

**DE VINDICADORAS A VENGADORAS: RESPUESTAS FRENTE A LA VIOLENCIA.
ALGUNOS EJEMPLOS EN DISCURSOS LITERARIOS Y ARTÍSTICOS HISPÁNICOS**

María Jesús Fariña Busto
Literatura Española e Teoría da Literatura
Universidade de Vigo
mbusto@uvigo.es

RESUMEN

La representación de la violencia contra las mujeres es manifiesta tanto en la literatura española como en la literatura hispanoamericana, aunque son todavía escasos los trabajos críticos en relación con el tema. En esta exposición se reflexiona sobre el modo en que es abordada y contestada en algunos textos de escritoras, atendiéndose a discursos narrativos pero también poéticos y dramáticos y estableciéndose, en algunos casos, equivalencias con otras manifestaciones artísticas. Además, a través de los ejemplos seleccionados, se pretende poner de relieve formulaciones de distinto tono, posicionamiento y alcance.

PALABRAS CLAVE

Representación. Escritoras españolas e hispanoamericanas. Violencia contra las mujeres. Respuestas frente a la violencia.

Violencia (lat. *violentiā*): 1. Cualidad de violento. 2. Acción y efecto de violentar o violentarse. 3. Acción violenta o contra el natural modo de proceder. 4. Acción de violar a una mujer.¹

Comenzaré con dos citas, de dos textos muy alejados en el tiempo, para recordar cómo la conciencia de las mujeres sobre la violencia ejercida contra ellas (contra nosotras) tuvo expresión muy temprana, es decir, que no se trata de un fenómeno actual, como a veces se indica, y que ha sido institucionalizada por el sistema patriarcal.

La primera corresponde a *La ciudad de las damas* (1405), de Cristina de Pizan (Venecia 1364-h. 1430 monasterio de Poissy), que pone en boca de una de sus protagonistas las siguientes palabras:

¡A cuántas mujeres podemos ver, y tú conoces algunas, querida Cristina, que por culpa de la crueldad de un marido desgastan sus vidas en desgracia, encadenadas a un matrimonio donde reciben peor tratamiento que las esclavas de los moros! ¡Dios mío, cómo les pegan, a todas horas y sin razón! ¡Cuántas humillaciones, ataques, ofensas, injurias tienen que aguantar unas mujeres leales, sin gritar siquiera para pedir ayuda! (Libro II, XIII)

La segunda pertenece a Emilia Pardo Bazán², a alguno de cuyos cuentos me referiré más adelante en esta exposición. Está extraída de un artículo publicado en 1901, en *La Ilustración Artística*, de Barcelona, y en ella con términos absolutamente claros y directos la escritora apunta a las debilidades de un sistema que subordina a las mujeres y ha normalizado su muerte a manos -mayoritariamente es así en los porcentajes- de hombres con los que han estado o están vinculadas afectivamente:

Siguen a la orden del día los asesinatos de mujeres. Han aprendido los criminales que eso de “la pasión” es una gran defensa prevenida y que por “la pasión” se sale a la calle libre y en paz de Dios, y no se descuidan de revestir de colores pasionales sus desahogos *mujericidas*. [...] ¿Pasión? No; codicia, vileza y barbarie. [...] La pasión es noble y estos criminales *mujericidas* obedecen a los impulsos más innobles y bajos.³

¹ Esta definición y las otras dos que aparecen en el trabajo proceden del *Diccionario* de la Real Academia Española. Resulta ciertamente relevante que la entrada **violencia** tenga como cuarta acepción la de “violar a una mujer”. Esto significa que al menos el 25% de los rasgos semánticos del término indica por sí mismo violencia contra las mujeres o, dicho de otro modo, el 25% tiene sesgo de género. Por el contrario, la entrada **violar** no recoge ningún rasgo sexuado femenino: “Tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad o cuando se halla privado de sentido o discernimiento”.

² Además de creadora de una intensa y extensa obra narrativa, Emilia Pardo Bazán fue colaboradora habitual de prensa, siendo numerosos sus artículos de crítica literaria pero también de reflexión sobre muy diversos ámbitos de la cultura. La preocupación por la situación de las mujeres dentro del sistema fue uno de los más vigorosos. Funda una *Biblioteca de la mujer* (1892) y redacta ella sola, en su totalidad, la revista *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893). En la primera, traduce y publica *La esclavitud femenina*, de John Stuart Mill.

³ Más adelante, en el mismo artículo, afirmará: “El *mujericidio* siempre debiera reprobarse más que el homicidio. ¿No son los hombres nuestros amos, nuestros protectores, los fuertes, los poderosos? El abuso del poder ¿no es circunstancia agravante? [...] El hombre, en general, cree vagamente que por ser hombre tiene derecho de vida y muerte sobre la mujer.” (Pardo Bazán, 1999: 263)

Y si la historia de la humanidad ha hecho de la violencia contra las mujeres uno de sus pilares más funestos, parece lógico que la historia de sus representaciones se convierta en enormemente revelador. En general, los textos culturales, de cualquier índole, reproducen los estereotipos y la violencia contra las mujeres de manera mecánica, sin reflexionar sobre sus efectos ni sobre sus causas y fortaleciendo, en consecuencia, una violencia simbólica interiorizada y asimilada a través de la educación y la socialización.

Cuarenta y dos años después de la publicación de *Política Sexual* (1969), de Kate Millett, la cuestión de la representación de los sujetos en los textos literarios y, en lo que concierne a esta exposición en particular, la de la representación de la violencia contra las mujeres, sigue poseyendo especial relevancia. En realidad, cualquier análisis de las “imágenes de la mujer”, como en la primera etapa de la crítica literaria feminista se llamaron, toca de una manera implícita o explícita el tema de la violencia, pues, cuando no se trata de una violencia real, la violencia simbólica que sustenta el modelo dicotómico masculino/femenino (jerárquico y asimétrico, de superioridad a inferioridad) acaba saliendo a la superficie, se le conceda o no por parte de la crítica la dimensión que tiene, es decir, se la contemple o se la eluda. Iris M. Zavala recuerda la extraordinaria importancia del estudio de las representaciones haciéndolo parte de una reescritura del canon⁴:

No son, entonces, tarea mediocre el estudio de las imágenes de la mujer, o el estudio temático así re-formulado; sirve como formas de iniciar y ensanchar el análisis a fondo de las estructuras culturales y sociales que han servido para excluir y silenciar, sirven para polemizar con lo normativo y autorizado como verdad única (Zavala, 1993: 67)

Pocas veces, sin embargo, y desde hace bien poco tiempo, se ha enfatizado la perspectiva de género al analizar los textos literarios. Resulta habitual que los protagonistas (de cualquier época: desde la Edad media hasta la actualidad) sean leídos en términos de universalidad, como encarnaciones de deseos y valores humanos o como una suerte de sujetos tocados por un destino que los hace excepcionales. Ejemplo paradigmático sería la forma en que la crítica ha enfrentado a uno de los personajes más señeros de la literatura española: el de don Juan. Una cita de una *Historia del teatro español*, la de Francisco Ruiz Ramón, crítico e historiador teatral que figura frecuentemente en los repertorios bibliográficos académicos de Filología Española, visualiza a la perfección lo que acabo de comentar; después de considerar la dificultad de definir la “esencia” de esta figura, opina:

[...] la vida de don Juan transcurre como un relámpago entre el amor y la muerte, entre el goce y el castigo. Américo Castro ha llamado a este drama “vendaval erótico”. A través de todo el drama cruza el tiempo –el tiempo vital y el tiempo dramático, el del personaje y el de la acción- como una ráfaga huracanada [...] y de esta doble configuración del tiempo surge el elemento consustancial al personaje; don Juan no tiene tiempo que perder, don Juan no puede demorarse [...] De [...] mujer en mujer corre don Juan no porque busque a **una** mujer, ni siquiera a **la** mujer. El don Juan Tenorio de Tirso no busca, encuentra. He

Obsérvese el interés de Pardo Bazán por buscar un nombre adecuado al fenómeno del que habla. En otro artículo, también de *La Ilustración Artística*, usará el de ginecidio: “Es preciso que los juristas estudien el problema del ginecidio (¿puede decirse así?”. Tomado de Ruiz Ocaña (2004: 183).

⁴ “Reescribir el canon (una de las tareas del feminismo) significa analizar estas *representaciones*, los códigos maestros que se han interpretado como tipificaciones o modelos de normas sociales. Significa escuchar *lo dicho* y *lo no dicho* (empleando términos bajtinianos)” (Zavala, 1993: 67).

aquí otro aspecto fundamental del personaje de Tirso: no es el hombre que busca, siempre, a la mujer para seducirla, gozarla y burlarla, sino el hombre que encuentra, siempre, a la mujer. (Ruiz Ramón, 2000: 207)

Efectivamente, la mujer, cualquiera que sea (la determinación o indeterminación del artículo parece neutralizarse), aparecerá ante don Juan: él es único y encarna esa imposibilidad de detenerse, la lucha contra el tiempo acuciante; ella es múltiple pero intercambiable, a pesar de sus diferentes nombres y rangos, y se construye siempre dispuesta a dejarse burlar.

Frente a los valores encarnados por las grandes figuras legitimadas por el patriarcado como representantes de lo universal y lo nuclear, "de lo absoluto", para los sujetos femeninos se reserva, como en la lengua, el rol de lo particular, lo marcado y lo subsidiario. Abordada con una perspectiva de género, la historia literaria es más que elocuente; en palabras de Lourdes Ortiz: "La vejación, el estupro, la violación son temas esencialmente literarios. La mujer -corderito, víctima propiciatoria, indefensa y a merced de la fuerza bruta o del deseo desatado- forma parte del magma simbólico de Occidente" (Ortiz, 1990: 144).

El patriarcado ha convivido sin sobresaltos con la violencia contra las mujeres, tanto en su forma simbólica (por ejemplo, eliminándolas de la historia y de todas las historias: del arte, de la literatura, de la ciencia, del pensamiento) como en sus manifestaciones reales⁵ y en sus representaciones artísticas. La literatura registra cientos y cientos de ejemplos que la crítica y la academia han sancionado como grandes monumentos literarios y que muy pocas veces han sido analizados con una perspectiva desentrañadora y desmanteladora de los estereotipos de género y de la violencia que éstos conllevan y sobre la que se sustentan. Pensemos, por otro lado, que, en las ocasiones en que se ha originado una polémica sobre textos con este tipo de representación, el malestar ha venido desde otro lado, apelándose a la libertad de creación y argumentando que ésta no tiene por qué atenerse a lo "políticamente correcto". Tendríamos que empezar a preguntar/nos no sólo sobre los objetivos y el alcance de la representación, sino sobre todo de qué libertad de creación se habla en estos casos, si no se tratará más bien, y estrictamente, por glosar la expresión empleada en su defensa, de representaciones "patriarcalmente correctas" o ajustadas a la corrección patriarcal, arraigadas en su imaginario y reforzadoras de sus valores y de sus parámetros.

Me he servido de estas observaciones iniciales para contextualizar los textos en que quiero detenerme, pertenecientes a momentos distintos de la historia literaria y adscritos a modalidades también distintas: narrativa, poética y dramática. Son, todos, textos de escritoras y en todos ellos la violencia contra las mujeres es enfrentada de una forma reflexiva, ya sea no naturalizándola, sino concediéndole, por medio de las estrategias discursivas pertinentes, un espacio que impide que pueda dejar de ser entendida como tal violencia, pues el foco se coloca directamente sobre ella; o ya sea contestándola, a través, en este caso, de la tensión y la distancia adoptadas o del tipo de acciones y situaciones seleccionadas.

⁵ Esto explica que cuando se habla de víctimas del terrorismo nunca se menciona a las víctimas del terrorismo de género, que también es político; como escribe Cristina Peri Rossi: "las cuestiones de género son siempre políticas (derecho al sufragio, acceso a la universidad, igualdad salarial, libre disposición del cuerpo, reparto proporcional de los cargos públicos...). Incluso los crímenes 'domésticos' o 'privados' son, en el fondo, políticos: en la inmensa mayoría de ellos lo que está en juego es la libertad de la mujer, libertad para separarse o divorciarse, para disponer de su tiempo, para ser tratada como una persona y no como un objeto." (Peri Rossi, 2002)

HABLAN LOS TEXTOS (I)

Vindicar (lat. *vindicare*): Defender, especialmente por escrito, a quien se halla injuriado, calumniado o injustamente notado.

Retorno a Emilia Pardo Pazán. Si en la apertura de esta exposición me he referido a una de sus colaboraciones en prensa, me detendré ahora en tres de sus numerosos cuentos: “Sin pasión”, “Las medias rojas” y “El encaje roto”. No son los únicos en los que la escritora se hizo eco de la violencia contra las mujeres; de una u otra forma, la situación de los sujetos femeninos en la cultura patriarcal atraviesa la mayor parte de su creación, manifestando, de ese modo, su lucidez y conciencia en relación con el tema.

Recuérdese que durante mucho tiempo los asesinatos de mujeres perpetrados por maridos o amantes fueron definidos, y con esa descripción se informaba sobre ellos, como crímenes pasionales, constituyendo este motivo un eximente en la pena, hasta el punto incluso de evitar la cárcel. A ello aludía Pardo Bazán en la cita transcrita al comienzo y a ello dedica también el relato “Sin pasión”, aunque aquí el asesinado es el marido. Un joven abogado pretende utilizar el elemento pasional como núcleo de su defensa, encontrándose con la negativa del acusado, que insiste en todo lo contrario: si mató al marido no fue por cuestiones sentimentales (pasionales), sino por proteger a la mujer de las palizas de aquél. La elucubración llevada a cabo por el abogado reproduce la mirada de la cultura sobre la violencia de género, minimizada como expresión de pasión, sea en lo que toca a los actos del marido o del supuesto amante: “El defensor, el joven abogado Jacinto Fuentes, se encontraba desorientado. Si el mismo defendido le desbarataba los recursos empleados siempre con tanto provecho..., se acabó: no había manera de sacarlo absuelto” (266). Y esos recursos son precisamente “la clave amorosa”:

Solo con la clave amorosa podía el defensor reconstruir el drama lógicamente. [...] El marido, bruto y vicioso, desloma a golpes a su mujer, acaso por celos. En la casa hay un hombre que lo presencia y que está prendado de la mártir. La pasión le exalta [...] empalma la faca y la sepulta una, dos, res veces en el cuerpo del verdugo. ¿Quién no hubiese hecho o mismo? ¿Quién, ante el martirio de una mujer que se ama, no se arrojaría a matar, ciego, anulada la volunta, suprimido el albedrío, impulsado irresistiblemente por la violencia de la pasión que todo lo arrolla? (267)

Así razona el abogado: lo que no entiende, y que la intención de Pardo Bazán pone delante de quienes leen, es que el asesino responda a una situación de violencia (el maltrato) por sí misma⁶: “a mí me llevaba el demonio viendo el trato que le daba aquel tío a su mujer delante de mí” (268). Ciertamente que la respuesta es igualmente violenta, pero en ese extremo se apoya el alcance de los hechos; el otro extremo, el más frecuente, es el silencio y la ceguera, que también producen muertes; y, de hecho, este extremo se apunta en el relato: el imputado lo expresa con relativa naturalidad al considerar que la gravedad radicaba en producirse el maltrato siendo él, y un hijo de matrimonio, testigo: “Que la matase allá en su alcoba, malo será, pero nadie tié que meterse; para eso era su señora. En mi cara..., era cosa de avergonzarme” (268). Es cuestión de ver, de ahí la importancia de hacer pública, de considerar política, una violencia que algunos todavía quieren seguir entendiendo como un asunto doméstico, de puertas adentro.

⁶ Dice el texto: “Y he aquí que toda la combinación se venía a tierra, y a la poesía del crimen pasional, ardiente, típico, sustituía la prosa de un vulgar asesinato” (267)

Tres páginas son suficientes para dar expresión a la tragedia que acontece en “Las medias rojas”, seguramente uno de los cuentos más conocidos de Pardo Bazán. Dentro de un escenario rural, Ildara y su padre el tío Clodio semejan figuras de un retablo dramático en el que la violencia desencadenada por el padre contra la hija, apenas adolescente, corta de raíz las expectativas de ésta, que sueña con un futuro (no sólo mejor, simplemente un futuro) lejos de la aldea y de su ascendiente. La sencillez de la trama y la brevedad de su narración, en lugar de constituir un obstáculo, potencian la escena: a la vista de unas medias rojas que Ildara ha comprado con sus ahorros, el padre le pega una paliza que la invalida, al romperle los dientes y dejarla ciega de un ojo, para el viaje que ella tenía previsto: atravesar el océano en busca de otra vida. No importan las razones ni los deseos de la adolescente, ni se le preguntan: el padre se limita a golpearla “brutalmente, arrojándola contra la pared” (345)⁷, no sin antes insinuar que era una puta.

Los hechos acontecen en un espacio interior. Los movimientos de entrada de la joven, al inicio del relato (“Cuando la rapaza entró”), y de salida, después de los golpes (“Salió afuera, silenciosa, y en el regato próximo se lavó la sangre”), enmarcan los hechos y sitúan el maltrato en el ámbito privado. Aquí no hay testigos. De este modo, la violencia, como ha escrito Josefa Báez, “no existe para la sociedad que asume la conducta de su representante en la familia y, sin embargo, es doble y terrible, pues se anula a la persona que, indefensa, estará obligada a convivir, a partir de ahora, con su agresor” (Báez, 2002: 178). La privación define el final de Ildara: sin un diente, sin vista en un ojo y rotos sus sueños. La frustración y la sumisión constituyen su herencia, como su padre le recuerda (enfaticando otras variables a las que habría que atender en el relato, aunque no sea éste el lugar.): “Ya te cansaste de andar descalza de pie y pierna, como las mujeres de bien, ¿eh, condenada? ¿Llevó medias alguna vez tu madre?” (346). El color rojo de las medias asume, entonces, por encima de su carácter descriptivo, el sentido simbólico de la violencia (roja, como las medias, la sangre en el rostro de Ildara). La forma en que la escritora elabora la voz narradora y el uso que hace de la focalización se ponen al servicio del énfasis en la violencia del padre y la desesperanza de la hija. No hay distanciamiento (algo que ha sido considerado una deficiencia narrativa), queda clara la posición frente a los hechos retratados.

Es destacable el gusto de Pardo Bazán por el uso de objetos que actúan como detonantes de la situación nuclear de una trama. Tan breve como el anterior, “El encaje roto” presenta, sin embargo, un contexto y un desenlace antagónicos. La escena fundamental se desarrolla en un espacio público y la protagonista (que aquí no es una aldeana) adopta un papel activo; empleando términos actuales, de empoderamiento: dice no y evita explicaciones de cualquier tipo. El objeto destacado en el título condensa el momento en que la protagonista, Micaelita Aránguiz, siente materializarse la fama del carácter violento de su prometido. Ella no había hecho oídos sordos a esa reputación, pero nunca hasta el día de la boda encontró un indicio que la pusiera de manifiesto. Llegado ese momento, no duda en pronunciar un “No” ante la pregunta del sacerdote que está celebrando la ceremonia. La decisión, muy consciente, resulta de mayor trascendencia al producirse en la situación y lugar en que se produce (el día de la boda, la iglesia, rodeada de personas) y sin que medien excusas ni aclaraciones. Sólo tiempo después la protagonista revelará las razones a una amiga, la narradora.

⁷ En todos los casos, el número de página que aparece entre paréntesis tras las citas de los cuentos corresponde a Pardo Bazán (2007).

Es verdad que el silencio sobre la causa de su negativa a casarse impide la evidencia de lo que su prometido esconde; no obstante, una vez expuesta aquella motivación, la protagonista adquiere valor de modelo en tanto que ha sido capaz de no someterse a un futuro de violencia entrevisto a través de un gesto, la mirada de su prometido cuando accidentalmente el encaje del vestido de novia se rasga. La protagonista prefiere la soledad a una más que probable vida de maltrato dentro del matrimonio, institución, es sabido, que constituía el destino social de las mujeres, siempre relativo a un sujeto masculino (padre, marido, hermano, hijo). Pardo Bazán se posiciona una y otra vez contra el poder de esta idea, sosteniendo y defendiendo la autonomía de las mujeres. En “La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias” lo expresa con firmeza: “considero altamente depresivo para la dignidad humana, representada por la mujer tanto como por el hombre, el concepto del destino relativo, subordinado al ajeno” (Pardo Bazán, 1999: 162); en consecuencia, declarará:

Aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia que en su día podrá constituir o no constituir; que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura (*ibidem*: 169)

En el cuento, al tiempo que se rompe el encaje (regalo del novio y que había ido pasando en su familia de generación en generación), la protagonista rompe con un ciclo previsto. La escritora ha contemplado una violencia que no atiende a clase social ni a contexto, aunque sus repercusiones y la respuesta frente a ella impliquen particularidades dependiendo de una y el otro: en “Las medias rojas”, la aldea; en “Sin pasión”, la clase trabajadora urbana y en “El encaje roto” la clase media⁸.

En un contexto rural, en coincidencia con el de una parte de los cuentos de Pardo Bazán pero muy poco habitual en la poesía española de las últimas décadas, Juana Castro⁹ traza, en *Del color de los ríos* (2000), una historia familiar. Esa historia comienza con el nacimiento de una niña que hasta la adolescencia será educada como un varón; llegado ese momento, es violada por su padre. Al maltrato se añade ahora la violencia sexual, que en este poemario de Juana Castro superpone violación e incesto. Un yo, el de la propia hija, evoca la escena a través de un discurso aparentemente objetivo y carente de emoción pero donde todas las formas se sobrecargan de significado. La figura paterna planea desde el mismo título (“Padre”) y aparece destacada en el cuerpo del poema al ocupar la posición de rima en sus dos ocurrencias, además de, en la segunda de ellas, repetirse al comienzo del verso siguiente como parte de una tautología:

PADRE

Esta tarde en el campo piñaban las bestias.
Y yo me quedé quieta, porque padre
roncaba como cuando,
zagal, dormíamos en la era.
Me tiró sobre el pasto
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido
a sus brazos mi fuerza,

⁸ Para un acercamiento a otros personajes femeninos de los cuentos de Pardo Bazán véase Ojea Fernández (2000).

⁹ Poeta cordobesa. Autora ya de diez poemarios, ha recibido hace unos días el Premio de la Crítica de Poesía 2011 por su libro *Cartas de enero*.

no quise retirarlo, porque padre
era padre: él sabría qué hiciera.
Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias. (Castro, 2000: 22)

La ausencia de determinantes para el nombre (“padre”, a secas, innecesaria cualquier determinación, aunque sea así el uso en el contexto espacial recreado en el poemario) y los versos primero y último del texto aludiendo a las bestias enmarcan el relato sucinto y tajante de los hechos. Sobre la tautología, sin embargo, apoya la hija, en un gesto rápido pero concluyente en su expresividad, la responsabilidad ética del padre (“porque padre / era padre: él sabría qué hiciera”)¹⁰.

Cuando la adolescente se atreve a preguntar por una circunstancia de su vida (y tanto la pregunta como la reacción que desencadena resultan paradigmáticas del funcionamiento del patriarcado) es golpeada de nuevo, situándose la narración de este hecho, en el conjunto del poemario, inmediatamente después del texto anterior:

ASCUAS

-Si soy tu hombre, padre, ¿por qué no tengo escuela?

Había un fuego grande, de ascuas
esparcidas y color de naranjas.
En el suelo brillaban los guijarros
y un pedazo de noche
se asomaba al postigo.
Apenas vi las vigas,
tan rápida la mano me soltaba y me asía.
Me oriné toda entera,
y mojé los calzones y la negra boñiga.

El silencio y el sueño: nunca supe por qué.
Más grande que el dolor fue la sorpresa.
Mi tía le cortaba
con su cuerpo el paso y la correa.

Camino de la cuadra, me ardía toda la cara.
Y no era vergüenza. (Castro, 2000: 23)

Poeta como Castro, Dionisia García escribe que en *Del color de los ríos* se sitúa a “la mujer en lucha con la tierra, su doblegado y oscuro pasar en las edades” (García, s/a). Los adjetivos son expresivos: efectivamente, doblegado y oscuro es el transcurrir de esos sujetos femeninos a quienes se les concede, sin embargo, todo el protagonismo en cuanto su experiencia es

¹⁰ Encarnación de la ley patriarcal, la figura del padre reaparece en algunos poemas de la guatemalteca Regina José Galindo, a la que me referiré más adelante en el cuerpo de la exposición: “HACE TREINTAISEIS AÑOS / MI PADRE / ASESINÓ A GOLPES / LOS SUEÑOS DE MI MADRE. / DESDE ENTONCES / ESTÁ PRESO CUMPLIENDO CADENA PERPETUA / INCONMUTABLE” (sic) (Ávila, 2004: 284).

comunicada en primera persona. La palabra de esos yoes, tanto por lo dicho como por lo callado, ofrece, en sus diversas tonalidades, un ejemplo extraordinario de fortaleza, además, sin duda, de constituirse en un ejercicio de vindicación, incluso sin pretenderlo o, incluso, tal vez, de no ser auto-percibido como tal. A través de la atención a los detalles que configuran el escenario de cada suceso quedan significadas las emociones del sujeto poético que los transmite. Si en “Padre” era el recuerdo del piafar de las bestias lo que enmarcaba el poema, contrastando ese sonido con el golpe, “sin palabras” con que el padre arroja a su hija sobre el pasto, en “Ascuas” es la vista el sentido enfatizado: fuego, color de naranjas, brillo de los guijarros y, en consonancia con ese arder, el otro, el del sentimiento más íntimo (“me ardía toda la cara. / Y no era vergüenza”).

Más tarde, el futuro prefijado traslada a ese sujeto femenino desde la obediencia al padre a la obediencia al marido. Entonces, la experiencia del acto sexual se contrapone a la sensualidad vivida con otro sujeto femenino: el placer compartido y el dulce “sabor a salvia” (“Desnudo”, 24) contrasta con una “espuela viva / clavándose en mis piernas” (“Las llares”, 28). No hay vivencia de sexualidad placentera¹¹ y un embarazo sucederá a otro. Varias generaciones transmitiendo la vida al igual que el silencio.

La espiral de la violencia, que rodea, hasta atrapar, a tantas mujeres incapaces de adquirir conciencia sobre ello, es el tema alrededor del cual se articula *Como tú me quieras*, texto teatral de Pilar Zapata (2009)¹². Desde el título, en este “drama en cinco cuadros”, de formato sencillo, se representa el círculo que encierra cada vez con más presión a la mujer maltratada. La retórica del amor romántico, destinada expresamente a la sujeción los sujetos femeninos, ocupa el primer argumento de justificación de Mauro, descrito en la acotación de entrada del Cuadro I como “un hombre rígido”. En una estrategia que desvela el posicionamiento frente a la cuestión abordada, la autora elige una imagen sumamente gráfica:

MAURO (*Le acaricia la mejilla*) [...] No te enfades conmigo, Sombra mía,
 Sombrita, Sombrillita. Lo que pasa es que estoy enamorado de ti.
LAURA ¡Y yo de ti! (*Va a besarle*) (Zapata, 2009: 12)

Constituye la expresión del deseo del personaje¹³: que Laura sea su sombra, lo que significa alejarla de cualquier otro afecto, de cualquier necesidad o placer fuera de su persona y su relación, tenerla bajo control en todo momento, aunque la realidad acaba siendo la contraria: que Mauro se convierte en una sombra alargadísima para Laura, sospechando permanentemente de sus gestos, de sus actos, incluso de su risa, e impidiéndole disfrutar de la más mínima autonomía. Pero Laura es incapaz de comprender lo que está pasando: ni las

¹¹ En “La cuna” se dice: “Estoy encinta, y vivo. Me preñó / igual que a las ovejas. [...] y por primera vez / me llama por mi nombre. / Porque va a ser un niño / como su abuelo, dice, / ‘un hombre de verdad / que trabaje conmigo’. / Pero de noche carga / sobre mí su balumba / y se olvida del hijo. / Será para cantar, me digo, mientras abro / las piernas y me escoro / hacia un lado eludiendo / su peso porque duele. / ¿Qué será lo que siente?” (Castro, 2000: 30).

¹² Pilar Zapata había abordado ya este tema en sus novelas *Mea culpa* (1997), que fue Mención especial del jurado Premio Nadal 1997, y, especialmente, en *La lujuria de las horas* (2006). A una reflexión sobre ambas novelas dediqué mi artículo “Soterrada violencia: las imposiciones de la cultura en la narrativa de Pilar Zapata Bosch” (Fariña Busto, 2009).

¹³ Incluso más: en sus palabras lo expresa con el convencimiento de la definición: “Tú eres sólo mi Sombra, así que no tienes necesidad ninguna de ser inteligente ¡Para eso ya estoy yo!” (Zapata, 2009: 25). La mayúscula obedece al hecho de que Sombra es el apelativo con el que Mauro designa a su novia.

reflexiones de sus amigas¹⁴ ni la dimensión que los propios hechos van adquiriendo resultan suficientes. Traslada el problema a sí misma, a su inseguridad, a su miedo a desilusionar. Es la manifestación del ajustado engranaje de la violencia simbólica, que provoca que la subordinación sea interiorizada hasta el punto de ser asumida como natural tanto por hombres como por mujeres. Mauro descarga la culpabilidad sobre Laura y ella, ni siquiera después de ser insultada y golpeada, deja de asumirla:

MAURO (Se levanta y la abraza.) ¿Ves lo que te he hecho? ¿Ves cómo te he dejado? ¡Por tu culpa, por tu maldita culpa! (Le enseña los puños.) ¡Mira cómo se me han puesto la manos de pegarte! ¡Y yo que sólo te quería acariciar...! (Solloza o lo finge) ¡Me has sacado de quicio!

LAURA (Se reclina en su hombro, llorando) ¡Perdóname! ¡Qué espantoso que haya pasado esto entre nosotros...! ¡Qué horror, Mauro, qué horror...! (Zapata, 2006: 82)¹⁵

El horror es el círculo que se abrirá de nuevo: desde la ternura y el tono afectivo, pasando por la reconvencción o la censura, otra vez llegará la indignación, los gritos y finalmente los golpes. El impacto de éstos se escucha en (279) *Golpes*, performance sonora de Regina José Galindo (Guatemala, 1974), para quien la reflexión sobre la violencia constituye uno de los ejes fundamentales tanto en sus textos poéticos (primeros en su creación) como en sus performances. La cifra se corresponde con el número de mujeres asesinadas en Guatemala entre el 1 de enero y el 9 de junio de 2005, fecha de la acción. En el poema “El dolor de un pañuelo” los golpes se hacen palabra: con una sintaxis de frases cortas y cortantes, se cartografían los signos de la violencia (tal vez sería más preciso usar el plural: violencias) sobre un cuerpo femenino: marcas físicas y marcas emblemáticas: golpes y “símbolos sobrecogidos de significados”, por expresarlo con la imagen de un poema de Cristina Peri Rossi¹⁶. La violencia sufrida en carne propia y la herencia cultural patriarcal. Hay conciencia, aquí, sobre todo, no mera representación:

EL DOLOR DE UN PAÑUELO

PIEL MAGULLADA, MIRADA ACUOSA, MAR. CÍRCULOS AZULES, TORNASOL. LABIO REVENTADO. LAS BABAS SE CHORREAN, SE MEZCLAN CON LAS GOTAS DE PLASMA. NINGÚN PAÑUELO LAS LIMPIA. CAEN SOBRE LAS TETAS INFLAMADAS. VAPOR. VAGINA SECA, EXPUESTA. PUTA, HIJA DE PUTA, MADRE DE PUTA. HERENCIA. “ACEPTO”. LA BOCA CERRADA. “SI LA ABRES TE BOTO LOS DIENTES”

[...]

LLEGA LA NOCHE, SE ESCUCHAN PASOS, LA PUERTA SE ABRE, RECONCILIACIÓN. EL VIENTRE VACÍO SE LLENA. NUEVE MESES. E ROMPE LA FUENTE, GRITOS SILENCIOSOS... NACE UN OBSERVADOR MÁS. (sic) (Ávila, 2004: 289)

¹⁴ “AIBA Hay cariños que matan. O, por lo menos, que anulan a la otra persona. Y éste te ha quitado hasta el nombre...” (Zapata, 2009: 40).

¹⁵ Dejo pendiente para una ampliación de este trabajo una reflexión en profundidad sobre otro texto dramático: *Pared*, una interesante propuesta de Itziar Pascual (2004) que finaliza con un homenaje a las mujeres asesinadas desde el 1 de abril de 2003 al 20 de marzo de 2004, visibilizándolas y particularizándolas a través de la relación de sus nombres. Para un acercamiento a esta obra, véase Cordone (2006).

¹⁶ “Desde la prehistoria / vienes cargada de símbolos /sobrecogidos de significados / cuya pesada carga / es difícil desmontar / como las vértebras / de un calcinado / animal mitológico” (Peri Rossi, 1976: 26).

La performance de título casi idéntico al del poema, “El dolor en un pañuelo” (1999), conjuga palabra e imagen: se proyectan sobre el cuerpo de la artista “noticias de violaciones y abusos cometidos en contra de la mujer en Guatemala”:



(Galindo, página web)

Según la información de asociaciones de mujeres guatemaltecas en el año 2009, a lo largo del período comprendido entre 2002 y 2008¹⁷ fueron asesinadas 4.300 mujeres. Estos asesinatos (que quedaron prácticamente impunes) se insertan dentro del contexto general de violencia del país, pero, como la misma Galindo explicita en una entrevista, en la violencia ejercida sobre las mujeres siempre hay un *plus*:

Diariamente son asesinadas mujeres de las formas más brutales. Generalmente los cuerpos de los hombres aparecen degollados, con un tiro de gracia, apuñalados, asfixiados, pero el de las mujeres presentan evidencias de haber sido violadas y torturadas, previamente a ser asesinadas. (Neira, 2008)

El dolor y la violencia están en la realidad, reconoce la artista, es ahí donde tendrían que resultar insoportables; sus acciones están planificadas y controladas al máximo, independientemente de su fuerza, que proviene de su contundencia, sin concesiones, y que adquiere especial relieve por el propio carácter de este formato artístico, pues la performance implica siempre una irrupción, podríamos decir que por asalto, en el espacio público, obligando a una toma de postura inmediata, sea del signo que sea.

HABLAN LOS TEXTOS (II)

Vengar (lat. *vindicare*): tomar satisfacción de un agravio o daño.

En el año 2007, la artista colombiana Libia Posada (nacida en Andes en 1959 y médica cirujana en la Universidad de Antioquia), llevó a cabo una muy interesante intervención en el Museo Histórico de Antioquia: en una sala dedicada a la pintura del siglo XIX, entre cuadros canónicos de retratos instaló sus creaciones. La obra, continuación de otra anterior¹⁸, llevaba el título “Evidencia clínica II: Retratos, El Ángel de la casa” y consistía en una serie de once fotografías de mujeres maltratadas, con las marcas bien visibles en primer plano (Builes, 2007). El trabajo

¹⁷ Para la década de los años 2000 se calcula una cifra de 5.200 mujeres asesinadas. En Guatemala está aprobada desde mayo del 2008 una *Ley contra el femicidio y otras formas de violencia contra la mujer*.

¹⁸ Esa acción anterior, “Evidencia clínica” (2006), consistió en hacer salir a la calle, para desempeñar sus actividades cotidianas, a cincuenta mujeres, de edades diversas, con moratones en sus caras y cuerpos, con la intención de conocer las reacciones que provocaban (que resultaron bien interesantes: desde la solidaridad a la indiferencia, pasando por la justificación del maltratador). Sobre otras obras y preocupaciones de la artista, véase Espinosa (2010).

se realizó minuciosamente: las fotografías fueron retocadas para simular los golpes, imitando en todos los detalles el estilo de las pinturas de la sala, incluidas las características de los marcos o el tipo de fichas técnicas que identifican los cuadros. Esto en lo formal; en cuanto a los significados, Posada reflexiona sobre varios aspectos: por un lado, la abundancia de retratos femeninos en la historia del arte, aunque el artista es generalmente hombre y heterosexual; por otro lado, el uso del maquillaje, que es usado como práctica de embellecimiento femenino pero también como estrategia de ocultamiento cuando una mujer es golpeada. En sus palabras:

Evidencia Clínica II: RE-TRATOS propone un ejercicio de sustitución de once retratos femeninos, pertenecientes a la colección permanente del Museo de Antioquia, por fotografías de mujeres en cuyos rostros se ha reconstruido, mediante técnicas de Arte Forense, la evidencia física de una golpiza. Plantea un ejercicio crítico de inversión, al utilizar una herramienta de ocultamiento (el maquillaje) como estrategia de develamiento de situaciones, que, ocultas en el ámbito de lo privado, se desconocen como pertenecientes a lo público. (MDE07)

No sólo se exhiben los signos de una violencia que la cultura se ha empeñado en desterrar a lo doméstico, expresando así las tensiones entre lo público/social y lo privado/personal; además, la instalación de las fotografías en un museo, es decir, en ese lugar destinado a conservar aquellas realizaciones artísticas consideradas dignas de preservarse para el futuro, cuestiona un determinado sentido de la belleza y del arte y de los espacios que lo contienen. A las palabras arriba citadas, la artista añade otras que condensan esta suma de intenciones:

Establece además, una relación de "molesta hospitalidad", mediante la cual la colección alberga por un periodo de tiempo, "ciertas imágenes de mujeres", que siendo producidas por la cultura, son al mismo tiempo negadas y sometidas a un proceso de vergüenza y ocultamiento.

Estas molestas huéspedes se benefician de su hospedero (El museo, La Colección) mientras lo "contaminan" haciendo evidentes los signos de una patología colectiva que pretendemos desconocer.

De otro lado, busca confrontar al espectador que asiste al museo, con sus ideas sobre la belleza, y las definiciones en torno a lo femenino, dictadas desde una cultura eminentemente patriarcal. (MDE07)

En el cruce de todos estos sentidos y objetivos la intervención de Posada se convierte en algo más que en un ejercicio vindicador. Algo similar cabría decir de la mayor parte de los trabajos de la brasileña Beth Moysés, en los múltiples formatos que utiliza. Sus series "Cicatrizadas" (fotografías) y "Objetos" (telas sobre lienzo), por ejemplo, resultan de un proceso de sustitución y desplazamientos del significado: se hacen desaparecer los rostros, los cuerpos, y en su lugar se exponen objetos que los significan; en la primera, conjuntos de rosas dispuestas sobre túmulos y, en la segunda, vestidos de novia tensados sobre lienzos en diferentes formas, como puede observarse en las siguientes imágenes tomadas de la página web de la artista (Moysés, 1995):



Rosângela



Eugenia



Isabel



Francisca

El ejercicio metafórico juega a las equivalencias con la realidad. Ya se ha anotado en otros momentos: las mujeres han sido sustraídas de la historia, del lenguaje, de la cultura; se han borrado o silenciado sus producciones y su contribución al pensamiento y al conocimiento, a la ciencia, al arte; pero además se las elimina materialmente, físicamente, asesinandolas. Y el matrimonio, eje de la institución familiar patriarcal, le hurtó durante siglos su autonomía, manteniéndola en el sometimiento y la obediencia. Del juego que se establece en los “Objetos” de Beth Moysés entre el “objeto” ofrecido y el título que cada uno de ellos recibe (el nombre de la mujer al que la prenda perteneció) deriva lo perturbador, lo aterrador: ¿qué ha sido de la vida de esas mujeres cuyos nombres, al evocarlas, nos ponen delante la presencia de su ausencia?

El planteamiento de la chilena Pía Barros en los relatos “Limpieza total” y “Deudas pendientes”, incluidos en la colección *Los que sobran* (Barros, 2002: 67-84 y 111-128, respectivamente) se desplaza decididamente desde la vindicación a la venganza. Las protagonistas de uno y otro relato toman una postura activa frente a la violencia sufrida, mostrando agradecimiento, en el primero, a su “vengador” indirecto, y ejecutando la venganza con sus propias manos en el segundo. Son casos excepcionales.

En ambos cuentos, la narración es conducida por una instancia externa (una voz omnisciente) que en algunos momentos se sitúa bastante próxima a las emociones de las protagonistas. En “Deudas pendientes” se recorre un trayecto que va desde la infancia de la protagonista hasta su madurez, veinte años más tarde, en que sale de prisión el ladrón que mató, accidentalmente, a su padre. El movimiento es retrospectivo: ella está esperándolo en la puerta de la cárcel y desde ese tiempo se entenderán los motivos de una y del otro y del vínculo epistolar que tejieron, porque la suya ha sido una relación sustentada en las cartas que se intercambiaban. El nombre de él, David Garrido, su nombre real, contrasta con el simbólico de ella, Alicia a través del espejo y Alicia sin espejo. La primera forma es la usada por la propia protagonista al firmar las cartas que desde los 12 años le envía a Garrido; la segunda es empleada por éste para nombrarla. Podemos leer el valor de estas formas: al escribir a Garrido, Alicia espera durante veinte años agradecer a su liberador la deuda que siente que contrajo con él. Lo único que la motivaba era ese vínculo con el asesino de su padre, aquel otro hombre que asesinó su infancia: su padre, su violador. Su venganza ha sido mediada por este hombre a quien finalmente hace confidente de su secreto, el que había robado a su padre y recupera ahora las joyas guardadas. Alicia no quiere nada. Es su confidencia (pendiente como la deuda que siente hacia él), una vez que se produce, la que la libera: el secreto deja de serlo y la figura paterna pasa de ser la de un joyero asesinado por un ladrón a la del violador de su hija. El drama privado, al compartirlo, ordena el pasado y el presente. Tal vez ya no es preciso el espejo. Metafóricamente, la lluvia toma sobre sí una función catártica: “Llueve con suavidad ahora, persistentemente, como si la tierra se lavara” (Barros, 2002: 128).

En “Limpieza total” la vengadora es la propia hija violada, ayudada en su caso por todas las mujeres del pueblo. El momento de su venganza ha sido meditado durante años y será

ejecutada con decisión y firmeza. El maltratador y violador, impune socialmente, es envenenado y todo rastro suyo eliminado por el fuego en una actuación discreta y solidaria llevado a cabo por el grupo de mujeres. Toman, de este modo, el protagonismo de la acción: una suerte de Fuenteovejuna al revés, pues no se trata aquí de un pueblo que salve el honor de sus mujeres (lo que tampoco ocurría en el texto clásico), sino de las mujeres de un pueblo que vengan la violencia ejercida sobre ellas. La actuación coral da al drama particular de la protagonista una dimensión simbólica, al extenderlo a las demás mujeres y dotarlo del valor de lo que con seguridad también ellas han vivido. Allá, en el pasado, a sus doce años, los hombres del pueblo habían cerrado puertas y ventanas para no oír y ninguno había acudido:

La muchacha es una mujer que recuerda, como en un eco ensordecido, los llantos y los gritos de esa noche. Los hombres del pueblo cerrando con trancas las puertas de sus casas, tapándose con las manos los oídos para no escuchar, para no saber. Ella niña con las piernas ensangrentadas y la boca tumefacta a golpes, ella silenciosa, sin llorar ya, resistiendo las embestidas y el jadeo del hombre sobre ella, manchando el cobertor y la memoria, los ojos fijos en el rostro que recordará entre náuseas durante diez años, diez largos años, para venir hasta acá, con la determinación de cambiar la historia. (Barros, 2002: 81)

Regina José Galindo titulaba una de sus acciones “Limpieza social” (2006). En ella, su cuerpo desnudo era sometido a la violencia extrema de una manguera de agua cuya fuerza apenas permitía sostenerlo. Representa, con esa imagen, la fuerza arrolladora de las imposiciones sociales y culturales sobre los cuerpos de las mujeres y su(s) deseo(s)¹⁹. La joven protagonista de “Limpieza total” se mantuvo en pie: diez años enteros esperando ejecutar su venganza, su redención, porque la muerte de su violador la redime frente a sí misma, frente a su madre, que se había suicidado, y frente a su hija: “Vio a la niña, no merece un abuelo y un padre como usted, entiende, ¿verdad?, es por nosotras, por la niña”²⁰ –le dice a su violador, a su padre, antes de que el veneno haga su efecto completo (Barros, 2002: 82) y ella prenda fuego a la casa para que la limpieza sea total.

UN FINAL

Si para abrir esta exposición empleé una cita de Pardo Bazán que hablaba de números reales, de mujeres muertas en la realidad, no en la ficción, terminaré con un poema de Isabel de los Ángeles Ruano, en el que clama contra el silencio que tantas veces rodea la violencia contra las mujeres. El poema está dedicado a una mujer particular, histórica, guatemalteca como la escritora: Rogelia Cruz Martínez, estudiante de Arquitectura y ex miss Guatemala que fue secuestrada en enero de 1968 y cuyo cadáver, con manifiestos indicios de violación y de tortura, apareció en la costa sur del país. Los versos, dramáticamente directos e inculpatorios, como una llamada desgarrada de atención hacia semejante crimen, nos apelan como cómplices a todas las personas lectoras, y también a quien los escribe:

¹⁹ La descripción de la artista (en su web) remite al “método utilizado para calmar manifestaciones o bien para bañar a los recién ingresados a prisión”. Creo que, al ser su cuerpo el que se ex/pone en la acción, inevitablemente las variables de lectura se amplían.

²⁰ Antes, ante la pregunta de su hija “-¿Qué esperamos, mami?”, ella había dicho: “-Saldar deudas, hija, devolvernos la vida a nosotras mismas” (Barros, 2002: 73).

EL SILENCIO CERRADO

Nadie abrió la boca
ni nadie dijo nada.
Y ese silencio, hermanos,
nos ha vuelto culpables.
Nos quedamos callados,
ni una protesta
ni una sola palabra
se pronunciaron.
Nada se dijo.
Y todos fuimos cómplices
de los canallas.
Todos quedamos con las manos
embarradas de lodo.
¡Todos la violamos!
Todos le arrancamos
los pezones a mordiscos.
Todos le sorbimos la sangre
de los pechos ultrajados.
¡Cuando aún estaba viva!
Y es que la bestia anda suelta.
En todos los corazones.
Y ese silencio de todos
es el silencio de la bestia saciada,
es el silencio del culpable,
de los cómplices.
Porque ahora todos
somos los asesinos de
ROGELIA. (Ávila, 2004: 133-134)

BIBLIOGRAFÍA

Ávila, Myron Alberto (comp.) (2004): *Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003)*, Torremozas, Madrid.

Báez Ramos, Josefa (2002): "Por los cuentos de Emilia Pardo Bazán. El caso de 'Las medias rojas'", en Barrios Herrero, Olga (ed.): *Realidad y representación de la violencia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 161-180.

Barros, Pía (2002): *Los que sobran*, Editorial Asterión, Santiago de Chile.

Builes, Mauricio (2007): "La nueva compañía de los prohombres de la patria", *Arcadia*, 22 de mayo, 12-14. Accesible en <http://www.m3lab.info/portal/?q=node/2016>. Consultada: 25/abril/2011.

Candau, Antonio (2003): "La poética de la extranjería de Juana Castro", *Revista Hispánica Moderna*, año 56, número 2 (diciembre), 433-446.

Castro, Juana (2000): *Del color de los ríos*, Esquío, Ferrol.

Cordone, Gabriela (2006): "Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared*, de Itziar Pascual", en Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor, Madrid, 399-412.

Espinosa, Magaly (2010): "El borde y el límite: la obra de Libia Posada", *Revista Excelencias*: <http://www.revistasexcelencias.com/arte/SaveArticle.aspx?a=276521>. Consultada: 25/abril/2011.

Fariña Busto, María Jesús (2009): "Soterrada violencia: las imposiciones de la cultura en la narrativa de Pilar Zapata Bosch", en Encinar, Ángeles, y Valcárcel, Carmen (eds.): *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Visor, Madrid, 415-428.

Galindo, Regina José: <http://www.reginajosegalindo.com/>. Consultada: 26/abril/2011.

García, Dionisia (s/a): "El verso apasionado y lúcido de Juana Castro", *Adamar. Revista de creación*, año VI, número 25: http://www.adamar.org/numero_17/000119.garcia.htm. Consultada: 12/abril/2011.

MED07 (2007): "Encuentro Internacional de Medellín": <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/2750>. Consultada: 25/abril/ 2011.

Moysés, Beth (1995): <http://www.bethmoyses.com.br/bethmoys.htm>. Consultada: 24/abril/2011.

Neira, Elizabeth (2008): "El peso del dolor: entrevista a Regina José Galindo", *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, número 106: <http://revista.escaner.cl/node/917>. Consultada: 24/abril/2011.

Ojea Fernández, María Elena (2000): "Narrativa feminista en los cuentos de la condesa de Pardo Bazán", *Epos*, XVI, 157-176:

Ortiz, Lourdes (1990): "Yo a las cabañas bajé", en Maquieira, Virginia, y Sánchez, Cristina (coords.): *Violencia y sociedad patriarcal*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 141-154.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La mujer española y otros escritos*, Cátedra, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (2007): *Cuentos*, Lumen, Barcelona.

Pascual, Itziar (2004): "Pared", *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 306, 30-51.

Peri Rossi, Cristina (1976): *Diáspora*, Lumen, Barcelona.

Peri Rossi, Cristina (2002): "Contra el terrorismo de género", *El Mundo*, 23 de mayo. Reproducido en *El pulso del mundo. Artículos periodísticos 1978-2002*, Universidad Autónoma Ciudad de México, México, 2005, 109-114.

Pizán, Cristina de (1995): *La ciudad de las damas*, Siruela, Madrid.

Ruiz Ocaña, Eugenio (2004): "Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres", *Didáctica (lengua y Literatura)*, vol. 16, 177-188.

Ruiz Ramón, Francisco (2000): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* Cátedra, Madrid.

Zapata Bosch, Pilar (1997): *Mea culpa*, Destino, Barcelona.

Zapata Bosch, Pilar (2006): *La lujuria de las horas*, Huerga y Fierro, Madrid.

Zapata Bosch, Pilar (2009): *Como tú me quieras*, Patronato de Cultura/Ayuntamiento de Guadalajara, Guadalajara.

Zavala, Iris M. (1993): "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", en Díaz Diocaretz, Miriam e Iris M. Zavala (coords.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teorías feministas: discursos y representaciones*, Anthropos / Comunidad de Madrid, Madrid, 13-76.