

Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas

ISSN-e 1988-2556

 EDICIONES
COMPLUTENSE

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.84217>

Los escalones de la violencia: sobre las representaciones del maltrato contra la mujer en cuatro novelas españolas recientes

Maria Ayete Gil¹

Recibido: 11 de diciembre de 2021 / Aceptado: 12 de mayo de 2022

Resumen. El propósito principal de este trabajo es reivindicar el impulso de algunas novelas españolas recientes por visibilizar el maltrato sistémico y sistemático contra la mujer. Para ello, prestamos atención, primero, a las formas de representación que de la(s) violencia(s) contra el sujeto femenino realizan las novelas objeto de estudio y, segundo, reflexionamos en torno a los vínculos entre realidad/representación y sobre los prejuicios asociados a las víctimas de violencia de género.

Palabras clave: violencia, feminismo, novela española

[en] The steps of violence: on the representations of abuse against women in four Spanish novels

Abstract. This paper wants to vindicate the impulse of some recent Spanish novels to make visible the systemic and systematic mistreatment of women. To this end, we will firstly pay attention to the forms of representation of violence(s) against the female subject and, secondly, we will focus on the links between reality/representation and on the prejudices associated with the victims of gender violence.

Key words: violence, feminism, Spanish novel

Sumario: Representaciones de la violencia I: los primeros escalones. Representaciones de la violencia II: el feminicidio. Algunas conclusiones... Obras citadas.

Cómo citar: Ayete Gil, M. (2022): “Los escalones de la violencia: sobre las representaciones del maltrato contra la mujer en cuatro novelas españolas recientes”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 40, pp. 159-168.

Ya nos lo advierte Michel Foucault, y es que nadie está libre de las relaciones de poder, es decir, de querer gobernar, en mayor o menor grado, la conducta de los otros. Ejercemos poder tanto consciente como inconscientemente porque, en la medida en que este atraviesa el mundo que habitamos, también nos atraviesa a nosotros. Bajo la óptica foucaultiana, la sociedad es una realidad penetrada por relaciones de fuerzas, por un poder que no es único, sino plural, fragmentario, coordinado, deslocalizado y contingente. Habitamos una sociedad convertida en “archipiélago de poderes diferentes” (Foucault, 1999: 239) en cuyo seno se desarrollan, a cada segundo, desde el momento mismo en que se inicia una conversación, una cantidad incommensurable de enfrentamientos, de microluchas de poder variable. No hay un P/poder, sino múltiples formas de dominación singulares:

Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento (Foucault, 1992: 167).

Ese “suelo movedizo” y horadado de lo social es la base sobre la que se sostiene el funcionamiento de ese “gran poder del soberano”, un poder que por supuesto que existe, pero solamente en tanto en cuanto lo hacen también las relaciones de poder en el nivel más llano, más capilar y atómico de lo social, en ese nivel celular que trasciende la

¹ Universidad de Salamanca
Correo electrónico: mayete.gil@gmail.com

jurisdicción². Es decir, son estas relaciones singulares y capilares de poder las que hacen posible, en última instancia, la dominación de una clase o de una estructura de Estado. No obstante, si bien de algún modo estas microluchas pueden estar inducidas desde arriba, debe decirse que, en sentido inverso, “una dominación de clase o una estructura de Estado sólo pueden funcionar bien si en la base existen pequeñas relaciones de poder” (Foucault, 2012a: 76). La sociedad es una red de poder interminable en la que cada individuo, grupo o clase practica relaciones de dominación, reproduce relaciones de poder y ejerce el poder, tanto vertical como horizontalmente, mediante mecanismos y estrategias diversas.

Ahora bien, que ese ejercicio de poder se transforme en violencia física y psicológica contra el otro es resultado de un sistema cuya estructura se parapeta en la desigualdad, que es desigualdad de clase, de raza, de edad y de orientación sexual, pero también –y, sobre todo– desigualdad de género. La lógica que rige nuestras vidas es una lógica androcéntrica según la cual más completa es la idea de masculinidad cuanto mayor es la dominación que se ejerce sobre el opuesto femenino, puesto que, como sostiene Rita Segato en *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), “el mandato de masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad [...] es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (40). Benoîte Groult apunta a este respecto que “la negativa casi visceral de los hombres a admitir la menor invasión de sus privilegios” es en realidad “una reacción instintiva, inconsciente, de una necesidad desesperada de mantener la supremacía que [...] se considera como la esencia de la virilidad” (1978: 26-27). Somos seres ideológicos, es decir que nacemos insertos en una estructura concreta (el capitalismo) que configura nuestra psique de una manera determinada³. Esta configuración ideológica se erige sobre una diferencia de género concebida como desigualdad que coloca al hombre –modelo universal, medida de todas las cosas– en posición de sujeto dominador y a la mujer –objeto facilitador de alimento, de cuidados y de placer, máquina reproductora y mero apoyo en el camino– de dominado⁴. A esto mismo se refiere Pierre Bourdieu cuando arguye, en *La dominación masculina* (2000), que “la fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (22). Capitalismo y patriarcado se confunden, son dos caras de una única moneda cuyo recorrido a lo largo de siglos ha terminado por naturalizar unas desigualdades que, como defiende Marta Sanz en su breve ensayo *Monstruos y centauros* (2018), “tenemos tan interiorizadas que a menudo ni siquiera las llegamos a percibir” (27). Y es que, expone Bourdieu, “el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya” (2000: 22), por lo que, como continúa Sanz, hay culpables con nombres y apellidos que son hombres y mujeres, “pero también hay una grasa que nos cubre la piel, una grasa rancia que viene de lejos, y nos encorva la espalda por acumulación sin que un individuo en particular tenga la culpa de nuestro doloroso encogimiento” (2018: 37).

Elaboré en “Sobre la(s) violencia(s) en la novela *Un amor*, de Sara Mesa” (2021) un análisis del texto de Mesa centrado en la relación entre la protagonista, Nat, y su casero para destacar los modos en que el dominador asegura la perpetuación de su superioridad a través de pequeños actos de reafirmación, unos actos que son prácticas de dominación encaminadas al gobierno psicológico y físico del otro femenino. El propósito de estas páginas es parecido. En ellas quisiera reivindicar el impulso de algunas narraciones por hacer visible el maltrato sistémico y sistemático contra la mujer. Para ello, profundizaré en la representación que de la(s) violencia(s) contra el sujeto femenino realizan algunas novelas recientes como *Formas de estar lejos* (2019), de Edurne Portela, *pequeñas mujeres rojas* (2020), de Marta Sanz, *Las alegres* (2020), de Ginés Sánchez o *La vida de las estrellas* (2018), de Noelia Pena, textos todos ellos que, de una manera o de otra, siguen el rastro de lo apuntado sobre la obra de Mesa para, tal y como voy a exponer, ir un paso más allá y reflexionar no solo en torno a los modos en que realidad y representación se relacionan, sino también sobre ciertos prejuicios asociados a las víctimas de violencia de género. El orden de análisis de las novelas sigue un patrón premeditado, pues está pensado de tal manera que sea perceptible el incremento, conforme se salte de una narración a otra, del nivel de violencia ejercido. Así, observaremos en *Formas de estar lejos* y *La vida de las estrellas* dos esfuerzos por arrojar luz sobre el maltrato psicológico –aunque también físico– en la vida de pareja, mientras que en *pequeñas mujeres rojas* y *Las alegres* advertiremos cómo mirada y léxico se endurecen para poner nombre a la tortura y el feminicidio. Todo lo que va a señalarse a renglón seguido tiene, podríamos decir, una única

² Foucault no niega la existencia de las relaciones de dominación de dirección descendente –nivel más superficial y visible del poder–, sino su centralidad, su papel protagónico en un juego de relaciones en realidad múltiple, complejo y heterogéneo que en ningún caso sería posible sin la operatividad entrecruzada y horizontal del micropoder. Para el autor, “las relaciones de poder son las que los aparatos de Estado ejercen sobre los individuos, pero asimismo la que el padre de familia ejerce sobre su mujer y sus hijos, el poder ejercido por el médico, el poder ejercido por el notable, el poder que el dueño ejerce en su fábrica sobre sus obreros” (2012b: 42).

³ Estoy siguiendo en esto a Juan Carlos Rodríguez, quien defiende que “no nacemos en la vida sin más, sino en un sistema histórico-familiar, lingüístico, de signos y costumbres tradicionales –cinco siglos de capitalismo– que nos va a ir configurando a su vez, paso a paso, desde que nuestro inconsciente pulsional/ideológico comienza a funcionar. *Nacemos pues capitalistas* [...] tanto los explotadores como los explotados” (2013: 50). Como creo puede entenderse, el significado que le da Rodríguez a “nacer capitalista” no se relaciona con el de “ser partidario del capitalismo” o el de “poseer capital”, sino al de nacer ya perteneciente a la sociedad capitalista y, por lo tanto, inserto en su estructura material e ideológica.

⁴ Expone Segato en el citado volumen que, si “la raza es la ‘biologización’ de la desigualdad [...] el género es exactamente lo mismo”, pues ambas “son creaciones históricas para la dominación” (2018: 59; 59). Y es que, en la lógica del capitalismo avanzado actual, que vacía la relación entre personas para transformarla en una relación de consumo –que es “una relación entre funciones, utilidades e intereses”– “las mujeres somos empujadas al papel de objeto, disponible y desechable” en virtud de las estructuras del patriarcado y de las relaciones que este impone (2018: 13). No deja de ser interesante a este respecto algo que ya Friedrich Engels sostenía en su época, y es que “el primer antagonismo de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer en la monogamia; y la primera opresión de clases, con la del sexo femenino por el masculino” (1974: 254).

finalidad: pensar la violencia machista contra el cuerpo de la mujer, que es poner el foco en *nosotras* para hablar de lo que nos pasa –del daño que nos infligen– exclusivamente a *nosotras* por ser *nosotras*.

Representaciones de la violencia I: los primeros escalones

Eduarne Portela escribe en *Formas de estar lejos* la historia de un maltrato prolongado a lo largo de 14 años o, mejor dicho, la escalada gradual del maltrato con todos y cada uno de sus peldaños: las primeras señales, la ceguera, el terror, las disculpas, la violencia y las dobles justificaciones. Alicia es una joven vasca de 23 años que viaja a Estados Unidos para cursar sus estudios de doctorado. Al poco tiempo de llegar, conoce a Matty, un apuesto norteamericano estudiante de finanzas con el que comienza una relación que, poco a poco, irá absorbiéndola hasta la asfixia. La novela se inicia alternando fragmentos del diario personal de Alicia con capítulos que siguen al personaje de Matty desde un narrador omnisciente que se mantendrá hasta el final del texto y que, una vez se abandone el diario tras la pelea a la que pronto me referiré, será también la forma con la que se dejará constancia de la visión y de las experiencias de ella. Solo unos meses después de haber empezado la relación, la pareja decide comprar una vivienda. Los primeros indicios que, como migas de pan, van lentamente marcando el camino de lo que acontecerá no tardan en presentarse al lector atento cuando, a propósito de la compra de la casa, escribe Alicia en su diario que “mañana se lo contaré a Alfredo, pero ya sé qué me va a decir: que tenga cuidado, que estoy yendo demasiado deprisa. Me sorprendió el otro día cuando me dijo que me estoy aislando” (Portela, 2019: 52). Alfredo es el mejor amigo de Alicia, un amigo que, sin embargo, desaparecerá de su vida conforme pase el tiempo y, en efecto, la joven vaya aislándose lentamente de su entorno. El aislamiento del dominado es uno de los primeros movimientos que realiza el dominador, puesto que, cuanto más sola esté la víctima, más fácil será controlarla y menos posibilidades habrá de que reaccione ante la dominación, por cuanto carecerá del apoyo necesario para hacerlo.

Unas semanas de convivencia son necesarias para que esas migas quizás antes poco perceptibles se conviertan ahora en pedazos de pan sin duda visibles: “golpes de cacharros, portazos, cristales, como si hubiera una batalla campal en la cocina” (Portela, 2019: 57) alertan a Alicia de que algo no va bien al entrar en casa. En la cocina, “Matty la mira con una expresión que ella no ha visto antes: los ojos entornados, la boca una mueca torcida, el labio inferior temblando ligeramente, las fosas nasales abiertas, intentando llevar el ritmo de su respiración entrecortada” (Portela, 2019: 57). ¿Qué ocurre? Él ha encontrado el diario y siente celos de la amistad de Alicia con Alfredo. Pero la reacción de Matty no termina ahí. Reproduzco unos cortos fragmentos del diálogo que ocurre a continuación:

– Lo has dejado ahí encima para que lo lea, ¿no? Si no quisieras que lo leyera, lo habrías escondido. ¿Y para qué quieres que lo lea, eh? No quiero saber todas las tonterías que se te pasan por la cabeza ni que te pases el putito día pensando en ese imbécil.

[...]

– No quiero que vuelvas a ver a ese tío.

– No me puedes pedir eso. Es absurdo.

– No te lo estoy pidiendo (Portela, 2019: 58-59).

La violencia del lenguaje es manifiesta, como lo es asimismo la orden que da por finalizada la conversación entre ambos y que afianza a cada interlocutor en la posición que históricamente le corresponde. Matty tiene –como queda patente en el fragmento– la capacidad de tergiversar con la palabra lo que ocurre y darle la vuelta a cualquiera sea la situación para culpabilizar al otro⁵. Las discusiones de este tipo, por supuesto, se repiten, y Alicia no solo calla porque el miedo o la culpa la paralicen, sino también porque actúa como la “*nice lady*” que en realidad es, una mujer que ha aprendido a guardarse su opinión y su rabia para evitar el conflicto (Lerner, 2005: 5).

Los problemas en la pareja de la ficción no tardan en ser evidentes: los buenos momentos son cada vez más puntuales, el tiempo que ambos pasan juntos se reduce –se vuelven rutinarias, por ejemplo, las visitas de Alicia a España sin Matty y las de este a su familia sin ella– y la tensión en la casa se torna insoportable. La presencia de Matty asusta, por cuanto se ha convertido en alguien desconocido cuyas reacciones imprevisibles mantienen a Alicia en un estado de incertidumbre y angustia que pronto se somatizan en el cuerpo en forma de una delgadez y una dificultad para conciliar el sueño alarmantes⁶. Sostiene Bourdieu que “los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales” (2000: 50), de ahí las justificaciones del comportamiento de él por parte de Alicia –ha sido “sólo un tirón de pelo. Estaba borracho. Olía a alcohol” (Portela, 2019: 212)– y su negativa a hablar de lo que ocurre con su madre. Al fin

⁵ De acuerdo con lo que la psiquiatra Marie-France Hirigoyen expone en el capítulo 4 de *El acoso moral* (2019), darle la vuelta a la situación es una de las estrategias del dominador (90-93).

⁶ Para Hirigoyen, la sumisión genera estrés, y el estrés produce una serie de efectos sobre nuestro organismo que lo preparan para afrontar la agresión de la que se es objeto. “Cuando el estrés es puntual y el individuo consigue gestionarlo”, explica la psiquiatra, “el orden se vuelve a instaurar rápidamente. Si la situación se prolonga, o se repite a intervalos seguidos, y supera las capacidades de adaptación del sujeto, la activación de los sistemas neuroendocrinos perdura. La persistencia de altas tasas de hormonas de adaptación trae consigo trastornos que pueden instalarse de un modo crónico” (2019: 136).

y al cabo, piensa la mujer, ella no es víctima de nada –“No soy una víctima, me las puedo arreglar sola. Sé cómo tratarle” (Portela, 2019: 212)–, y de lo que se concibe natural en todo caso no se habla.

Podemos decir que el patrón de maltrato tan bien rastreado en la novela de Portela se repite en algunos puntos de *La vida de las estrellas*, de Noelia Pena. Y digo que en algunos puntos porque, si bien es cierto que se trata de dos textos cuya arquitectura narrativa orbita alrededor de dos cuestiones distintas (en la primera, el maltrato, en la segunda, la enfermedad mental), la obra de Pena entrelaza la enfermedad con algún que otro episodio de abuso en la relación matrimonial a los que vale la pena prestar atención. En la mente de maltratadores como Matty, controlar es sinónimo de amar, porque es sinónimo también de proteger. El dominado se ha creído a pies juntillas su dependencia del dominador en la medida en que se le ha repetido por activa y por pasiva su incapacidad para gobernar su vida⁷. Este proceso de descalificación, que consiste, de acuerdo con Marie-France Hiriyogen, “en privar a alguien de todas sus cualidades” (2019: 96) termina paralizando por completo a la víctima. Es en este sentido enormemente significativo que, por poner solo unos ejemplos, Matty pida las facturas de los gastos de las vacaciones de Alicia en España para cuadrar las cuentas y que esta se las entregue –“No sabes ni sumar, ¿cómo te vas a encargar de tus cuentas? Luego tendré que sacarte yo las castañas del fuego” (Portela, 2019: 178)– o que inspeccione y comente la ropa de ella –el vestido es “un poco corto” o las medias de rejilla son de “putón” (Portela, 2019: 176-177)–, actos todos ellos de reducción y humillación de la oprimida, convertida en objeto por el opresor. También Julián, el marido de la protagonista de *La vida de las estrellas*, ejerce ese mismo control sobre Isabel. Atendamos en este sentido a ciertas palabras del fragmento siguiente: “Cariño, no vamos a un baile de *disfraces*. ¿No puedes ponerte algo más *normal*? Estarán Fernando e Inma. Tenemos que hablar de un proyecto importante. Haz el favor de ponerte algo *razonable*” (Pena, 2018: 114)⁸. El tono de la voz es, como advierte la novela, “desagradable” y “no es la primera vez que [Julián] lo usa” (Pena, 2018: 114). De acuerdo con la visión de él, Isabel, en lugar de vestirse, se ha *disfrazado*, ha escogido ropa *anormal* que, en cuanto que anormal, no es *razonable* para salir de casa. La razón es históricamente un atributo masculino, en contraposición a los sentimientos, que le corresponderían a la mujer. Por eso Julián cree ostentar una posición de poder en virtud de la cual le compete a él determinar qué es razonable y qué no lo es y, del mismo modo, quede a su arbitrio qué es normal y qué anormal.

Hace tiempo que Alicia y Matty duermen separados –aunque él se mete en la cama de ella cuando le apetece “porque qué es eso de no poder dormir con su mujer” (Portela, 2019: 194)– cuando se produce el mayor y más explícito episodio de violencia física de la novela de Portela: Matty fuerza a Alicia a mantener relaciones sexuales. O pongámoslo en palabras más precisas: Matty viola a Alicia, porque dentro de la pareja también hay (y por tanto se llama) violación, que no es sino la muestra del control total sobre el cuerpo de la mujer por cuanto anula por completo su agenciamiento. Expone Rita Segato en *La guerra contra las mujeres* (2016) que la violación, que “conjugue en un acto único la dominación física y moral del otro [...] se dirige al aniquilamiento de la voluntad de la víctima, cuya reducción es justamente significada por la pérdida del control sobre el comportamiento de su cuerpo” (38). La violación reproducida en el texto de Portela termina con un puñetazo de Matty que rompe el plafón de la pared, pero, además, resulta en otra(s) violencia(s) en el cuerpo de ella en forma de embarazo no deseado y de aborto voluntario. Al pestillo con el que, en adelante, cerrará Alicia la puerta de su habitación le siguen la petición de divorcio, el acoso sostenido de él, la denuncia y finalmente la orden de alejamiento.

Una escena harto parecida se reproduce en *La vida de las estrellas* una noche al regresar la pareja de una cena. A diferencia de Portela, cuyo modo de representación de la escena de violación es relativamente convencional, Pena hace del modo de contar toda una declaración de intenciones al intercalar un triple perspectivismo que dota la escena de una coralidad estremecedora. Tenemos, por un lado, una narración homodiegética con focalización interna desde los ojos de Isabel que se combina con el diálogo directo y con una serie de corchetes que simulan las preguntas (el interrogatorio) policiales que la mujer habría de responder de personarse en la comisaría para denunciar el abuso:

[Dije no. No estaba tan borracha como para no poder decirlo.]

lo repito cada vez más deprisa mientras intento separarme y me susurras que me relaje

[...]

“Te estoy diciendo que pares.”

[Pero, ¿gritó usted?]

tú no pareces escucharme y yo sigo intentando separarme cada vez más enfadada sin entender qué está pasando hasta que siento por primera vez

(nunca habías hecho nada parecido)

la palma de tu mano abierta sobre mi cara que es pequeña en comparación con la palma de tu mano abierta que parece una garra sobre una presa a la que le dices muy cerca a la presa que soy yo tan cerca que siento tu respiración mientras lo dices

estate quieta venga qué te pasa hoy sabes que te gusta verdad cariño no te muevas

y aún me da tiempo a repetirte que lo dejes

⁷ Que Matty justifique su control sobre Alicia apelando a la seguridad y al amor que siente por ella no transmite sino “la idea de que el maltrato contra la mujer, sea físico o psicológico, parte del mantenimiento de una violencia estructural que lo normaliza, y que hace verlo dentro de las lógicas convencionales de una relación como un arrebató pasional e incluso un gesto de amor” (Sánchez Zapatero 58).

⁸ Las cursivas son mías.

“No, así no. ¿Qué demonios te pasa Julián? Hoy no, hoy, no. Para ya, te estoy diciendo que no quiero, déjame, por favor.”

[¿Entonces usted no gritó? ¿Por qué no gritó?]

[...]

quiero salir de la cama y dejar atrás mi cuerpo y la cama donde hay solo una almohada y saliva y lágrimas pero no consigo moverme y siento que me falta el aire

algo acaba de morir y no soy yo

en cuanto te separas saco la cabeza fuera de la cama y vomito

[Si hubiese usted gritado al menos, pero así. Sería difícil que prosperara una denuncia. Es su palabra contra la de él.] (Pena, 2018: 136-138).

La fragmentación del discurso, la ruptura del orden lógico de las frases y la elusión de los signos de puntuación que lleva, por tanto, a la pérdida de las mayúsculas a principio de párrafo hacen de la narración una narración cortada que, acompañada por el multiperspectivismo adoptado, no solo produce una proximidad que coloca al lector ahí mismo, haciendo de él testigo del abuso, sino que consigue reproducir de forma tremendamente vívida la violencia ejercida y sufrida, es decir, cómo la violencia (también la institucional, que es en este caso la del interrogatorio) afecta a la subjetividad. Pero esta suerte de fragmentación o desorden del discurso apela a una cuestión más, relacionada estrechamente con lo inenarrable del trauma: ¿puede representarse el horror de una violación? Al menos ha de intentarse, y eso mismo se propone Pena aplicando las palabras de Žižek a propósito de los testimonios de supervivientes del holocausto y de mujeres violadas y su incapacidad de simbolizar el trauma (de construir un relato limpio, ordenado y coherente), y es que “lo que no se puede *describir* se debería *inscribir* en la forma estética” (Žižek, 2008: 30). No puedo terminar este breve análisis del fragmento sin mencionar los corchetes con los interrogantes o comentarios policiales. Del mismo modo que la protagonista de *Un amor*, de Sara Mesa, sabe que nadie va a creer el abuso físico del casero narrado hacia el final de la novela, Isabel es consciente –y así se reproduce en los corchetes– de la dificultad que entrañaría denunciar la violación intramatrimonial de la que ha sido objeto. Parece que con contarle no es suficiente y que con decir “no” no basta. Hay que gritar, hay que arañar, hay que llenarse el cuerpo de cardenales y, a la vez, componer una narración ordenada y coherente, es decir, verosímil. Nada de tartamudeos, nada de contradicciones, nada de lapsus ni de amnesia:

Los jueces apelan a la coherencia y verosimilitud necesarias en los relatos de las denunciadas sin atender al hecho de que un testimonio puede no ser verosímil y, sin embargo, ser verdadero. Sobre todo, si consideramos que la memoria del dolor es bloqueante, confunde y existen crímenes de dimensiones fabulosas que hacen bueno el dicho de que la realidad supera la ficción...⁹ (Sanz, 2018: 93).

Es sin duda significativo que a pesar de las diferencias entre las novelas de Portela y de Pena, ambas apuesten por un mismo cierre, y es que es la sororidad la que pone fin tanto a la pesadilla de Alicia como a la de Isabel. La reivindicación de la necesidad de la solidaridad entre mujeres es expresa en ambos textos. Estamos todas en el mismo barco, por lo que negarle la ayuda a la otra no es sino reproducir o contribuir a la perpetuación de la violencia inherente al patriarcado¹⁰. En el caso de *Formas de estar lejos*, Sylvia, una compañera de trabajo que también ha sufrido malos tratos, se convierte en la red de apoyo de la protagonista tras presenciar en el aparcamiento de la facultad un encontronazo entre esta y Matty. Las palabras de Sylvia abrirán levemente los ojos de Alicia, su mano la acompañará a la comisaría y su casa se convertirá en refugio de ayuda y de cuidados. En cuanto a Isabel, la casualidad hará que un día se encuentre con una buena amistad del pasado, Mónica, a quien terminará por confesarle su situación. Vuelta salvavidas, esta le ofrecerá mudarse a su casa durante los tres meses en que estará vacía. “Podría ser un comienzo, una posibilidad” (Pena, 2018: 152), la insta Mónica. Y así es, pues, tal y como concluye la novela, el primer día alejados de Julián “fue solo el principio” (Pena, 2018: 156).

El personaje principal de Pena rompe con las expectativas del lector al dibujar una mujer que no entra en los moldes socioeconómicos asociados habitualmente a la enfermedad mental y a la violencia de género. Isabel no cumple con lo que la sociedad espera de ella porque se niega a aceptar los criterios de normatividad de un sistema que la obliga a ser competitiva e individualista en el trabajo, a pensar de un modo específico, a vestir de una manera determinada y a desenvolverse con naturalidad en las tareas del hogar. Con su protagonista, Pena se sale de los moldes y expone la situación de sumisión de la mujer en un contexto insólito, que es el de la clase acomodada. El planteamiento de Portela también se contrapone a la concepción más generalizada de la noción de víctima, pues propone una mujer joven, emancipada, inteligente, segura de sí misma, excelente en el mundo académico y extranjera como sujeto su-

⁹ En la misma línea transita Žižek cuando expone que “las propias deficiencias factuales de la información que proporciona el sujeto traumatizado acerca de su experiencia dan fe de la veracidad de su testimonio, pues apuntan a que el contenido de lo que expone ha contaminado la forma propia de hablar acerca de ello” (2008: 30).

¹⁰ En *Claves feministas para la negociación del amor* (2001), Marcela Lagarde muestra los modos en que el amor y el enamoramiento no son sino construcciones históricas e ideológicas que ponen, desde el inicio, a la mujer en una posición de inferioridad. Hacia el final de su ensayo sostiene la autora algo bien interesante, y es que “la insolidaridad entre las mujeres es una construcción patriarcal. [...] forma parte de las relaciones sociales en las que estamos inmersas, y así como decimos que en el patriarcado hay relaciones de dominación de los hombres sobre las mujeres, también tenemos que reconocer que hay relaciones de hostilidad entre las mujeres” (109).

jetado al maltrato¹¹. Tal y como nos lo explica la propia autora cuando se lo preguntamos en una entrevista realizada en 2019 para la revista *Contrapunto*,

hay un prejuicio de clase al analizar el maltrato en las relaciones de pareja. Se cree que la educación nos salva de la violencia, pero eso es una falacia. Son situaciones que se dan en todas las clases y condiciones sociales porque en definitiva responden a patrones de comportamiento (el machismo y la división de poder patriarcal) asumidas a todos los niveles, a veces incluso de forma inconsciente.

Las novelas de Portela y de Pena logran, en primer lugar, poner sobre la mesa la realidad invisibilizada de la violencia de género en la pareja representando todo un abanico de situaciones vivibles en las relaciones sentimentales que no por normalizadas dejan de ser abusivas. En segundo lugar, lo hacen a través de personajes que no correspondiéndose con los estereotipos fijados contribuyen a fisurarlos mostrándolos como lo que realmente son: estereotipos. Finalmente, hay en ellas una apuesta por la solidaridad femenina, la sororidad, que no es sino una reivindicación de la necesidad del otro y de sus cuidados, del apoyo y de la ayuda colectivos como solución para combatir la desigualdad estructural de la que somos diaria y sistemáticamente víctimas.

Representaciones de la violencia II: el feminicidio

Cambiamos ahora de novela y subimos un peldaño en la violencia de la que venimos hablando. Con *pequeñas mujeres rojas* cierra Marta Sanz la trilogía del detective Arturo Zarco, aunque la novela está protagonizada por su guapa pero/y coja exmujer, Paula Quiñones¹². Paula ha decidido pasar el verano colaborando en un proyecto para localizar y abrir fosas comunes en el pueblo de Azafrán, lugar al que nos desplazamos con ella y desde el cual no tardamos en retrotraernos hacia los períodos de la Guerra Civil y de la posguerra españolas. Esta mirada al pasado es, sin embargo, también una mirada al presente, en la medida en que la comprensión del uno repercute en la explicación del otro, y viceversa. Pasado y presente se imbrican con la realidad y la ficción para conformar un texto coral y punzante, un relato profundamente político en el que no solo se encuentra la reivindicación de la memoria y la necesidad de dar con un lenguaje *otro* que escriba esa memoria, sino que la misma novela pone en práctica esa indagación para hacer posible el rescate de las voces acalladas, darles forma y hacerlas al fin audibles. El levantamiento de las fosas de *pequeñas mujeres rojas* supone poner nombre y apellido a los vencidos, mostrarlos, devolverlos al régimen de lo visible del que jamás hubieron de desaparecer, y también cuestionar los relatos que conforman la memoria histórica y el lenguaje con el que están contruidos. La palabra no es inocente, de ahí que el modo de representación –el modo de contar; usar una palabra en lugar de otra, encadenarlas así y no como es costumbre... *torcerle el cuello al cisne* que es el lenguaje– pueda transformar las formas de ver, de pensar y de habitar la realidad. Dentro de esta lógica, para que algo sea oído no basta con alzar la voz. Sanz lo sabe, y por ello crea un coro de mujeres muertas y de niños perdidos que, desde la fosa, acompaña su discurso en plural de gritos, pero también de humor, de provocaciones, de vísceras, de gusanos y de saliva. Las voces no callan –no pueden hacerlo; el silencio es cómplice–, y en el modo de narrarse a sí mismas, tan poco grandilocuente, tan poco sentimental, tan bello y potente, reside una de las grandes propuestas de la novela¹³.

Las reflexiones en torno al lenguaje y las relaciones entre representación y realidad son frecuentes en el texto. Entre las demandas del coro de voces que emerge de las fosas destaca fundamentalmente una: “exigimos representaciones que sinteticen nuestra humanidad con nuestro heroísmo, porque lo uno no se entiende sin lo otro y nos desvirtúa. Exigimos esas representaciones incluso para los asesinatos injustificados y la mala suerte” (Sanz, 2020: 332). La visión dominante de la realidad –y, con ella, de la memoria legitimada– se construye y escribe con discursos oficiales, pero también y sobre todo con productos culturales: con películas, con cuadros, con libros y con videojuegos. Es necesario discutir con la única arma de la que disponemos, que es el lenguaje, la representación hegemónica del mundo y de la mujer. En su novela, Sanz se pelea con las representaciones oficiales de los vencidos, que es también pelearse por la representación de la violencia en general, pero más específicamente de la violencia contra el cuerpo de la mujer. Mediante la “búsqueda de esa precisión léxica que a menudo no coincide con la economía del lenguaje” (Sanz, 2020: 330), con el ahorro de palabras y con su privatización, con la elipsis y con el minimalismo, trata el coro de voces enterradas de romper con los marcos de comprensión e interpretación naturalizados que, desde la equidistancia, plantean el conflicto armado del 36 como guerra entre hermanos en la que todos mataron, quemaron, robaron y perdieron. Pero la realidad es que “no somos iguales” (Sanz, 2020: 338), sentencia el coro: unos tenían miedo y otros no, unos el poder y otros no, unos han sido silenciados y otros no, unos tienen himno y otros no, unos

¹¹ Es más, se trata de una mujer que, como advierte Javier Sánchez Zapatero, es capaz de detectar y de denunciar en los libros que lee y analiza esa misma violencia que se (re)produce en su relación personal (2019: 58).

¹² Trilogía iniciada con las novelas *Black black black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012).

¹³ Arguye Moreiras-Menor a propósito de las narrativas filmicas y literarias que constituyen el corpus de *Cultura herida* algo sin duda aplicable a *pequeñas mujeres rojas*, y es el establecimiento de estas narrativas de un *continuum* entre pasado y presente que pone sobre la mesa que “la experiencia del presente, la realidad contemporánea, está constituida sobre las ruinas precisamente de unos fantasmas que siguen vivos y sin enterrar: esos espectros del pasado cuya presencia de alguna manera imposibilitan tanto la total clausura con la anterioridad democrática como la libertad de mirar hacia un futuro esperanzador” (2002: 17).

son asesinos y otros asesinados, unos son los vencedores y otros los vencidos. El estilo barroco de Sanz, plagado de imágenes, de enumeraciones, de dislocaciones, de golpes, de aristas, de carne, lucha por resquebrajar el paisaje estanco del pasado (y del presente), el horizonte de lo esperable (que es el de lo representable), la automatización de la mirada y la perversa (porque no existe) equidistancia para zarandear al lector y forzarlo a hundir los pies en la tierra y ensuciarse con el fango. Porque solo desde la tierra y desde el fango puede atenderse a las voces de los niños y de las pequeñas mujeres rojas que pueblan las fosas. Escucharlas, rescatarlas y cargar con ellas en el camino. Porque “el terror no tiene que ver con el olvido puntual de un acontecimiento, sino con la abolición de la destreza para mirar hacia atrás y simultáneamente hacia delante” (Sanz, 2020: 336).

Regresamos al pueblo de Azafrán, que pronto irá convirtiéndose en Azufrón –“*pueblo-cementerio*” (Sanz, 2020: 31)¹⁴– conforme vaya descubriéndose el infierno bajo su epidermis, para seguir los pasos de Paula, quien, al contrario que el resto de los colaboradores del proyecto, decide hospedarse en el hotel regentado por la familia Beato, una decisión que sellará el destino de la mujer cuando descubra el estrecho vínculo que une a los Beato con la fosa. Digo que esa decisión sellará su destino porque cuando Paula dé con el secreto de esa familia, nada podrá hacer para salvarse de la muerte. Si bien la violencia vertebrada también los anteriores volúmenes de la trilogía, en *pequeñas mujeres rojas* esta adopta una entidad distinta, mayor, terrorífica. Aquí, la violencia no es solamente la violencia en el espacio doméstico como reflejo de comportamientos y de discursos perpetrados por el poder, sino también la violencia a gran escala: la tortura, el asesinato, la masacre. Y no es, tampoco, únicamente el exterminio de los perdedores; es el feminicidio pasado y presente, la violencia sistémica contra el cuerpo de la mujer metaforizada en un artefacto, en un instrumento de ejercer dolor cuya descripción es más que suficiente para la imaginación del lector. Sí, “con la descripción del artefacto es suficiente” (Sanz, 2020: 285). Los modos de representación, he dicho ya, son fundamentales por cuanto fijan en nuestro imaginario una forma de ver y de entender la realidad. A Paula la matan, pero ahora solo con decirlo no es suficiente. Usemos el lenguaje-metrallera para nombrar lo que ocurre sin estilismos ni romanticismos, sin la elegancia ni la morbosidad de las representaciones dominantes de la violencia contra la mujer: a Paula la torturan, se arrastra por la tierra, sangra, le arrancan las uñas y el cuero cabelludo, le rompen los dientes y los huesos, las falanges de los dedos, le rajan la piel, le atraviesan el cuerpo, la mutilan, queda “reducida a amasijo” (Sanz, 2020: 230). Paula es pequeña, es mujer y es roja en el siglo XXI. Además, ha cuestionado el relato oficial: ha descubierto nuevas fosas. “Tan solo piensa en las palabras: sangre, marcajes, descornado, guillotina, atrapadora, collera, bloqueo, corvejones... Piensa en cómo las palabras aprietan y retuercen la carne que se deposita dentro de ellas”, nos insta la novela (Sanz, 2020: 285). Porque las palabras –el modo de contar– son también violencia que se ejerce contra el otro, punzón con el que se graban las imágenes y, de nuevo, la historia sobre nuestra piel. Que Sanz acuda a la descripción del artefacto con el que se tortura a Paula en lugar de a algo como, por ejemplo, la descripción cronológica de las laceraciones infligidas sobre el “cuerpo reducido a territorio devastado” (Sanz, 2020: 286) de su protagonista es, de este modo, además de una decisión ideológica (como todas), también una decisión política. Y lo es en la medida en que viene a discutir los regímenes de representación dominantes y estereotipados, porque la relectura de la historia –y con ella, la relectura del presente– pasa ineludiblemente por la transformación de la forma de acercarnos a esa historia y a este presente (de interpretarlos, de pensarlos y de narrarlos). En el cuerpo de Paula están las marcas de las agresiones y de los abusos como en la tierra se encuentran, si se escarba, las huellas de la historia. Hay que buscarlas y mirarlas o, mejor dicho, hay que leerlas e interpretarlas. El cuerpo (la tierra que pisamos) es un texto que pide, como depositario de la(s) violencia(s) de un sistema que históricamente ha golpeado injusta y desigualmente, ser tenido en cuenta como documento cárnico probatorio de la verdad del terror, del dolor y de la muerte.

Avanzamos en nuestra escalada de violencia contra el cuerpo femenino y llegamos a una novela en la que a las mujeres no las matan tanto por ser rojas como por el simple hecho de ser lo que biológicamente son: mujeres. Me refiero a *Las alegres*, de Ginés Sánchez, un texto ambientado en la ciudad de Cheetah, lugar atravesado por una violencia sistémica y sistemática (es decir, estructural) contra la mujer. El feminicidio¹⁵ es allí diario, por lo que las paredes, las puertas de los establecimientos y las farolas están poblados de pasquines que se renuevan cada poco: Dolores, 26; María Belén, 19; Mónica, 25, y un largo etcétera¹⁶. Un día, se descubre el cadáver de un hombre enrollado en una sábana blanca, al que sucederán, con el paso de las semanas, algunos cuerpos más. Si bien antes las alarmas permanecían en silencio –al fin y al cabo, los muertos eran *muertas*–, ahora el desconcierto y el miedo sí están justificados: la normalidad ha sido quebrada y ha de restituirse, luego las sirenas rompen a sonar y el Estado pone en nombre de la seguridad todos sus recursos al servicio de la comunidad. Los responsables del asesinato de los hombres son las integrantes de un subgrupo de cierta organización feminista que ha decidido rebelarse y tomar al pie de la letra ese derecho de los oprimidos a ejercer la violencia contra los opresores. Se hacen llamas “Las Alegres”, y contra sus

¹⁴ La influencia de *Pedro Páramo* es evidente en la obra. Cuando se le pregunta por los ecos rulfianos, la autora no duda en subrayar “las voces de los fantasmas a los que somos permeables, que redundan en la idea de que cada ser humano es un orfeón de voces que nos construyen –familiares, históricas, legendarias–” como lo fundamental del legado de Rulfo y bien perceptible en *pequeñas mujeres rojas*. La entrevista completa puede leerse en www.lasprovincias.es/culturas/libros/marta-sanz-pequenas-mujeres-rojas-20200513185015-ntrc.html

¹⁵ El término “feminicidio” define los crímenes dirigidos “a una categoría, no a un sujeto específico. Precisamente, este sujeto es despersonalizado como sujeto porque se hace predominar en él la categoría a la cual pertenece sobre sus rasgos individuales biográficos o de personalidad” (Segato, 2016: 47).

¹⁶ Segato distingue muy claramente entre la violencia en el espacio doméstico –la violencia en *Formas de estar lejos* y *La vida de las estrellas*– y la violencia en el espacio público, que es, en buena medida, la violencia retratada en *Las alegres*: “en un caso”, escribe Segato, “se trata de una constatación de un dominio ya existente; en el otro, de una exhibición de capacidad de dominio que debe ser reeditada con cierta regularidad y puede ser asociada a los gestos rituales de renovación de los votos de virilidad” (2016: 43).

miembros (en realidad, *miembras*) no tardan en actuar todos y cada uno de los aparatos y dispositivos del Estado. El objetivo: capturar, de una manera o de otra (ergo muertas o vivas), a las culpables. La novela de Sánchez es un montaje de voces y materiales diversos (informes policiales, entrevistas, conferencias o notas al pie) que nos empuja a entender la realidad como construcción elaborada por la clase (y el género) dominante. La técnica de la fragmentación permite que el lector se aproxime tanto a algunas de las acciones emprendidas por Las Alegres como al interior de distintos personajes en apariencia poco o nada conectados con la organización, sin olvidar la importancia de la cobertura mediática de los asesinatos, logrando con ello la exposición de un terror endémico en tres dimensiones.

La disposición del espacio se presenta en el texto sin tapujos: dividido en dos, de un lado los asesinos y del otro las asesinadas; de un lado los opresores y del otro las oprimidas, los verdugos y las víctimas. Del primer tipo hay muchísimos, pero del segundo también, y es precisamente en el trato de los segundos (que son también hijas e hijos, hermanas y hermanos) donde se encuentra uno de los mayores logros del autor, quien consigue desprender a las víctimas de la pasividad hegemónicamente asignada para pasar a comprenderlas, más bien, como sujetos de revuelta¹⁷. La violencia verbal y física contra la mujer en *Cheetah* es continua: la mujer es un objeto sexualizado, un cuerpo bonito a disposición del otro, un trozo de carne que ni siente ni padece. Un cuerpo, en definitiva, sujeto a violencias que, en tanto en cuanto ni siquiera están tipificadas por la ley, persisten naturalizadas y normalizadas, luego pasan inadvertidas por la gran mayoría de las mujeres que las sufren. Pero no somos fetiches, no somos cuerpos bellos ni erotizantes, somos huesos recubiertos de carne violentada, cuerpos que permanentemente duelen porque son permanentemente cosificados, apesadados, empobrecidos, violados y asesinados. Porque si en las dos primeras novelas analizadas señalaba cómo la violencia no es exclusiva de una clase social, en *Las alegres* regresamos a algo que no deja de ser fundamental, esto es, cómo la violencia económica se cruza y se relaciona con la violencia machista. Quizá la forma de lucha emprendida por Las Alegres no sea la adecuada, pero lo que está claro es que de alguna forma hay que luchar contra el problema estructural que nos oprime y nos mata. Y no se trata de una batalla que pueda o no pueda ganarse; es que, como bien sostiene un personaje de la novela, “no creo que exista más remedio que ganarla” (Sánchez, 2020: 233).

¿Cómo defenderse? ¿Qué hacer en un lugar como *Cheetah*? Cynthia, una de las protagonistas de la novela, es una niña casi adolescente que sufre los abusos sexuales de un familiar. Saberse objeto a merced del otro masculino la atemoriza y llena de rabia, por eso cubre sus pechos con una faja. En una sociedad en la que la vida de una mujer corre peligro por el mero hecho de ser mujer, Cynthia se protege como puede: haciendo desaparecer los rasgos físicos que la identifican como tal. Así, la faja es el instrumento de la joven “para no ser mirada ni deseada” (Sánchez, 2020: 50). Pero los pechos no son lo único que la delata, porque la sexualización de una niña como Cynthia comienza tan pronto como se entra al colegio y cae sobre las espaldas de una “la maldición del uniforme. [...] ella era de muslos largos y ahí se le iban al viejo los ojos. Ahí ponía la mano en cuanto podía” (Sánchez, 2020: 104).

La realidad delineada en *Las alegres* es una realidad atravesada por una radical división entre los cuerpos que importan (masculinos) y los cuerpos que no (femeninos). Los muertos que se acumulan en descampados, callejones y orillas de riachuelos no cuentan porque son mujeres. Sin embargo, los muertos envueltos en sábanas blancas, sí. Por eso, cuando Cynthia mata al familiar que abusa de ella, el aparato jurídico no tarda en condenarla por asesinato y encarcelarla. La violencia contra la mujer no es ni social ni legalmente punible en *Cheetah*. Sin embargo, la violencia contra el hombre sí lo es. Al fin y al cabo, “todos los crímenes contra las mujeres se encuentran contaminados, en el imaginario colectivo, por la atmósfera del espacio de la intimidad” (Segato, 2016: 87), y la intimidad, ya se sabe, no es pública, de ahí que la respuesta mediática ante el feminicidio en la ciudad ficcional de Sánchez sea el silencio.

Algunas conclusiones...

A lo largo de estas páginas, hemos recorrido un camino que ha ido de la violencia contra la mujer en la esfera privada (la vida en pareja) a la violencia contra la mujer en la vía pública de la mano de cuatro novelas distintas, pero iguales en su objetivo: llevar al papel la desigualdad estructural del sistema en el que (sobre)vivimos. Pensar el cuerpo como eje de coordenadas según el cual unos cuerpos son maltratados y otros no es fundamental, pero también lo es aproximarnos a él como superficie donde quedan escritas todas las violencias. La preocupación por los modos de representación en la ficción es, en este sentido, ineludible, como bien muestran los textos de Pena y de Sanz, así como la importancia de las redes de apoyo, de la sororidad, en tanto en cuanto somos cuerpos vulnerables que necesitan del otro para mantenerse.

Pero los textos analizados no surgen por generación espontánea. Nada sale de o en el vacío. Al contrario. El hecho de que estas novelas se pregunten por estas cuestiones y no por otras es resultado de los múltiples debates que, desde movimientos sociales y de protesta, están desarrollándose en la última década en el Estado español en forma de movilizaciones contra el terrorismo machista o la violencia sexual. Las luchas feministas son centrales para

¹⁷ La distinción de la víctima entre objeto de compasión y sujeto de revuelta es de Enzo Traverso (2016). Parte del proceso de pérdida del agenciamiento del sujeto derivado de la victimización responde a la culpabilización de la víctima. Del siguiente modo lo explica Segato: “Así como es común que el condenado recuerde a su víctima con gran rencor por asociarla al desenlace de su destino y a la pérdida de su libertad, [...] la comunidad se sumerge más y más en una espiral misógina que, a falta de un soporte más adecuado para deshacerse de su malestar, le permite depositar en la propia víctima la culpa por la crueldad con que fue tratada” (2016: 46).

entender de dónde vienen estas novelas, como lo es el 15M, ese proceso de fractura de los consensos y de apertura de los regímenes de visibilidad que tanto bebió del legado de las mujeres. Porque estos movimientos de protesta recientes conectan, a su vez, con el feminismo del tardofranquismo y de la transición –en su mayoría desarrollado en la clandestinidad–, tal y como lo ha señalado Isabelle Touton en “Memoria y legado de las militancias feministas en la España post-15M” (2016). El análisis de Touton es básico para entender el presente feminista y los modos en que, a pesar de que la historiografía oficial ha borrado el discurso subalterno de sus manuales, habitamos una época donde, al fin, parece, se ha conquistado cierto terreno para la visibilización del trabajo no asalariado (de los cuidados), de la vulnerabilidad compartida y de la violencia de género en toda sus dimensiones y facetas. Sigamos, como estas novelas, sacando a la luz lo que lleva más de veinte siglos en las sombras.

Obras citadas

Obras literarias

- Mesa, Sara (2020). *Un amor*. Barcelona: Anagrama.
 Pena, Noelia (2018). *La vida de las estrellas*. Madrid: La Oveja Roja.
 Portela, Edurne (2019). *Formas de estar lejos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
 Sánchez, Ginés (2020). *Las alegres*. Barcelona: Tusquets.
 Sanz, Marta (2020). *pequeñas mujeres rojas*. Barcelona: Anagrama.

Estudios teóricos

- Ayete Gil, Maria (2021). “Sobre la(s) violencia(s) en la novela *Un amor*, de Sara Mesa”, en Fernando Candón Ríos, Leticia de la Paz de Dios y María Ayete Gil (eds.): *Discurso e ideología: la violencia contra la mujer en la literatura*, Valladolid, Univesitas Castellae, pp. 119-130.
 Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
 Engels, Friedrich (1974). “El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado”, en Karl Marx y Friedrich Engels: *Obras escogidas. Tomo III*, Moscú, Progreso, pp. 203-352.
 Foucault, Michel (1992). “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”, en Michel Foucault: *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La Piqueta, pp. 163-172.
 Foucault, Michel (1999). “Las mallas del poder”, en Michel Foucault: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, volumen III, Barcelona, Paidós, pp. 235-254.
 Foucault, Michel (2012a). “La prisión vista por un filósofo francés”, en Michel Foucault: *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Silgo XXI, pp. 195-202.
 Foucault, Michel (2012b). “La política en el siglo XVIII”, en Michel Foucault: *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Silgo XXI, pp. 211-232.
 Groult, Benoîte (1978). *Así sea ella. Un grito de mujer*. Barcelona: Argos Vergara.
 Hirigoyen, Marie-France (2019). *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana*. Barcelona: Paidós.
 Lagarde, Marcela (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de encuentro.
 Lerner, Harriet (2005). *The Dance of Anger. A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships*. London: HarperCollins.
 Moreiras Menor, Cristina (2002). *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias.
 Portela, Edurne (2019). “Violencias de ayer y de hoy. Entrevista a Edurne Portela”. *Revista Contrapunto*, por María Ayete Gil, <https://revistacontrapunto.com/violencias-de-ayer-y-de-hoy-entrevista-a-edurne-portela/>
 Rodríguez, Juan Carlos (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.
 Sánchez Zapatero, Javier (2019). “Visiones del derrumbe: sobre dos novelas de ruptura y desamor de Isaac Rosa y Edurne Portela”. *Ínsula* 874-875, pp. 56-59.
 Sanz, Marta (2018). *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama.
 Segato, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
 Segato, Rita (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
 Touton, Isabelle (2016). “Memoria y legado de las militancias feministas de la transición en la España post-15M: algunas pistas de reflexión”, en Cecilia González y Aranzazu Sarría Buil (eds.): *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, Madrid, Postmetropolis, pp. 179-208.
 Traverso, Enzo (2018). *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
 Žižek, Slavoj (2008). “Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo”, en Slavoj Žižek, Jorge Alemán y César Rendueles: *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 11-49.

