

## **Formas de violencia globalizadas: Género, representación y discurso**

Virginia Villaplana<sup>1</sup>

email de contacto: [villaplanaruz@hotmail.com](mailto:villaplanaruz@hotmail.com)

*Cada vez hay más registros de lo que la gente hace, realizados por ellos mismos. El ideal de Andy Warhol de filmar los acontecimientos reales en tiempo real - si la vida es inédita, ¿por qué sus registros no podrían ser inéditos también? - se ha transformado en la norma para millones de transmisiones por Internet, en las que la gente graba su jornada, cada cual en su propio reality show. Aquí estoy: despertando, bostezando, desperezándome, cepillándome los dientes, preparando el desayuno, llevando a los niños a la escuela. La gente registra y graba todos los aspectos de su vida, los almacena en archivos en su ordenador y luego los envía por doquier. La vida familiar acompaña al registro de la vida familiar; incluso cuando, o sobre todo cuando, la familia está en medio de la crisis y el descrédito. Sin duda, la incesante entrega a la videograbación doméstica, en conversación o en monólogo, durante muchos años, fue el material más asombroso de *Capturing the Friedmans* (Andrew Jerecki 2003)*

Susan Sontag, "Imágenes de la infamia", *El País*, domingo 30 de mayo, 2004.

---

<sup>1</sup> Virginia Villaplana. Profesora Asociada. Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación. Universitat de València. Escritora y artista. En ambas facetas investiga en torno a dos ejes: comunicación interdisciplinar/imaginarios digitales y Memoria/formas de violencia. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *24 Contratiempos* (ed.LaMirada) y *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Ha impartido conferencias y workshop en distintas redes de conocimiento en universidades, centros de arte internacionales y nacionales: Institute of international visual arts (Londres), Kunstverein Munich (Alemania), University of Antwerp, University Centre of Limburg (Bruselas), Universitat de Barcelona o Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Entre 1992-2002 fue coordinadora editorial de Ediciones de *la Mirada* y la revista *Banda Aparte, formas de ver*.

## Introducción

El interés que anima este ensayo es el de situar un lugar de acción en la representación de la violencia de género y sus antecedentes en la Cultura Visual. Un lugar que abra una posibilidad interpretativa sobre las estrategias narrativas de los argumentos de no-ficción en las prácticas fílmicas y videográficas, que sitúe una reflexión, que proponga caminos abiertos, salidas relacionales a una definición cerrada en torno a la violencia de género como violencia social, histórica y política.

Esta investigación iniciada hace algo más de tres años tiene su origen en un proyecto anterior con el cual edité *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* para la elaboración del ciclo de cine y vídeo que tuvo lugar en el Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), y que ahora da como resultado la web: [www.carceldeamor.net](http://www.carceldeamor.net), y las posteriores investigaciones que estoy llevando a cabo sobre formas de violencia en las sociedades democráticas. Este ensayo, en estas páginas, pretende enfocar la relación problemática entre representación y dispositivos visuales, prácticas artísticas, género y violencia. Una lectura crítica de los pliegues profundos que el ejercicio del poder ha sometido a la experiencia de la violencia real y simbólica del género en el discurso de la Cultura Visual. Esta perspectiva nace del profundo convencimiento de que el ejercicio de la violencia, y más concretamente la representación simbólica de este proceso, situado entre la memoria cultural y la historia, supone la emergencia de una realidad que por sus dimensiones supera cualquier interpretación que no constate el fracaso cultural del Occidente moderno.

### I. Argumentos de no-ficción, arqueología mediática y argumentos de no-ficción

Las manifestaciones de la violencia representada en los argumentos de no-ficción y las reflexiones creadas sobre la violencia no son recientes, ni pertenecen a un cierto oportunismo mediático. Largamente en la memoria de la humanidad, en sus esferas de convivencia social y/o política, la violencia surge como un agente con el cual tienen que pugnar ciudadanos y gobernantes. En este sentido, la violencia

colectiva comprendería la violencia social, la violencia política y la violencia económica. La violencia directa que padecen las mujeres queda enmarcada en cinco formas, que van desde la agresión física -con resultado de muerte en multitud de ocasiones-, hasta la violencia sexual, la psicológica, la económica y la simbólica. Apuntamos además que la violencia estructural se asienta en la feminización de la pobreza, la discriminación salarial, el techo de cristal, la segregación sexual del mercado de trabajo, la doble-triple-jornada, y que por su parte la violencia social se manifiesta en la esclavitud y el tráfico de personas. La violencia política se descubre en la violación como arma de guerra y esta ha sido una práctica traumática extendida en la historia y memoria de la humanidad.

La inserción de la violencia de género en la Cultura Visual durante esta investigación me ha llevado a plantear una relación con los argumentos de no-ficción. Esta investigación y el desarrollo de esta arqueología visual sobre violencia y género plantean una reflexión desde las estéticas y las prácticas narrativas del cine y el vídeo. Para ello, han sido numerosos las redes de archivos, autoras y distribuidoras en Europa y USA a las que he acudido, entre ellas: Blickpilotin (Berlín), Video Femmes (Québec), Film Archive imaginaria (Bologna), Woman Make Movies (Nueva York), Cinenova (Londres), Electronic Intermix, Frameline (San Francisco), a todas ellas mi agradecimiento. Por tanto, el eje de esta investigación se articula desde las prácticas feministas a partir de los años setenta, ochenta y noventa hasta la actualidad.

En 1975 la artista Cara DeVito realiza *Ama l'uomo tuo*, mediante la temprana tecnología vídeo registra el relato de su abuela materna Adeline LeJudas que, por primera vez, aparece como testimonio de la violencia doméstica ejercida en el entorno familiar, una exposición de la normativa patriarcal que se desata frente al objetivo de la cámara como una forma de grabación de la invisibilización de una generación de mujeres silenciadas. La producción subjetiva del conocimiento y la memoria de esa experiencia registrada por la tecnología vídeo inician un camino en la visibilización que ya no tendrá retorno a través de la narración y el intercambio de historias personales intergeneracionales. De aquellos momentos utópicos del vídeo podemos situar también *Losing a Conversation with the Parents* de Martha Rosler, 1977, vídeo realizado simultáneamente a *Vital Statistics of a Citizen, Simply*

*Obtained*, 1977, ambos anteriores a *How to Sleep at Night* o *A Simple Case for Torture*, 1983, donde Rosler formula mediante una narración en voz en *off* y la recolección de fragmentos de los medios de comunicación impresos relativos a la violación de los derechos humanos, el desempleo y la economía global. Esta recolección de fragmentos mediáticos destapa el apoyo del gobierno norteamericano y sus negocios financieros a regímenes que sistemáticamente usan la tortura. Rosler interpela a la prensa americana por su rol como agente de desinformación debido a la cobertura informativa selectiva, su uso del lenguaje, y por la implícita legitimación del punto de vista que justifica el uso de la tortura. La estrategia narrativa deliberadamente fracturada recuerda la fragmentación de la voz en *off* utilizada en *Vital Statistics of a Citizen*, *Simply Obtained*, que sitúa el cuerpo femenino en una posición discursiva, en un lugar ideológico de forcejeo, un lugar psíquico de dominación construidos por diferentes niveles, de demandas y gratificaciones. En el caso de *Losing a Conversation with the Parents*, la puesta en escena de una entrevista que simula los códigos tradicionales de la entrevista televisiva plantea dos de los problemas que el capitalismo y los valores patriarcales perpetúan: la anorexia nerviosa y el hambre en el mundo. La puesta en escena de actores y el diálogo entre una madre y un padre revelan las causas que han llevado a su hija a la enfermedad, reflejando la imposibilidad de comprender las consecuencias que el universo simbólico de la moda impone a la cultura de consumo juvenil. Sin embargo, el contacto de las formas documentales con los argumentos de no-ficción y la representación de la violencia simbólica y la violencia de género tiene su origen durante los años sesenta con la emergencia del llamado *Nuevo Cine Alemán* y su relación con el movimiento de mujeres. El *Frauenfilm* se comprometió con las posiciones feministas de su época y sus formas narrativas enfatizaron la perspectiva subjetiva. Desde mediados de los años setenta hasta finales de los ochenta, las directoras alemanas evidenciaron la relación entre el poder estatal y sus efectos en la vida de las mujeres e instaron a las mujeres a concienciarse de la estructura patriarcal que animaba las instituciones. La fundación del primer festival de cine de mujeres (Berlín, 1973) y la creación de la revista de cultura fílmica feminista *Frauen und Film*, 1974, en la que Helke Sander, Jutta Brückner, Helma Sander-Brahms o Margarete Von Trotta fueron piezas clave. El trabajo de estas cineastas fue el de crear una plataforma de difusión de la práctica fílmica evidenciando la orientación del feminismo hacia un movimiento internacional de mujeres por una parte, y hacia una

pequeña escala de políticas cotidianas sobre “lo personal” por otra, ofreciendo una nueva visión política entre el binomio cuerpo y Estado como consecuencia del desencanto político y social posterior a 1968.

En este sentido, la teórica Julia Knight en su ensayo *Woman and the New German Cinema* recuerda que la problemática que preocupaba a las mujeres se centró en los argumentos de no-ficción, y las formas documentales que contribuyeron a la aparición de narraciones fílmicas y videográficas vinculadas a la producción y difusión de conocimiento del movimiento de mujeres (Knight, 1992). De este modo, las formas documentales se compaginaban con otras formas de puesta en situación que raramente eran “auténticas” ficciones con puesta en escena. Esta labor de producción de conocimiento a pequeña escala supuso a su vez la exploración en los filmes de Sander, Brückner, Sander-Brahms o Von Trotta, de las relaciones entre el control estatal del cuerpo mediante la institución de la familia, y en concreto mediante instituciones como las prisiones o los hospitales mentales. Postulaban así que las instituciones disciplinarias de administración del poder pretendían la inversión psicosomática de la represión de traumas históricos en una patología mental y física. En definitiva, propusieron la elaboración de una estética basada en esa inversión de la historia y el trauma en un proceso de producción de conocimiento. La obra de Helke Sander *Personalidad reducida por todos lados (Die allseite reduzierte Persönlichkeit, 1977)* evoca mediante una serie de secuencias dramáticas con frecuencia irónicas las dificultades de una fotógrafa berlinesa que traslada su idea de justicia social al entorno de sus relaciones afectivas. Su aportación fue confirmada por *El factor subjetivo (Der subjektive faktor, 1981)*, que prolongaba la película anterior a través de la evocación de las luchas y reivindicaciones de los derechos civiles del movimiento de mujeres en el transcurso de 1967 a 1980. La relación entre cuerpo y Estado se convierte en la clave que hace posible interpretar los argumentos de no-ficción, su relación con las políticas cotidianas, las identidades y los usos de los dispositivos visuales de grabación y reproducción a través de la cámara de cine y vídeo. La memoria cultural y el género despliegan una <nueva subjetividad> que algunos estudiosos como Michael Renov definen como una forma personalizada de abordar los argumentos no-ficción (Renov, 1993), enunciando que la subjetividad ya no se construye como algo vergonzoso sino como el filtro a través del cual lo Real (Foster 2001) entra en el

discurso, como una especie de oscilación de la experiencia que guía la obra en tanto que modo de producción de conocimiento, y por extensión del relato. Hacia 1992, Helke Sander vuelve a abordar la relación entre cuerpo y Estado en el filme *Los libertadores se toman libertades (Befreier und befreite, 1992)* partiendo de un argumento de no-ficción. Esto es, la violación sistemática y masiva de las mujeres alemanas al final de la II Guerra Mundial por parte del Ejército Rojo. La experiencia de la fuerza brutal expuesta en la primera parte de este documental indaga la exposición del trauma, mediante la técnica de la entrevista en profundidad. En este sentido, Sander argumenta en el anterior film citado: “Muchas empezamos a ver cada vez con mayor claridad la vinculación entre los misiles de medio alcance y las relaciones amorosas’ esto es, la relación hombre-mujer entre el militarismo y el patriarcado, entre la destrucción técnica y la dominación de la naturaleza y la violencia contra las mujeres. Las mujeres, la naturaleza y los pueblos y países extranjeros son las colonias del Hombre Blanco”.

La memoria de las supervivientes de esta historia permanecía oculta, una historia repetida aunque carente de representación filmica o videográfica hasta ese momento. La segunda parte del documental se ocupa de las graves consecuencias que sufrieron las mujeres afectadas y los hijos nacidos de aquellas violaciones.

## **II. Tecnologías de la violencia: representaciones alternativas y formas de violencia representada**

En este sentido, Renov sitúa el periodo *Post-verdad* entre 1970-1995 para exponer la reflexividad del yo a través de las estrategias documentales, es decir la aparición de *New subjectivities* (Renov 1999) en las enunciaciones documentales. Sin embargo, la Post-realidad define los tiempos que nos ocupan vinculando la producción de narrativa a los medios de comunicación y definiendo las coordenadas entre género, violencia y cultura. Como expone esta extensa investigación que la cineasta Helke Sander mediante la tecnología cinematográfica enunció en *Los libertadores se toman libertades (Befreier und befreite, 1992)* todavía se sienten las consecuencias: “Hay mujeres que nunca pudieron hablar de esto y cuyos maridos se

lo prohíben. También están sus hijos, que ahora descubren que son producto de una violación. Finalmente, están los que tratan de averiguar la identidad de sus padres”.

En las enunciaciones documentales late el concepto de lo Real. Un retorno que el ensayo de Hal Foster, de mediados de los años noventa, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, analizaba, planteando dos referentes. Uno procede de las teorías psicoanalíticas de Lacan y alude a la realidad de lo obscuro, de lo traumático, de lo abyecto, de aquello que se resiste a lo simbólico, que habla de un cuerpo dañado, de un individuo violado. El otro implica lo real en una socio-realidad entendida como un nuevo campo del arte, en el que lo real funciona como identidad o comunidad y a la que añadiríamos una revisión de las formas simbólicas de la violencia, la historia y la memoria.

De la objetualización, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault; la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años setenta y ochenta partieron las revisiones a partir del texto *Placer visual y cine narrativo*, 1975, que Laura Mulvey puntualizó en torno a la noción de escotofilia voyeurística en el cine de ficción (Mulvey, 1988). En este sentido apunto que de forma inversa los códigos que rigen los argumentos de no-ficción aludirían a un desplazamiento hacia la política de la verdad que posteriormente retomaré en relación con el texto *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico* de Hito Steyerl.

Paralelamente a estas revisiones, las prácticas visuales feministas iniciaban la construcción de autobiografía y de videodiaris, haciendo uso de las políticas y tecnologías del género que siguiendo a Michel Foucault y Teresa de Lauretis plantearon al considerar el uso metafórico del término "tecnología". Más allá de cualquier tecno-determinismo, estos teóricos demostraron que la conformación de cuerpo y género ha sido siempre tecnológica. Por consiguiente, deseo declarar que las estrategias estéticas políticamente comprometidas deben ir más allá de las fantasías codificadas tanto privadas como públicas, controladas social y visualmente para dar paso a la relación entre *figuraciones alternativas de la subjetividad* y las formas de violencia real y representada con el fin de crear nuevos espacios de

identidad y cultura. Considero que la política de la identidad sigue siendo un tema clave que dirige y "produce" sujetos y agentes de codificación múltiples, híbridos y políticamente diferenciados. Desde un enfoque distante la tecnología del vídeo y el cine unida a la noción de experimentación, la idea de retrato y el relato oral iniciaron un camino sin retorno. Las prácticas visuales feministas han venido desarrollando una crítica hacia la violencia de género y siguiendo esta idea lo biográfico ha continuado reanudando hasta los años noventa una vívida estrategia. El vídeo de Sadie Benning *A Place Called Lovely*, 1991, revela una sociedad en la que la violencia en sus diversas formas se encuentra presente en nuestras vidas cotidianas. Nos presenta una Norteamérica racista y homofóbica. Sadie Benning describe a través de su voz el descubrimiento de la violencia: un día calurosamente húmedo de julio en 1979, una mujer que caminaba por la carretera del Lago Niskey al suroeste de Atlanta se encontró con la extremidad sangrante de un cuerpo. Cuando la policía llegó encontró los cuerpos de dos chicos adolescentes Alfred Evans y Edward Hope Smith. 27 niños más fueron encontrados durante los años siguientes. La voz de Benning explica: "Yo nunca los conocí pero nunca olvidaré a estos niños porque cuando estos niños fueron asesinados, todos los niños moríamos un poco". Las alusiones a la inquietante cercanía de las armas de fuego se mezclan con imágenes violentas de videojuegos o fragmentos de filmes como *Psicosis*, para terminar con una escena en la que Benning, delante de una bandera de los EEUU expone su discurso en torno a los signos de una cultura de la violencia. Desde otra tentativa del vídeo como biografía Mindy Faber en *Delirium*, 1993, construye la experiencia personal de la madre de la realizadora mediante la clasificación decimonónica que Jean-Martin Charcot realizó de la "histeria femenina" y que fundaría las bases de la neurología moderna. Mientras que en ningún momento la posición de su madre queda reducida a una explicación simple, *Delirium* relaciona la enfermedad de la madre con la posición histórica de la mujer sujeta a la cultura patriarcal. La imaginería de la cultura popular y la iconoclastia humorística se entremezclan desde los episodios televisivos pertenecientes a la serie americana *I love Lucy*, hasta las fotografías realizadas por Charcot en *La Salpêtrière* a partir de los cuerpos enfermos. *Delirium* insiste en la necesidad de entender la enfermedad mental de la mujer dentro de un contexto político y social, y las reacciones de muchas mujeres ante situaciones de violencia de género. En este sentido, la performance videográfica *La voz humana*, 1997, de María Ruido silencia y hace

balbucear una compleja relación entre la privación del lenguaje y la dificultad de la enunciación pública de la palabra subordinada a la enunciación. Al mismo tiempo que utiliza el balbuceo y el silencio para traslucir la colisión de la voz en los pliegues dobles del lenguaje. Esta performance es una investigación sobre las posibilidades de la concreción de la voz humana como forma de identificación de roles de género y sus mecanismos en la sociedad. Cuáles son los mecanismos *históricos* responsables de la *deshistoricización* y de la *eternización relativas* de las estructuras de la división sexual y de los principios de división correspondientes. Plantear el problema en estos términos significa avanzar en el orden del conocimiento que puede estar en el principio de un progreso decisivo en el orden de la acción. Recordar que lo que, en la historia, aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Educación es reinsertar en la historia, y devolver, por tanto, a la acción histórica, la relación entre los sexos que la visión naturalista y esencialista les niega (y no, como han pretendido hacerme decir, intentar detener la historia y desposeer a las mujeres de su papel de agentes históricos). En este sentido, Pierre Bourdieu en el prólogo a la edición alemana de *La dominación masculina*, publicado en noviembre de 1998, expone: “Contra estas fuerzas históricas de deshistoricización debe orientarse prioritariamente una empresa de movilización que tienda a volver a poner en marcha la historia, neutralizando los mecanismos de neutralización de la historia. Esta movilización típicamente *política* que abriría a las mujeres la posibilidad de una acción colectiva de resistencia, orientada hacia unas reformas jurídicas y políticas, se opone tanto a la resignación que estimula todas las visiones esencialistas (biologistas y psicoanalíticas) de la diferencia entre los sexos como a la resistencia reducida a unos actos individuales o a esos *happenings* discursivos constantemente recomenzados que preconizan algunas teorías feministas: rupturas heroicas de la rutina cotidiana, como los *parodic performances*, predilectos de Judith Butler, exigen sin duda demasiado para un resultado demasiado pequeño y demasiado inseguro” (Bourdieu, 2000: 8). En realidad, la rebelión contra la discriminación simbólica residiría en unas formas de organización y de acción colectivas y unas herramientas eficaces, simbólicas especialmente, capaces de crear fracturas en las instituciones, estatales y jurídicas, que contribuyen a eternizar su subordinación a las formas de violencia real y representada. Al describir, como hice en otro lugar (Villaplana, 2003),

las formas narrativas fragmentarias que integran el discurso de la neotelevisión. Estas cuestiones relacionadas con la producción simbólica de los *mass media* nos remiten a los procesos educativos que la violencia engendra a través de pautas de comportamiento aprendidas durante la infancia. En el relato mínimo e intenso *El origen de la violencia*, 2004-2005, la cineasta Cecilia Barriga incide en esa mirada subjetivada a través de la presencia de la cámara: “Al filmar esta escena en la selva amazónica y ver a este niño, tierno e inocente jugar con su gatito, descubrí el despertar de la violencia. ¿Qué fue lo que hizo que este juego amistoso con el pequeño animal se transformara en un acto de pura fuerza? Quizás fue mi mirada, quizás fue la cámara. Lo que sea que sucedió provocó en el chiquillo una necesidad de notoriedad que sin duda le llevó a la fuerza y al final a la brutalidad de la violencia, a la demostración irrefutable de su poderío”. El relato de la escena descubre una mirada simbólica directa e incisiva hacia ese camino recorrido e incierto que son los juegos de infancia y la socialización de la violencia.

La violencia social relacionada con la violación como arma de guerra es el núcleo del documental de Karin Jurschick *The Peacekeepers and the Women*, 2003. La intervención internacional en Bosnia y en Kosovo finalizaba después de años de guerra. La paz fue planeada junto a la presencia de las fuerzas de paz SPOR y KFOR. Una de las áreas más lucrativas de la novedosa economía de posguerra fue el tráfico de mujeres, este proceso de violencia provino de Ucrania, Rumania hasta Moldavia. Las mujeres fueron forzadas a ejercer la prostitución, los clientes eran la mayoría de las veces miembros de las fuerzas internacionales de paz, que ganaban 150 euros al día, la mitad del salario mensual de un profesor bosnio. La investigación que lleva a cabo este documental revela cómo el tráfico de mujeres se convirtió en un ejercicio de violencia contra los derechos humanos de las mujeres. Desde los testimonios de las fuerzas de paz y los propietarios de los clubes nocturnos hasta los testimonios individuales de las mujeres describen de forma clara que la presencia de las fuerzas internacionales en Bosnia y Kosovo ha sido un factor importante en el crecimiento de la prostitución. Por su parte, *Calling the Ghosts* de Mandy Jacobson y Karmen Jelincic, 1996, y *Daughters of War* de Maria Barea, 1998, son otros de los documentales que a mediados de la década de los años noventa plantearon la necesidad de la lucha por el reconocimiento de la violencia política del delito de violación como crimen de guerra. *Calling the Ghosts* narra en

primera persona la historia de dos mujeres, Jadranka Cigelj y Nusreta Sivac, que vivían en Bosnia-Herzegovina hasta que fueron capturadas y deportadas a Omarska, uno de los campos de concentración serbios donde fueron sistemáticamente violadas y humilladas junto a otras mujeres croatas y musulmanas por sus captores serbios. El documental *Daughters of War* plantea precisamente el contexto de la guerrilla peruana en el que las normas de convivencia han sido aniquiladas y donde la violencia y el abuso contra las mujeres se han convertido en una nueva norma social de conducta. A través de la vida de Gabriela y de un grupo de amigas formado por jóvenes de 17 años en Ayacucho descubrimos cómo estas supervivientes plantean en primer lugar los efectos de la guerra civil acaecida en Perú durante la década de los años ochenta, las drogas y la pobreza han marcado a toda una generación envuelta en el trauma de la historia bélica de su país.

La reconstrucción de la memoria y la violencia vinculada a la historia ha sido estudiada por las teóricas e historiadoras Barbie Zelizer (1998) y Marita Sturken (1997). Ambas examinan cómo el proceso de recuerdo y sus imágenes en estos casos han ido construyéndose rellenando los huecos de olvido, las memorias de los supervivientes provienen de su propia experiencia, de fotografías documentales o de las películas de Hollywood. Esto supone, sin embargo, que las imágenes fotografiadas, filmadas o en *videotape*, pueden plasmar y crear memorias pero también tienen la capacidad, a través del poder de su presencia, de sustituir a la experiencia. De allí que para Sturken sea necesario examinar el rol de la imagen en la producción tanto de la memoria como de la amnesia, tanto la memoria cultural como la historia. En el caso de la violencia de género tal y como plantean los trabajos videográficos *Syntaxma* de Valie Export, 1984; *A Room of Her Own* de Teresa Serrano, 2005; y *Deshaciendo nudos* de Beth Moysés, 2000; la memoria y la amnesia adquieren sentidos contradictorios: ambas pueden ser activas, voluntarias, traumáticas o culposas. Entre esas contradicciones resulta difícil rastrear dónde ha ido a parar la capacidad de los medios de comunicación para constituir identidades: si los medios funcionaron como reproductores del discurso oficial ¿Es posible separar ambas instancias? ¿O siempre está presente esta fractura traumática en los sujetos constituidos de esta manera?

Al mismo tiempo, cabe pensar que la reflexión sobre la relación entre memoria / medios de comunicación e identidad cultural rompe necesariamente con cualquier posible nostalgia y vuelve más evidente algo que puede quedar opacado en otros discursos. En esta dirección el cortometraje *Consolation Service* de Eija-Liisa Ahtila, 1999, expone cómo las identidades están constituidas por elementos contradictorios. Lo que nos constituye en tanto sujetos es la subjetividad y lo que la memoria organiza en forma de relato que dotando de continuidad a los recuerdos está teñido a menudo de nostalgia y tampoco puede valorarse de otra forma por ello. El círculo de la violencia doméstica planteado en *Fathers, Husbands, Sons* de Kevin McCourt y Gabriel Martínez, 2002, y *The Eye of the Needle* de Terry Berkowitz y Blerti Murataj, 2004, que implica los rasgos del proceso de agresión, no debiera exigir mayores aclaraciones si no fuera por la omnipresencia de un discurso mediático -recordemos el caso de Lorena Bobbitt en 1993-, que constata antes que interroga la existencia de la noción de testimonio. En *The Eye of the Needle*, el testimonio de reproches y dolor de Lorena Bobbitt se mezcla con sutiles y sensuales imágenes que muestran que en el ámbito doméstico y matrimonial en los EEUU no todo es lo que parece. En este sentido, *Fathers, Husbands, Sons* se establece como complemento de una versión explotada y simbolizada por los *mass media*, esto es el patrón de comportamiento de la violencia contra las mujeres, que algunos autores llaman “Ciclo de la Violencia”, y que generalmente se manifiesta en tres etapas: la acumulación de tensión, el momento crítico y agresión y la reconciliación romántica.

La relación entre memoria / medios de comunicación e identidades exige ser cuestionada. La hegemonía mediática no deja de funcionar retrospectivamente y la acumulación de fragmentos de memoria no debería ser una legitimación en sí misma. Cabe observar que la creencia conservadora de que la museización cultural puede ofrecer compensación para los estragos que causa la acelerada modernización en el mundo social es demasiado ideológica. No reconoce que la cultura posindustrial y la producción de representación visuales a través de los *mass media* desestabiliza cualquier tipo de seguridad que pudiera ofrecer el mismo pasado. La yuxtaposición es desalentadora. Sin embargo, también puede brindar una pista: hoy más que nunca memoria y amnesia no son términos opuestos ni contradictorios. Se encuentran en los mismos parajes y resulta indispensable pensar sus implicancias de manera simultánea.

### III. Relatos mediáticos, sobrerrepresentación y la política de la verdad

Diciembre de 1997 debe ser considerada una fecha que marca un antes y un después en la representación en los medios de comunicación de la violencia contra las mujeres en España. Hasta esa fecha este problema nunca había conseguido figurar de forma habitual en la primera página de los periódicos o abrir la edición de los informativos y telediarios, y eso era así a pesar de las movilizaciones de otros agentes sociales, como las organizaciones de mujeres para las que desde los años setenta el tema de la violencia contra las mujeres había sido objeto de atención y movilización. En diciembre de 1997 se produce el caso Ana Orantes (Altés 1998), la mujer que narró su vida de mujer maltratada en un canal andaluz de televisión y que a los pocos días fue quemada viva por su marido, de quien estaba separada. Este hecho, que revistió tanta gravedad como muchos que se habían producido contra otras mujeres con anterioridad, sin embargo constituye un revulsivo que los medios de comunicación reproducen y citan en primera página; situación que algunos mantienen en los dos meses posteriores al caso Orantes con los nuevos casos de asesinatos de mujeres que se van produciendo. Las causas de este giro se deben al carácter endogámico de la agenda informativa de los medios: la televisión ofrece la confesión de la mujer, en vivo y en directo; la televisión, de esta forma, se convierte en fuente de información de tal manera que puede mostrar un documento de lo real posproducido, cuya construcción y difusión multiplicará el efecto de "realidad". No es una mujer anónima la que han matado, es la que apareció a través de la pequeña pantalla televisiva. En la medida en que ha sido representada socialmente por los medios, persiste en la memoria mediática mucho más que cualquier otro tipo de violencias estructurales y cotidianas. La violencia de género como violencia política abarca múltiples y heterogéneas problemáticas. Incluye la violencia física, sexual y psicológica que tiene lugar dentro de la familia o en cualquier otra relación interpersonal e incluye violación, maltrato, abuso sexual, acoso sexual en el lugar de trabajo, en instituciones educativas y/o de la salud pública, incluyendo la violencia ejercida por razones de etnia y sexualidad, la tortura, el tráfico de personas, la prostitución forzada, el secuestro, entre otros. En el discurso informativo mediático, el estereotipo de la víctima, igual que el estereotipo sexual, aparecen como una sobrerrepresentación de las mujeres dentro de los conflictos de género, a las

mujeres se las personifica más, se las filma más a menudo en primeros planos y es más probable que sean protagonistas de una cobertura sensacionalista. Como señala Marian Meyers en su libro *News Coverage of Violence Against Women* las noticias son parte del problema de la violencia contra las mujeres si representan a las víctimas como responsables de su propio abuso (Meyers, 1997: 117). Cuando las “noticias informativas” excusan al agresor porque “estaba obsesionado”, “estaba enamorado” o de cualquier otra forma; y en cambio representan al agresor como un monstruo o un psicópata cuando informan sobre esta situación de conflicto, mientras ignoran la naturaleza sistemática de la violencia contra las mujeres. En éstos se establece una norma de visibilidad de los hechos violentos, considerados como “naturales”, en la que se entrecruzan lo público -la violencia como realidad que padecen las personas- y lo privado -la intimidad de las personas violentadas-. La narración -escrita, radiofónica, publicitaria y televisiva- se vuelve ostentosa, casi obscena cuando promueve una hipertrofia del escuchar y del ver. Una tendencia *voyeurista* de fascinación que los trabajos fílmicos y videográficos de Beth B. ponen en cuestión, entre ellos *Belladonna*, 1989, enfatiza esta fascinación transformando a los personajes en marionetas entre la ficción y lo documental. Así mismo, Sabine Massenet mediante las micro-narraciones videográficas recopiladas en *Sans titre*, 2002, revisa el paisaje mediático que la publicidad ofrece como objeto violento de deleite y consumación. El auge de los *reality shows* o *talk shows* y la tendencia de ciertos informativos televisivos y radiofónicos desplazada el lugar de la representación de la violencia de género, y la introduce en la vida de quienes la miran o la escuchan como un hecho más. Sin embargo, centrarse en el uso de la fuerza física omite otras violencias que sí hemos planteado en este proyecto, aquellas en las que la fuerza física no se utiliza y que se ejercen por imposición social o por presión psicológica: violencia emocional, invisible, simbólica y económica, cuyos efectos producen tanto o más daño que la acción física. Estas diferentes formas de violencia se evidencian en el binomio trauma e historia y su investigación a partir de los estudios de género ha permitido identificarlas y vincularlas con pautas culturales y sociales. Nombrar las formas de violencia, -lo que no se nombra no existe- y seguir trabajando sobre la violencia simbólica es imprescindible para que no queden reducidas a experiencias individuales y/o casuales, y para darles una existencia social y crítica. En cambio, la omisión se puede comprender como una estrategia de la desigualdad de género: si las

violencias se consideran "invisibles" o "naturales" se legitima y se justifica la arbitrariedad como forma habitual de la relación entre los géneros. Por lo tanto, definir la violencia política contra las mujeres implica describir una multiplicidad de actos, hechos y omisiones que las dañan y perjudican en los diversos aspectos de sus vidas y que constituye una violación a sus derechos humanos.

La violencia doméstica en España se ha convertido en una cuestión con una dimensión pública mayor que en otras épocas debido a la gran cantidad de interpretaciones que se realizan sobre ella desde diferentes instancias; así lo plantean los trabajos documentales *10 años con Tamaia* de Isabel Coixet, 2003; *Amores que matan* de Iciar Bollain, 2000; y *Empezar de nuevo* de Lisa Berger y Claudia Hosta, 2001. Semejante situación sucede en México y América Latina, donde han menudeado las leyes preventivas no punibles y no obstante es la única región del globo con una Convención contra todas las Formas de Violencia hacia la mujer, es ahí donde se ha desencadenado el fenómeno del femicidio, el asesinato de mujeres por razones asociadas con su género. "El femicidio es la forma más extrema de la violencia basada en la inequidad de género, entendida ésta como la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres en su deseo de obtener poder, dominación o control. Incluye los asesinatos producidos por la violencia intrafamiliar y la violencia sexual. El femicidio puede tomar dos formas: femicidio íntimo o femicidio no íntimo". La experiencia de trabajo con mujeres que habían padecido diferentes formas de violencia me abrió un amplio panorama de interrogantes. A partir de éstos pude darme cuenta de que las herramientas teóricas y técnicas con las que se contaba para pensar las formas de la violencia política eran insuficientes en un momento histórico en el que la violencia tiene diversas presencias a través de los medios de comunicación de masas y, sobre todo, porque el interés también iba a centrarse en la plusvalía de ese intercambio mediático. Este es el valor social que la violencia simbólica ejerce en este flujo de códigos y mensajes desordenados que también presentaban diferentes desenlace sabiendo que esas experiencias y relatos continuarían en la puesta en escena de lo "real" (Friedman, 2002). Tuve que incluir y articular los aportes teóricos entorno a la memoria y el trauma, subjetivos y tecnológicos, desde los que las narraciones fílmicas, relatos videográficos e historias incompletas se estaban planteando como un relato inconcluso a modo de contraimágenes interdisciplinares posicionadas ante la sobrerrepresentación que los

medios de comunicación enfocan desde un solo punto de vista. Esto es, se trata de plantear otros circuitos donde la representación de las relaciones entre violencia y género se sitúan entre las estrategias narrativas y el relato de los hechos, a modo de *argumentos de no-ficción*. En este sentido, el documental de Frederick Wiseman, *Domestic Violence*, 2001; *Macho* de Lucinda Broadbent, 2000; y el cortometraje de animación documental *Survivors* de Sheila M. Sofian, 1997, trazan un recorrido por el circuito de la violencia doméstica desde dos sociedades culturales diferenciadas, la sociedad americana y la sociedad nicaragüense. Estos trabajos que utilizan estrategias documentales plantean dinámicas de apoyo social mediante el seguimiento de grupos de trabajo en materia de violencia doméstica. La fuente oral resulta una excelente vía de acceso a las nociones de memoria histórica colectiva y cultura política en la historia del tiempo presente. Su importancia se acrecienta en la medida en que el pasado reciente no haya cristalizado todavía como memoria autobiográfica. La debilidad de la literatura autobiográfica para el tiempo más inmediato solamente puede suplirse con la fuente oral. Acceder a la experiencia vivida autobiográfica y colectiva de un miembro de un grupo social o asociación humana en el tiempo presente depende, en buena medida, del recurso a la fuente oral. Hay que tener en cuenta, además, que las generaciones resultan más permeables a los injertos de memoria histórica en el momento de su configuración, es decir, de su formación como colectivo generacional y que esa memoria actúa como una forma de representación mediante la que se reconstruye una historia colectiva invisibilizada en el círculo de la sangre y la mierda. La violencia intrafamiliar y el abuso en la infancia precisamente son los ejes de los que parte el documental *Loud and Clear / Laut und deutlich* de Maria Arlamovsky, 2001. Estos ejes definen el espacio de la entrevista como un ámbito de terapia y apropiación de la experiencia a través de la narración biográfica frente a cámara y sin dejar de evidenciar el diálogo entre entrevistados y entrevistadora. Familia y violencia, tradición y memoria cultural se unen en el relato de Jean-Marie Teno *Le mariage d'Alex*, 2002. La dramática y velada realidad del matrimonio polígamo en Camerún revelan la delicada mirada hacia la ceremonia y la noche de bodas. Un ritual de costumbres y ritos que hablan de la sumisión y la posición de mujeres y hombres en la sociedad patriarcal. Una situación a la que Tracey Moffatt se acercó en *Nice Coloured Girls* hacia 1987 realizando una ficción experimental que explora las actitudes de las mujeres urbanas y aborígenes en Australia y la dominación masculina. Moffatt en este filme desarrolla

una crítica poscolonial a partir del ritual urbano de ligar con hombres blancos. La película contrasta las relaciones de algunas mujeres urbanas y aborígenes con sus “capitanes” hace 200 años. *Nice Coloured Girls* usa la yuxtaposición verosímil de imágenes y la voz en *off* que relee extractos de un diario de un colonizador para cuestionar la representación del llamado *Cine Aborígen*. Moffatt al intentar evitar un determinado estilo narrativo sustrae el relato cinematográfico de la tradición realista del documental etnográfico tradicional y de las obras teatrales tradicionales del pueblo aborígen australiano.

*Nice Coloured Girls* hace referencias a las películas etnográficas mediante el uso de subtítulos, y evita el cliché de la llamada reconstrucciones realistas. Este sistema de violencia de género fuera de la familia, y centrada en la idea de desaparición es la intención que recorre el documental *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo, 2003, rodado en 2002. Desde entonces, más de 100 mujeres han muerto y continúan las desapariciones. La publicidad que está empezando a provocar la película ha dado como resultado que ahora los cuerpos de las desaparecidas no se encuentren y que, tanto Portillo como las organizaciones involucradas en esta lucha, estén amenazadas. En este sentido, el género es un lugar en el cual -o a través del cual- se articula y distribuye el poder como forma de control diferenciado sobre el acceso a los recursos materiales y simbólicos. Por ello, tal y como propone Joan W. Scott el género está involucrado en la construcción misma del poder (Scott, 1992). *Señorita extraviada* no aporta soluciones, sólo presenta los hechos y es el gobierno mexicano el que tiene darle una solución. Para ello, Portillo hace un llamamiento para firmar la carta de petición al presidente de México y al gobernador de Chihuahua: “resolver los terribles crímenes cometidos contra mujeres en Ciudad de Juárez y que ambos niveles del gobierno evaden”. Los asesinatos de Ciudad Juárez se están reproduciendo en la actualidad con idénticas características en Chihuahua, Nuevo Laredo, Nogales, Zihuatanejo y Guatemala. *Argumentos de no-ficción* que continúan produciéndose en la actualidad de forma dramática y que tras estas líneas que ahora tu lector/a interpretas marcan esta trama.

En esa diversidad de enfoques la noción de género (Colaizzi, 1995) aparecía como un elemento clave en los estudios de género, la teoría política, los estudios culturales, la narrativa fílmica, la sociología, los estudios provenientes de la teoría de

la comunicación y de la educación social, la antropología cultural, la teoría crítica estética, los estudios posoccidentales y poscoloniales, los estudios de cultura visual y las posiciones del feminismo crítico *queer* recientemente revisadas en torno a la violencia. Enfocar el estudio de la violencia política sin tener en cuenta el género lleva a un callejón sin salida pues, hoy día la violencia de género sigue siendo una práctica democrática. El género implica una mirada a la diferencia sexual considerada como construcción social, supone una interpretación alternativa a la interpretación esencialista de las identidades femeninas y masculinas. El concepto de género va a situar a la organización sociocultural de la diferencia sexual como eje central de la organización política y económica de la sociedad. Es decir, los discursos de género han construido las diferentes representaciones culturales que han originado y reproducido los arquetipos populares de feminidad y masculinidad. Éstos desempeñaron, a lo largo del tiempo, un papel contundente en la reproducción y la supervivencia de las prácticas sociales, las creencias y los códigos de comportamientos diferenciados según el sexo. Sin embargo, el discurso de género de este nuevo siglo, a pesar de su posibilidad de adecuarse a los cambios socioculturales, no se funda aún en el principio de igualdad. Y esta desigualdad es una de las causas centrales de la violencia. El centro de la definición de género se va a asentar en la conexión integral de dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que se perciben entre los sexos y es una manera primaria de significar las relaciones de poder. En este sentido el documental durante la década de los años ochenta y los noventa supondrá la exploración del concepto de género. *Red sari* de Pratibha Parmar, 1988, retrata el conflicto racial y cultural en las grandes metrópolis europeas. En el plano cultural, el filme supone una reflexión poscolonial del asesinato de la joven Kalbinder Kaur Hayre en 1985. La violencia contra las mujeres asiáticas en las ciudades europeas se traslada de la esfera pública a la vida privada. Para ello, la voz en se construye como una enunciación intersubjetiva de la denuncia del racismo. A diferencia de los planteamientos sobre el sexo que se han difundido en torno a la teoría *queer* cabe, añadir que la concepción del texto feminista *queer*, en este caso planteada a través de *Red Sari*, subraya la cuestión de la raza, el género y la clase mediante la enunciación verbal adoptando un registro poético. Para ello construye una voz en *off* que actúa como eje del relato de la violencia, evidenciando que la representación de la violencia procede de una situación de conflicto tanto de género

como social y en este caso también racial. La directora Pratibha Parmar en la década de los noventa adapta utilizando las formas documentales la novela *Possessing the Secret of Joy* de Alice Walker. Este filme, *Warrior Marks*, 1993, examina la mutilación genital femenina sin presentar a las mujeres como víctimas, sino como resistentes, como mujeres luchadoras, que han logrado sobrevivir y continúan sobreviviendo -a pesar de la mutilación que han sufrido sus cuerpos, articulando los modos de lucha contra esta imposición de la tradición-. *Warrior Marks* trata de poner de relieve las complejidades culturales y políticas que hay en torno a este tema. A través de entrevistas a mujeres de Senegal, Gambia, Burkina Faso, EEUU e Inglaterra que han sufrido la ablación, Parmar trata de mostrar su visión personal de esta situación en términos de un conflicto todavía sin resolver como lo demuestra la reciente mirada de Kim Longinotto en el filme *El día que nunca olvidaré*, 2002. El concepto “violencia” indica un modo de proceder que ofende y perjudica a alguien mediante el uso exclusivo o excesivo de la fuerza. Violencia deriva de *vis*, fuerza. El mismo origen etimológico que tienen las palabras “violar”, “violente”, “violentamente”. “Violentar” significa ejercer la violencia sobre alguien para vencer su resistencia; forzarlo de cualquier modo a hacer algo que no quiere. La violencia real, por tanto, adquiere a partir del cine posmoderno formas de representación que desembocarán en la presencia de la violencia representada como un código trasladable a diversos estatutos de la imagen, del cine de la gran pantalla a la hiperrealidad televisiva pasando por los videojuegos interactivos y hasta los hipervínculos de Internet. Los impactos de las tecnologías de la información y la comunicación sobre las realidades sociales son pliegues de las relaciones entre violencia, género y poder, los comportamientos violentos, así como el tratamiento que los medios dan a la violencia y las relaciones de género suponen a su vez un entramado normativo. Queremos cumplir con el deber de intervenir en el debate social y de cuestionar las aparentes certidumbres sobre la relación entre medios de comunicación y violencia, cuando los discursos políticos y periodísticos han disimulado uno de los problemas sociales más cercanos a la violencia cotidiana. El ámbito de lo simbólico y la relación entre violencia real y representada sirven de nexos a Ursula Biemann en *Writing Desire*, 2000. Este ensayo videográfico sobre la pantalla ideal de Internet expone la circulación global de los cuerpos del tercer mundo al primer mundo. La aparición de las nuevas tecnologías, y con ellas Internet, ha acelerado estas transacciones. Biemann propone una meditación sobre las

desigualdades políticas, económicas y de género obvias de estos intercambios simulando la mirada fija de quien contempla desde Internet y que busca a la compañera dócil, tradicional, pre-feminista, la implicación del espectador en un nuevo *voyeurismo* y repleto de consumo sexual. Las formas documentales en la última década del *Post-Vérité* se definen como un lugar de conflicto, que acertadamente han demostrado dos cuestiones mutuamente excluyentes: que la ambición que guía al documental es la de encontrar un modo de reproducir la realidad sin desvíos o manipulaciones, y que esta persecución de una realidad no adulterada es inútil. No sólo en estos últimos años, sino a lo largo de toda la historia, la tarea de formulación de ideas, valores, símbolos, metáforas y retóricas, la tarea de apropiar la realidad -tanto al nivel imaginario y simbólico como al nivel práctico y afectivo- está ligada a otra tarea más violenta, traumática y duradera, muchas veces invisible e irrepresentable como advierten los psicólogos sociales, que es la del disciplinamiento: la producción del equipamiento sensual-sexual, la producción de los cuerpos-espacios necesarios, de las amnesias, los miedos, en fin la producción histórica de los cuerpos humanos, lo cual nos habilita a hablar de la producción de sensibilidades y estéticas -estética colonial, estética moderna, estética revolucionaria, estética neoliberal-. En este sentido, asumimos la reflexión que Hito Steyerl plantea en su texto *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico* esto es, el documental en su función de estructuración e intervención en el campo social adopta tareas biopolíticas (Steyerl 2004). Así, la acción a través de productos simbólicos puede desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura y es ahí donde habría que construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver y contribuyeran a desvelar los engaños de la hegemonía mediática. Las formas documentales en un contexto como España tienen que asumir esa función de gubernamentalidad biopolítica que Steyerl plantea en la representación. Una labor que no deben detentar en exclusiva los *mass media*, ya que las prácticas y modos de hacer artísticas son un espacio de intercambio simbólico, proliferación de representaciones y producción de conocimiento.

**Bibliografía:**

- Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Colaizzi, Giulia (1995): *Feminismo y Teoría filmica* Valencia: Ed. Episteme.
- Fernández, Natalia (2003). *La violencia sexual y su representación en la prensa*. Barcelona: Anthropos, Colección cultura y diferencia.
- Foster, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid y Mass.: Akal y MIT.
- Friedman, James (2002): *Reality Squared. Televisual Discourse on the Real*. Londres: Rutgers University Press.
- Gainé, Jane M. y Michael RENOV (eds.1999): *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Herman, Judith (1999): *Trauma and recovery: the aftermath of violence from domestic abuse to political terror*. Nueva York: Basic Books.
- Kaplan, Laurie (2001): *Over the Top in the Aftermath of The Great War*. Bélgica: Leuven University Press.
- Knight, Julia (1992): *Woman and the New German Cinema*. Londres: Verso.
- LÓPEZ, Pilar (2002). *Representación de género en los informativos de radio y televisión*. Madrid: RTVE e Instituto de la Mujer.
- McCarthy, Anna (2001). *Ambient Televisión. Visual culture and public space*. Londres: Duke University Press.
- McCORMICK, Richard W. (2000): *Gender, Film, and German History. Filmmaking by German Women Directors from Weimar to the Present*, en Elke P. Frederiksen y Martha Kaarsberg Wallach (eds): *Facing Fascism and Confronting the Past*. Albany, Nueva York: State University of New York Press, 2000.
- . "Rape and War, Gender and Nation, Victims and Victimiziers: Helke Sander's *BeFreier und Befreite*", *Camera Obscura* 46 (2001): 99-141.
- Meyers, Marian (1997): *News Coverage of Violence Against Women*. Londres: Sage Publications.
- MILLER, TONY (1998): *Technologies of Truth. Cultural Citizenship and the Popular Media (Visible Evidence Series n°2)*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1999.
- MULVEY, Laura (1975): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Vol.1, Episteme, 1988.
- Renov, Michael (ed. 1999): *Theorizing Documentary*. Londres: Routledge, 1993.
- . "New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age", en Diane Waldman y Janet Walker (eds.). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RUSSELL, Diana y Jill RADFORD (1992): *Femicide: the Politics of Woman Killing*. Nueva York: Twayne Publishers.
- SCOTT, Joan W (1992): "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista", *Debate Feminista* 3, vol. 5 (marzo 1992): 85-105.
- Steyerl, Hito. "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico", en *'Ficcions' documentals*. Barcelona: CaixaForum, 2004, 22-33.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories. The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California, 1997.