. Madrid: Santillana, p. 647-659.

(Observeu que s'indica amb efecte de superíndex la primera edició del llibre).

## SELECCIÓ D'ARTICLES

Els textos enviats han de ser treballs d'investigació, de comunicació científica o de creació originals. Els articles rebuts seran avaluats pel consell de redacció i el comitè científic per a la seua acceptació definitiva.

## NORMES D'ENVIAMENT DELS ARTICLES

Els articles s'han d'enviar per correu ordinari a l'adreça del Seminari d'Investigació Feminista, en una còpia en paper i gravats en un CD, o bé com a fitxer adjunt a l'adreça electrònica [sif@uji.es](mailto:sif@uji.es).

## PRÒXIM NÚMERO MONOGRÀFIC DE DOSSIERS FEMINISTES

### **Dossiers Feministes 17 (2013)**

**Monogràfic:** *La cultura de las cocinas: género, comida e identidad*.

**Edició a carrec de:** Nieves Alberola Crespo.

Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género. Universitat Jaume I de Castellón

[if@uji.es](mailto:if@uji.es)

## NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

### 1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en catalán o castellano. Su extensión por escrito no deberá ser superior a **20 páginas** DIN-A4 mecanografiadas por una sola cara y a espacio 1'5, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía. El texto se enviará en formato «documento word» o «rtf».

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece, así como la actividad investigadora que está desarrollando en ese momento. Acompañará al texto un resumen de un máximo de diez líneas y palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

A su vez, se mandará la dirección, e-mail, el teléfono y fax (en caso de tenerlo) para poder tener contacto con las/os autoras/os.

El plazo de entrega de los trabajos será antes del año de emisión del monográfico al que va dirigido el artículo.

### 2. Formato

El carácter utilizado en la escritura habrá de ser de letra **Times New Roman, 12** a espacio **1,5**.

Para las **notas a pie de página** se utilizará el mismo tipo de letra a Times New Roman, **10** e interlineado sencillo.

Los **márgenes** serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

### 3. Citas

Se utilizarán comitas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comitas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 3, 5 derecha e izquierda), y con letra Times New Roman, 10.

Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas al cuerpo del texto, cuando sólo se cita la página de un libro o diversos libros, sin ningún comentario aclarativo, utilizando el formado de **por nombre y año (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos: 2003: 11).

### 4. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores y los apellidos en **letra versal**. Su formato será el de **Times New Roman, 11** y a espacio interlineado **sencillo**. Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

- LIBROS:

#### **Un/a autor/a:**

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 168-169.

#### **Varias/os autoras/es:**

##### **- Cuando sólo sean dos:**

AGUADO HIGÓN, Ana María & RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

##### **- Cuando sean más de dos:**

CLÚA, Isabel et al. (eds.) (2002): *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I & Vol. II. Barcelona: Escultura. Colección Tabla Redonda, pp. 54-57.

- ARTÍCULOS:

**Un/a autor/a:**

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (1996): «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», *Asparkia. Investigació Feminista*. Año 6, N.º. 6, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 147-162.

**Varias/os autoras/es:**

(Se seguirá la misma tónica que la aplicada en los libros, aunque con la normativa propia de los artículos).

- CAPÍTULOS DE LIBROS:

**Un/a autor/a:**

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». En: María José Jiménez Tomé & Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*. Málaga: Servicio de publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), pp. 93-128.

**Varias/os autoras/es:**

(Se seguirá con la misma tónica que la aplicada en los libros y en los artículos).

- AÑO:

**Si hay más de una publicación del mismo autor y dentro del mismo año, se habrá de marcar con una letra minúscula y en cursiva:**

RAMOS, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad de Málaga.

\_\_\_\_\_. (1993 b): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». En: George Duby & Michelle Perrot (eds.) (1993<sup>1990</sup>): *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX*. Madrid: Santillana, pp. 647-659.

(Nótese que se indica con efecto de superíndice la primera edición del libro)

## SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

Los artículos recibidos serán evaluados por el consejo de redacción y el comité científico para su definitiva aceptación. Los textos enviados habrán de ser trabajos de investigación, comunicación científica o creación originales.

## NORMAS DE ENVÍO DE LOS ARTÍCULOS

Habrán de ser enviados por correo ordinario a la dirección del *Seminari d'Investigació Feminista*, en una copia de papel y grabado en un CD, y/o bien mandarlo por correo adjunto a la dirección electrónica [sif@uji.es](mailto:sif@uji.es)

## PRÓXIMO NÚMERO MONOGRÁFICO DE DOSSIERS FEMINISTES

### **Dossiers Feministes 17 (2013)**

**Monográfico:** *La cultura de las cocinas: género, comida e identidad*.

**Edición a cargo de:** Nieves Alberola Crespo.

Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género. Universitat Jaume I de Castellón

[if@uji.es](mailto:if@uji.es)



# COL·LECCIÓSENDES



Maria Tsvetkova  
**EL RELATO DE SÓNECHKA**  
Edició i introducció de  
Rafael Carreras



Mª Carmen África Vidal Claramonte  
**LA MAGIA DE LO EFÍMERO:  
REPRESENTACIONES DE LA MUJER  
EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES**  
Fotografía de Almudena González



Maria José Gómez Fuentes  
**CINEMATOGRAFÍA  
LA MADRE EN EL CINE Y  
LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA**  
Profesora de Otilia Pazman



Javier Caballero  
**LA MUJER EN EL IMAGINARIO  
SURREAL. Figuras femeninas  
en el universo de André Breton**



PRIMERO NACIONAL DE EDICIÓN UNIVERSITARIA  
MEJOR COLECCIÓN 2004

**VOCES PROFÉTICAS.  
RELATOS DE ESCRITORAS  
ESPAÑOLAS EN  
ENTRESIGLOS (DIX-XX)**

Edición, introducción, selección y prólogo de  
Pilar Muñoz Muñoz y Concha Muñoz Sison



**MUJERES MAXIMALISTAS**  
Introducción, selección y edición crítica a cargo de  
Rafael Carreras y Julia Sánchez



Suriel Nampashi  
**FÁBULAS FEMINISTAS**  
Introducción y traducción de Ana García Aragón



Pilar Godoy  
**DONES DE BLOOMSBURY**  
Prólogo de María Perdomo



Clorinda Mato de Turner  
**AVES SIN NIDO**  
Edición crítica de Susana Sánchez  
Prólogo de Julia Sánchez



**COLETTE UNIVERSAL**  
Lectura Virsopé y Gerard Lemaire, eds.



Duquesa de Atramos  
**RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES**  
Edición y selección de María José Bergamini-Nadal



Maria Pilar Muñoz Muñoz  
**VIOLENCIA DE GÉNERO**



Maria Iostandis  
**LOXANDRA**  
Introducción, traducción del Prólogo, edición, selección, notas  
Prólogo de La Filología y Perseus  
Edición de Cristina Rodríguez



Nieves Muñoz Muñoz  
**LOS ECOS DEL BANQUETE NO ESCRITO**



Eva Mendicuti  
**EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO  
Identidades en conflicto en la vida  
de la Marjory Añor**



**OLIMPIA DE GOUGES  
O LA PASIÓN DE EKISTIR**  
Edición de Margarita Ripoll y prólogo de Julia Sánchez  
Introducción de Margarita Ripoll y Julia Sánchez



**MUJERES EN LA HISTORIA  
DEL TEATRO JAPONÉS:  
DE AMATERASU A MINAKO SEKI**  
Prólogo de Julia Sánchez



Col·lecció d'estudis  
de gènere amb textos  
de gran qualitat avalats  
per l'Institut Universitari  
d'Estudis Feministes  
i de Gènere



<http://www.tenda.uji.es/> · [publicacions@uji.es](mailto:publicacions@uji.es)





Con la colaboración de:



UNIVERSITAT  
JAUME·I



Bancaixa   
el compromís social



UNIVERSITAT  
JAUME·I

Precio: 8 Euros.