

EMOCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO. ACCIONES PARA ENFRENTAR LA VIOLENCIA DE GÉNERO

María Teresa Martín-Palomo* y José María Muñoz Terrón**

La violencia de género, sobre todo aquella que tiene lugar en el marco de relaciones íntimas, inquieta y reta a quienes investigan la sociedad y la cultura, en tanto que cuesta acertar con respuestas sobre qué está ocurriendo para que en el mundo tardomoderno, en el contexto de una progresión igualitaria en las relaciones de género, esta denominada “lacra social” continúe manteniendo su crudeza e interrogando a expertos, políticos y ciudadanía sobre qué hacer para combatirla con eficacia. Este texto propone pensar la violencia desde una perspectiva amplia que permitiera incrementar la comprensión del fenómeno y, consecuentemente, contribuir al diseño de políticas públicas y de todo tipo de programas de sensibilización. Partiendo del extenso bagaje que aporta el nuevo marco conceptual desarrollado por los estudios de género, la teoría feminista y la sociología de las emociones, se reflexiona en este artículo en torno a la potencialidad de ciertas realizaciones artísticas para comprender la violencia de género. De la mano de la obra de Beth Moysés se presenta una propuesta de análisis del fenómeno de la violencia en el marco de las relaciones íntimas en la que dialogan vulnerabilidad y agencia. *Palabras clave: Violencia; Género; Intervención artística; Emociones; Moral; Vulnerabilidad; Corporalidad*

* Profesora de Sociología y miembro del Instituto de Estudios de Género (Universidad Carlos III de Madrid), también del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM. Investigadora invitada en París (EHESS), México (UNAM) y Oñati (IISJ). Publicaciones, participación en congresos y docencia postgrado en cuidados, violencia, sociología moral y de las emociones. mtmartin@polsoc.uc3m.es

** José María Muñoz Terrón Profesor en la Universidad de Almería (España). Investigador invitado en centros de Alemania (RUB), México (UMSNH), Francia (EHESS) y España (IFS-CSIC). Trabajos en torno a filosofía social y de la cultura, ética y pensamiento feministas, en la perspectiva de la fenomenología y de la teoría crítica. jmterron@ual.es



Gender violence, especially that which occurs within intimate relationships, presents a challenge for researchers who study society and culture, as it is difficult to find answers to the following question: What happens in the late modern world, in the context of a progression in egalitarian gender relations, that this so-called "social blight" continues to maintain its rawness and questioning experts, politicians and citizens on what to do to overcome it effectively? In this paper, we propose thinking of violence in a broad perspective that would increase the understanding of the phenomenon and, consequently, contribute to the design of public policies and all types of awareness programs. Using the wide input from the new conceptual framework developed by gender studies, feminist theory and sociology of emotions, this text contemplates the potential of certain artistic performances in order to better understand gender violence. Following the work of Beth Moyses, we present a proposal for the analysis of the phenomenon of violence within intimate relationships, in which the dialogue of vulnerability and agency occurs. Keywords: Violence; Gender; Artistic performance; Emotions; Morality; Vulnerability; Corporality.

1. Introducción¹

La violencia contra las mujeres (en adelante, VCM) es tratada hoy como tema de actualidad, como un problema que afecta a la sociedad en su conjunto, si bien buena parte de dicha violencia tiene lugar en el marco de relaciones íntimas. La percepción social y política del fenómeno ha cambiado a partir del último cuarto del pasado siglo, momento en que se empieza a generar una importante producción estadística, proliferan manuales para dar respuesta desde las instituciones públicas: protocolos de salud, de policía, de servicios sociales, desarrollos legislativos, de intervención, guías de prevención, etc. No obstante, el escaso éxito de tales tratamientos invita, desde una perspectiva reflexiva a revisar tanto las investigaciones como las políticas públicas para gestionar este asunto, e interrogar sobre cómo y quién está formulando las preguntas y desde dónde (Martín Palomo, 2009).

La cuestión de la VCM en sentido amplio constituye hoy por hoy uno de los ámbitos más activos en el gobierno de las relaciones de género, producen género, e inciden también sobre cómo se redefine lo privado y lo público, en tanto que el género,

1 Este texto retoma ideas de dos conferencias pronunciadas en el marco del seminario Feminismos y Cambio Social, *Afectos, justicia y violencia en las relaciones interpersonales*, del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid los días 23 y 24 de abril de 2009, en Madrid: una impartida por M. T. Martín Palomo, con el título "Arte, trabajo, violencia: acción, moral y emociones en las relaciones interpersonales"; otra, por J. M. Muñoz Terrón, titulada "Amor, cuidado y violencia. Corporalidad y afectos en la redefinición de lo público".

... traza una línea en la teoría política que establece importantes dicotomías en torno a la distinción público-privado: autonomía y dependencia, justicia y solidaridad, derechos y cuidados (*care*), a fin de preservar la pureza de la esfera pública. Se hace abstracción del contexto de las personas relegando la vida privada, las relaciones interpersonales y la familia al margen de la aplicación de los principios de justicia. Los derechos de ciudadanía tienen su frontera en la esfera privada, y eso conlleva consecuencias desastrosas para la vida de las mujeres, tales como la tradicional consideración de la violencia doméstica como un “asunto privado” (Sánchez, 2003: 74).

Por lo general, los actos de VCM son sumamente numerosos, y pese a la insistencia de políticos, trabajadores sociales y de las campañas lanzadas para fomentar que se denuncien los malos tratos (en adelante, MT) todavía son escasamente denunciados pese a sus terribles consecuencias. Se estima que a escala mundial la violencia doméstica es la principal causa de discapacidad, y de muerte para las mujeres entre 16 y 45 años, antes que los accidentes de tráfico, el cáncer o la guerra (Valenciano, 2004: 14). Pero buena parte de la violencia en relaciones de pareja quedan ocultas y su localización estadística se hace difícil (Miranda, Martín Palomo y Marugán, 2009).

En este marco, las leyes han jugado un papel importante. De hecho, la vía penal ha sido uno de los pilares de la lucha contra la VCM (buena parte del movimiento feminista ha luchado por el desarrollo de una Ley Integral en España²); pero su alcance para cambiar las relaciones de género es limitado. Parece haberse olvidado la discusión a fondo de otros aspectos, como la institución familiar o las relaciones de poder entre los géneros³, y quedan en segundo plano la demanda de cambios más profundos que crear más o menos dispositivos de emergencia (efectivamente necesarios para dar respuesta

2 Ley Orgánica Integral contra la Violencia Ejercida sobre las Mujeres, aprobada en España el año 2007, pretende ser integral en el sentido de abarcar todos los ámbitos (la educación, la sanidad...), e intentar dar salidas a las mujeres que sufren maltrato desde todos los puntos de vista (familiar, judicial, penal y laboral).

3 Tal como se ha planteado en otro lugar (Moscoso Pérez, Muñoz Terrón y Martín Palomo, 2014), el problema empieza por la propia denominación del fenómeno: violencia de género, violencia doméstica, violencia contra las mujeres, violencia en relaciones de pareja, malos tratos en relaciones de pareja, etc. Aquí se ha optado por denominarla violencia sufrida por las mujeres (en adelante, VSM).



a ciertas situaciones que no pueden esperar) y las reflexiones que vayan más allá de una visión victimizadora de las mujeres que han sufrido MT en sus relaciones de pareja.

En este artículo se reflexiona en torno a la potencialidad que presentan ciertas actividades artísticas, acciones poéticas, que, asumiendo el marco conceptual desarrollado por los estudios de género, la teoría feminista y la sociología de las emociones, proponen una nueva mirada, múltiple, para comprender la violencia de género (en adelante, VG), reflexionando sobre la vulnerabilidad y la capacidad de agencia de las mujeres, incluso aquellas que han sufrido MT de forma reiterada, distanciando este análisis de los más habituales que se traducen en procesos de victimización.

2. Las acciones poéticas

Las acciones poéticas constituyen un tipo de intervención artística fundamental para renovar los relatos culturales sobre la VG. Desde hace varias décadas numerosas artistas vienen utilizando la *performance*⁴, la acción en la esfera pública, para provocar la expresión de emociones que no quieren ser evacuadas, ni silenciadas, para pensar, nombrar y sentir, para encontrar, entre la poesía y la paradoja, entre la ironía y la ira, un modo de dar respuesta a la VG, una respuesta que dé cuenta tanto de la vulnerabilidad como de la capacidad de agencia de las mujeres. La performance articula los discursos y las prácticas lo que permite dar a la experiencia una mayor consistencia en la investigación. Giesen señala que permite hacer visible lo invisible en tanto que interpreta acontecimientos integrándolos en una historia narrativa mítica (Giesen y Alexander, 2006). Se trata de momentos cargados de intensidad emocional que juegan un papel

4 El filósofo John L. Austin, acuñó en 1955, en conferencias que se publicarían en 1962 como *How to do things with words*, el término “performative” para referirse al poder de determinadas palabras o enunciados de realizar o ejecutar determinadas acciones (Austin, 1982). Esta noción lingüística es fundamental para entender el origen de la performance feminista, cuyo fin es desarrollar acciones en vista a un cambio de la realidad existente (Navarrete, 2005: 254). Sobre los significados de performative, performance y performance art ver: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/performance> [Fecha de consulta: 30.7.2014]

destacado en la regeneración de la fibra moral del grupo (Alexander, 2006). El tema desborda la esfera de lo íntimo, de lo personal, sale a las calles y se hace público, político, cobrando así una nueva dimensión. Probablemente, es otro de los fenómenos que vuelve extrañamente borrosa la frontera de lo público y lo privado, como ocurre con el mundo del cuidado. Amor, violencia y cuidado, destacados de entre otros muchos asuntos con los que los feminismos se enfrentan, podrían fomar así una tríada desde la que repensar la esfera pública, puesto que los tres tienen que ver con el principal motivo de las críticas feministas a la justificación ideológica de la marginación, subordinación o exclusión de las mujeres de los espacios públicos y su adscripción esencialista a los ámbitos privados o domésticos: los tres remiten, de un modo u otro, a la condición sexuada o “generizada” de los cuerpos, a la corporalidad excluida de lo público⁵. Una cierta idea intimista del amor, que lo centra en, y lo reduce a, lo privado, alienta la ocultación del maltrato y la violencia que se dan en las relaciones familiares y de pareja. De ahí que una redefinición del “amor”, que incorpore el cuidar y el cuidarse, así como una comunicación abierta a la luz pública, pudiera servir de preventivo o antídoto frente a la violencia.

En una lenta y complicada búsqueda de métodos para producir una cierta filosofía moral feminista⁶, se torna necesario pensar lo impensado, decir lo indecible, y además hacerlo colectivamente (Fleck, 1986, 1994)⁷, elaborando para ello argumentos, recrear o reconstruir los modos de pensar y sentir para abordar la VG. Ello supone una revolución más profunda que la mera elaboración discursiva. Implica también componentes corporales y energéticos, afectos que los sujetos transforman en agencia o capacidad específica de intervención en la vida social (De Lauretis, 1987). Durante décadas se han

5 Esta idea constituye el núcleo de la ponencia (inédita) de J. M. Muñoz Terrón, en el Seminario Feminismos y Cambio Social (2009) arriba aludida.

6 En entrevista M^a Jesús Miranda para la *Revista Cursos de Verano Complutense*, 26 de julio de 2005, Año I, núm. 22, El Escorial, Madrid (véase, Martín Palomo, 2009).

7 La concepción fleckiana de estilos colectivos de pensamiento en su nivel micro se conforma como unidad básica de construcción de un conocimiento encarnado en un colectivo dado, en la medida en que un determinado estilo de pensamiento es lo que hace posible ver algo y, paralelamente, impide ver otra cosa diferente – aquello que lo contradice (Helo, 1989).



construido diversas propuestas feministas con las que poder combatir la VG y encontrar formas de sensibilizar sobre sus consecuencias globales para la sociedad en su conjunto, y en especial para las mujeres. Como se señaló más arriba, en España se ha desarrollado una ley específica sobre VG que pretende, en principio, prevenir y sensibilizar sobre el tema, pero el diseño de las políticas finalmente se ha terminado orientando, tal vez poniendo un acento excesivo en ello, hacia lo punitivo, lo que tiene como consecuencia nutrir las cárceles españolas de “maltratadores” sin aparentemente haber tenido un gran impacto en la reducción de mujeres asesinadas por sus parejas o exparejas o en que los indicadores de MT descendan en un grado considerable.

Posiblemente, es gracias a la reactivación de la sociología de las emociones en tiempos recientes, como se verá en el siguiente epígrafe, que se abre un nuevo camino para analizar y comprender la VG en las relaciones íntimas. El modo en que se construyen y se renuevan los relatos culturales que continúan consagrando el amor romántico (Miranda, 2007) en el contexto de un proceso de individualización (Beck, 1998; Beck y Beck-Gersheim, 2003) que empuja a entrar de lleno en una ambivalencia que ha tornado muy frágiles las relaciones de pareja en la tardomodernidad (Illouz, 2012). Para este fin, la obra de la artista brasileña Beth Moysés se muestra especialmente sugerente, en tanto que pone de manifiesto en su trabajo la tensión entre el vínculo amoroso y la dependencia en una relación de MT, y abre caminos para pensar la agencialidad.

3. Transformar el silencio en lenguaje y acción

Hasta el momento, el silencio no se ha mostrado amigable con las mujeres, aunque se le ha considerado un aliado en ocasiones, pero, en todo caso, se trataría de una alianza de doble filo. La palabra poética, sin embargo, surge allí donde otros lenguajes callan, lugares ocultos, lugares de temores, silencios y esperanzas, pero también allí

donde hay reservas de creatividad y poder. Y, en este sentido, es una necesidad vital:

La poesía no solo se compone de sueños y visiones; es la estructura que sustenta nuestras vidas. Es ella la que pone los cimientos de un futuro diferente, la que tiende un puente desde el miedo a lo que nunca ha existido (Lorde, 2004: 15).

Y ese presente del que habla Audre Lorde es aquel que permite imaginar nuevos relatos culturales sobre el amor y el buen trato. La palabra poética invita a abrir la puerta a este silencio, a esta dificultad de hablar, de nombrar. Su propuesta consiste en “la transformación del silencio en lenguaje y acción”, burlando así a la muerte, que es el silencio definitivo (*Ibidem*, 20). El silencio entronca frecuentemente con el miedo: “Los motivos del silencio están teñidos con los miedos de cada cual; miedo al desprecio, a la censura, a la crítica, o al reconocimiento, al reto, a la aniquilación” (*Ibidem*, 21). Y la VG se constituye con buenas dosis de miedo, una emoción básica⁸.

3.1. El Silencio, el miedo y la poesía

La poesía está muy cercana al silencio, en el sentido profundo de que es otra forma de expresión diferente a la que se mantiene en la vida cotidiana, si se toman en consideración las reflexiones de Merleau-Ponty. En cierto modo, la palabra poética permite suspender los formatos habituales de la comunicación dejando la posibilidad de trascender las fronteras de lo indecible: “Hablar poéticamente del mundo es casi callarse, si se toma la palabra en el sentido de palabra cotidiana...” (Merleau-Ponty, 2006: 66). Precisamente, el “casi callarse” encierra la posibilidad de romper el silencio, permitiendo que emerjan nuevos relatos sobre los hombres, las mujeres, el amor, la vulnerabilidad y la violencia.

⁸ En casi todas las taxonomías que clasifican las emociones se incluyen el miedo y la ira; son emociones consideradas universales que están incluidas en todas las clasificaciones. La perspectiva cultural intenta dotarlas de sentido contextual, cultural e histórico.



Lorde invita a estar alerta, a desnudar una subjetividad con que se construyó un determinado modelo de ser mujer, de relacionarse con el *masculini géneris*. Rossi Braidotti señala que:

En este sentido, gran parte de las reflexiones contemporáneas sobre los conocimientos de las mujeres es un intento de recodificar, redefinir y redistribuir las fronteras de lo conocible o lo repensable” (Braidotti, 1991: 25).

Y, por tanto, hablar de una búsqueda epistemológica y redefinir los fundamentos del conocimiento en términos de subjetividad femenina (*ibidem*).

Esta propuesta también ha sido trabajada desde ciertas estrategias epistemológicas que buscan cómo dar cuenta, y desde qué lugar, construir una ciencia verdaderamente inclusiva con las mujeres (Martín Palomo y Muñoz Terrón, 2014). Y ello se traduce en enfrentarse al miedo, tal como plantea A. Lorde:

El miedo a no ser capaces de superar las falacias que encontramos en nuestro interior nos mantiene dóciles, leales y obedientes, definidas desde fuera, y nos induce a aceptar muchos aspectos de la opresión que sufrimos las mujeres (Lorde, 2004: 43).

Además, advierte sobre los nuevos relatos culturales que se construyen sobre los viejos modelos de relaciones de género, que maquillados podrían pasar por otro tipo de relación, aparentemente mucho más igualitaria, por tanto, recomienda no bajar la guardia:

Los viejos modelos, aún hábilmente retocados para imitar el progreso, siguen condenándonos a incurrir en una repetición camuflada de las relaciones de siempre, del sentimiento de culpa de siempre, del odio, la recriminación, los lamentos y la desconfianza (*Ibidem*, 134).

También Beth Moysés invita a explorar aquello que no se explora y permanece oculto, aquello que no es comprendido ni utilizado, sencillamente al cambiar de lugar o de uso algo que tiene asignado

otro lugar u otro uso en un orden social ritualizado: el traje de novia. De modo que, al tratar este signo poéticamente, y convertirlo en marca de buena parte de sus acciones y obras de arte, un arte que sale a las calles y publicita un problema que estaba encerrado en los estrechos contornos de lo doméstico, entra en las galerías de arte, en los museos y cambia su signo. Lo privado escapa de lo doméstico y se induce una transformación del significado, el relato cultural del amor y de la violencia.

3.2. *Emociones que hablan*

En el pensamiento cartesiano, dominante en las ciencias sociales desde sus orígenes, lo emocional se ha contrapuesto a lo racional, es lo indomesticable, lo incontrolable, lo que queda fuera del marco de estudio de estas disciplinas, excepto cuando su exceso les confiere carácter de patología y entra en el dominio de lo clínico. Max Weber reconoce el destacado papel que desempeñan las emociones en el origen del capitalismo; de hecho, el modelo weberiano se construye sobre la interdependencia de los componentes cognitivos, valorativos y emotivos (Bericat, 2001). Weber postula un modelo que define la acción que se basa en la emoción como un componente de la *acción no-racional*, que considera que radica en la ignorancia y en la tradición. Ello plantea dos tipos de problemas: por un lado, se confunde la racionalidad con la falta de emoción; y, por otro lado, implica que las emociones y los sentimientos no son requeridos por la acción racional de los individuos o para el funcionamiento óptimo de las instituciones (Waerness, 1996; Hochschild, 1975). En desarrollos teóricos posteriores, han sido tratadas de forma residual, sin considerar que puedan tener relevancia para comprender cómo funciona la acción humana en la sociedad. Sin embargo, afectos, pasiones, sentimientos y emociones forman indudablemente parte de la condición humana (Bericat, 2000).

Para el estudio de la VG se sigue aquí el hilo trazado por los trabajos de Arlie R. Hochschild, quien al considerar las emociones como una ruta clave de análisis de cualquier fenómeno o situación



social, se convierte en una de las primeras estudiosas que investiga las emociones con una perspectiva de género (1975, 2002, 2008). Ya en 1975, en un artículo pionero, propone considerar las emociones como vía de conocimiento de cualesquiera fenómenos sociales. Y, a la par que problematiza los lazos afectivos en las relaciones intrafamiliares, al preguntarse cómo se construyen y manifiestan los afectos entre sus miembros, pone de manifiesto que las emociones están condicionadas por normas sociales (Hochschild, 2008). En su obra queda ampliamente demostrado que las emociones tienen una dimensión social, es decir, que éstas no pueden ser reducidas a lo biológico. Parte del supuesto de que el cuerpo está involucrado en las emociones: “Defino la emoción como la cooperación corporal con una imagen, un pensamiento, un recuerdo: una cooperación de la cual el individuo suele ser consecuente” ([1979] 2008: 130). Describe cómo, hasta el momento, en las ciencias sociales se han perfilado dos imágenes protagonistas. Una primera imagen, que ha predominado, la del sujeto social consciente y cognitivo, que representa a las personas como seres que desean algo y que conscientemente calculan los medios que pueden servir para conseguir sus objetivos. Una segunda imagen, que se debe a la herencia del psicoanálisis de Sigmund Freud, la de un sujeto inconsciente y emocional, guiado por motivaciones inconscientes. Hochschild considera que ambas imágenes niegan la conciencia afectiva. Argumenta que necesitamos una nueva imagen del actor social y sugiere añadir a éstas una tercera imagen, la de un ser consciente y sintiente, cuyos sentimientos se configuran y se gestionan en determinados contextos sociales y culturales asociados a circunstancias morales. Este *sujeto sensible* representa a aquel ser humano que es más que un mero calculador racional o una persona que expresa ciegas emociones descontroladas.⁹

9 Una aproximación al estudio de la “conciencia afectiva” ha sido abordada en otro lugar, precisamente en relación con la violencia sufrida en el marco de relaciones de pareja, en el que se lleva a cabo un primer análisis de la obra de la artista brasileña Beth Moysés (Martín Palomo, 2009).

3.2.1. Una cierta simpatía por todo lo humano

A.R. Hochschild se inspira y profundiza en la perspectiva actoral de Erving Goffman y, apoyándose en la observación del trabajo desempeñado por las azafatas de vuelo, muestra que en la relación que éstas mantienen con el pasaje no se limitan a desempeñar un rol superficial, sino que toda su personalidad y corporalidad está implicada en una actuación profunda. Esta autora encuentra, pues, una gran potencialidad en el estudio de las emociones y propone un modelo analítico con sus propias herramientas conceptuales (Hochschild, 2008): a) *trabajo emocional* o *gestión emocional* (*emotion management*, o *emotion work*)¹⁰: es decir, el intento de modificar el grado o la cualidad de una emoción, suprimiendo o reprimiendo sentimientos o bien estimulándolos cuando están ausentes y se requieren para la acción; b) *normas emocionales* (*feeling rules*): una norma de control social sobre qué es lo que debemos sentir en determinadas circunstancias, indicando cuál es el sentimiento apropiado en cada momento; y, c) *normas de expresión emocional* (*expression rules*): aquellas normas a las que se recurre para controlar externamente la conducta dejando sus sentimientos internos intactos. Distingue entre experiencia y expresión emocional, en tanto que existen contextos de pleno control de la expresión de las emociones, sin que ello signifique que no se tengan tales sentimientos ni que los demás no esperen que tengan tales sentimientos (Hochschild, 1975).

En el discurso de apertura del Congreso de la Asociación Nacional de Estudios sobre las Mujeres de Connecticut de 1981, Audre Lorde insistía en recuperar el valor de la ira como herramienta vital frente al odio, como una forma de conocimiento humano, de autoconocimiento, de expresión. De hecho, considera que “la ira está cargada de información y energía” (Lorde, 2004: 142). Y como

¹⁰ La noción de gestión de las emociones, tal como señala Elixabete Imaz, encierra una paradoja al pretender aunar dos términos que parecen contradictorios en cuanto que uno de ellos remite a la instrumentalidad (racionalidad) y el otro que remite a lo humano insondable; pero presenta la ventaja de asumir que existe un cierto grado de construcción de las emociones alejándose así de la naturalización con las que se tratan habitualmente (Imaz, 2010: 131).



tal la reivindica para la acción feminista. En su propuesta desmarca claramente el odio de la ira, y pone en relación la primera con la violencia, y la segunda con la capacidad de dar respuesta, de responder efectivamente a dicha violencia para impulsar un cambio social:

Este odio y esta ira son muy distintos. El odio es la furia de aquellos que no comparten nuestros objetivos, y su fin es la muerte y la destrucción. La ira es el dolor motivado por las distorsiones que nos afectan a todas, y su objetivo es el cambio (*Ibidem*, 143-144).

Entiende, pues, que con las emociones se puede trabajar, y en concreto, con una de las emociones, la ira, encuentra una gran potencialidad para la acción política. Con unas palabras, que evocan la voz de Hannah Arendt cuando reflexiona sobre el hecho de que los seres humanos tenemos el extraño poder de interrumpir los procesos naturales, sociales e históricos. De hecho, Arendt señala que la acción, una de las actividades que es condición humana de la vida política, verdadera esencia de la libertad y que permite ponerse de acuerdo con los otros para organizar la vida común, se caracteriza por ser impredecible en sus consecuencias, ilimitada en sus resultados y, a diferencia de los productos del trabajo, irreversible, ya que la acción humana es el inicio de una cadena de acontecimientos que no tienen fin, y por tanto, afecta a todo lo que ocurre más tarde (Arendt, 1998). Decía además Arendt, en su artículo “Sobre la violencia”:

La ausencia de emociones ni causa ni promueve la racionalidad. «El distanciamiento y la ecuanimidad» frente a una «insoponible tragedia» pueden ser «aterradores», especialmente cuando no son el resultado de un control sino que constituyen una evidente manifestación de incomprensión. Para responder razonablemente uno debe antes que nada, sentirse «afectado», y lo opuesto de lo emocional no es lo «racional», cualquiera que sea lo que signifique, sino, o bien la incapacidad para sentirse afectado, habitualmente un fenómeno patológico, o el sentimentalismo, que es una perversión del sentimiento (Arendt, 1973, 164).

Por tanto, en ambas autoras la idea de acción incorpora la de responsabilidad sobre nuestros actos:

.... sabemos que el poder de matar es menor que el poder de crear, pues provoca un final en lugar del comienzo de algo nuevo. Ira: pasión nacida del descontento que puede ser excesiva o inoportuna pero no necesariamente dañina. Odio: hábito emocional o actitud mental en los que la aversión se une la voluntad de hacer daño. La ira, si se emplea, no destruye. El odio sí. (Lorde, 2004: 176)

También Martha C. Nussbaum indaga sobre la proximidad de la ira y el odio al analizar el pensamiento de Séneca (2003)¹¹, y sostiene que de algún modo la cólera está ligada a la brutalidad y el disfrute de la venganza: el ver a otros tal como los presenta, nuestra ira, como personas que “deberían sufrir”, es una manera de distanciarse de su humanidad. Este distanciamiento posibilita hacerles cosas terribles. Y esta ferocidad comporta, a su vez, una disminución de la humanidad propia. Esta es una parte del argumento de Séneca. Pero, por otro lado, el simple hecho de no indignarse ante determinados sucesos horribles disminuye igualmente su propia humanidad. Por tanto, cierta indignación afirma la importancia de las inquietudes morales humanas, pero también las puede degradar. Esta duplicidad que tiene la cólera conlleva dificultades cuando se trata de transformarla en una herramienta política, una herramienta para la acción:

En circunstancias en las que prevalece el mal, la cólera es una afirmación de interés por el bienestar y la dignidad ‘humanos’; y el no indignarse parece en el mejor de los casos ‘servil’ (como lo calificaba Aristóteles) y, en el peor, colaboración con el mal (*Ibidem*, 499).

El problema que se plantea es el siguiente: la protesta pública, como la que reivindica el lema “ninguna agresión sin respuesta” es necesaria, al igual que todo lo que tiene que ver con la penalización del delito que conlleva la agresión a una persona... Sin embargo, esta ira como herramienta llena de energía para la expresión pública de

¹¹ En otras obras también analiza las emociones y su relación con la justicia (Nussbaum 2008, 1997b).



este malestar, tal como propone Audre Lorde puede generar una espiral aún mayor de violencia. Pero, no responder también, no dar una respuesta contundente asimismo es problemática por su contenido moral. Esto es algo sobre lo que reflexiona Nussbaum cuando analiza los dilemas que tiene Séneca con la ira en público, mostrando su preocupación por que el odio y la ira se hallen peligrosamente próximos. Y es esta proximidad lo que empuja a plantear la duda respecto a cierta acción política: ciertas acciones feministas contra la VG se pueden tildar de violentas (como ocurre con alguna performance del colectivo boliviano *Mujeres Creando*). Louise Bourgeois también recurre a la ira en sus esculturas e instalaciones, de hecho este es el punto de inicio de sus trabajos artísticos y su obra toma impulso a partir de la emoción que le provocó el temperamento vanidoso y prepotente de su padre. Ya desde sus primeros trabajos, la ha utilizado como herramienta de su proceso creativo (Bourgeois, 2000).

Nussbaum coincide con Séneca en la consideración de que la ira es, de una forma u otra, un artefacto social, que de ningún modo puede ser considerado como necesario o vital (*ibidem*, 507-509). El problema señalado por Séneca es que no hay forma de frenar la ira antes de que ésta desemboque en exceso y crueldad (*Ibidem*, 516). Su objetivo es preservar cierta simpatía por todos los seres humanos. Ante ello Nussbaum advierte que Séneca, al considerar al ser humano desde un ideal de pureza olvida la responsabilidad por los otros:

Nos preguntamos, sin embargo, si Séneca no da demasiada importancia a un ideal de pureza e integridad que es, si uno lo examina bien, más que un tanto egocéntrico. Porque la persona que reacciona ante la tiranía arrojándose a un pozo no hace nada por los demás, y protege su devoción por lo humano al precio de una egoísta ausencia de devoción (*Ibidem*, 535-536).

Y propone analizar la ira poniéndola en relación con la compasión, siendo que esta última, pese a que tenga sus límites, conlleva el reconocimiento de la vulnerabilidad de uno (*Ibidem*, nota 18, 527):

Es oportuno juzgar, censurar, demostrar la culpabilidad ante la ley, pero luego, en la aplicación de los castigos es oportuno pensar en este curso global de la vida humana y en el hecho de que aún los delitos más infames son el producto, no de un mal original, sino de una cadena de circunstancias psicológicas, sociales y naturales. Cuando uno ve todo eso, la clemencia no es simplemente prudente, sino justa (*Ibídem*, 528).

En conferencia difundida por la Radio Nacional de Francia en 1948 apuntaba Merleau-Ponty algo que entronca con los temores de Séneca, si bien “encarrilando” la emoción:

... al reflexionar sobre lo que es la ira, y al observar que encierra cierta evaluación (negativa) del otro, infiero: después de todo, la ira es un pensamiento, estar encolerizado es pensar que el otro es de-testable, y este pensamiento, como los demás, así como lo mostró Descartes, no puede residir en ningún fragmento de materia. Por lo tanto, es espíritu. Por mucho que reflexionemos de este modo, no bien me vuelvo hacia la propia experiencia de ira, que motiva mi reflexión, debo confesar que no estaba fuera de mi cuerpo, que no lo animaba desde afuera, sino que estaba inexplicablemente con él” (Merleau-Ponty, 2006: 51).

Merleau-Ponty propone aquí la ira como ejemplo de que las emociones no pueden ser concebidas como un cierto tipo de representaciones, conceptos, ideas o “pensamientos”, sino que son —como ya veíamos también más arriba con Arlie Hochschild— un tipo diferente, específico, de significados que se dan y se expresan en y por el cuerpo.

3.2.2. *El más íntimo e inefable de los sentimientos*

El amor es difícil de analizar por tratarse del un sentimiento íntimo (en el arte y en la literatura desde la Antigüedad). El amor puede ser considerado como una emoción de una cualidad particular. Algunas investigaciones filosóficas, de las corrientes mayoritarias, al vincular el amor al bien propio y al de los demás le confiere una cualidad



moral (Canto-Sperber, 1996). Sin embargo, las feministas han criticado el amor y la sexualidad tal como son definidos por la filosofía, el psicoanálisis y por el romanticismo. Así, por ejemplo, el amor romántico es considerado como una creación cultural, un fenómeno señalado por la desigualdad y las relaciones de poder, que depende enormemente de la definición de los papeles sociales y que permite subyugar y explotar a las mujeres; las críticas feministas se refieren sobre todo a los estereotipos del amor, que pueden arrastrar incluso a la muerte (, por ejemplo, algunos de los grandes dramas operísticos: *El holandés errante*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *La Traviata*). Pero, tal como señala Zigmunt Bauman, se trata de un modelo con fecha de caducidad:

La definición romántica del amor ‘hasta que la muerte nos separe’ está decididamente pasada de moda, ya que ha trascendido su fecha de vencimiento debido a la reestructuración radical de las estructuras de parentesco de las que dependía y de las cuales extraía su vigor e importancia (Bauman, 2005:19).

Las teorías feministas ponen en cuestión este modelo de amor romántico y el tipo de la sexualidad que lleva asociada (Millet,1995) y abogan por un modelo de familia más igualitario (Moller Okin, 1989), en el que la opresión o la VCM no son aceptables:

... la familia ha sido, si no el mayor, al menos uno de los más importantes sitios de opresión de las mujeres. Existen amor y cuidados en la familia. Pero también existen en ella violencia doméstica, violación marital, abuso sexual de niños, malnutrición de las niñas, desigual cuidado de la salud, desiguales oportunidades educativas, e incontables violaciones menos tangibles de la dignidad e igualdad de las personas (Nussbaum, 2002: 321-322).

En muchos casos, el daño que las mujeres sufren en la familia asume una forma particular: la mujer es tratada no como un fin en sí mismo, sino como un agregado o un instrumento de las necesidades de los otros, como una mera reproductora, cocinera, fregadora, lugar de descarga sexual, cuidadora, más que como una fuente de dignidad en sí misma. [...] La familia, por tanto, puede significar amor, pero puede significar también desatención, abuso y

degradación. Además, la familia reproduce lo que contiene. (*Ibidem*: 322).

Suele definirse como la más irracional de las emociones. Pero, tal como señala Monique Canto-Sperber, el amor puede ser considerado como una emoción estrechamente dependiente del pensamiento así como del empleo de procesos racionales complejos (Canto-Sperber, 1996). Niklas Luhmann llega a analizar el amor, no como un sentimiento, sino como un código simbólico, y considera que es el código el que estimula la génesis de los sentimientos correspondientes (Luhmann, 1982). Y, otra característica singular del amor es que generalmente, en nuestra cultura está asociado a la exclusividad del objeto, si bien, tal como los estudios antropológicos ponen de manifiesto, esto no ocurre en otras culturas. También en la psicología filosófica, ya desde Platón (*República*, IV) se plantea la necesidad de concebir una realidad intermedia entre razón y deseo, que denominó *thýmos*, el corazón, de donde surgen los afectos. En nuestra tradición el mito de “los filtros de amor”, expresa el anhelo humano de poder controlar cómo surgen y se orientan los sentimientos. Es una suerte de solución mágica para la dificultad de comprender el amor. Una realidad compleja, que une aspectos fisiológicos, intelectuales y emocionales (Canto-Sperber, 1996).

Desde la obra de Niklas Luhmann (1982), ya clásica, a otras reflexiones más recientes como las de María Jesús Miranda (2007) o Eva Illouz (2012), el amor romántico es interrogado como una de las producciones culturales más inquietantes de la modernidad tardía sobre todo porque choca de plano con el discurso de la individualización. Tal como describe Eric Fuchs, se trata de un conflicto de valores nuevo, ya que si bien, por un lado, perviven los valores del vínculo conyugal fundado en el amor, por otro, emergen nuevos valores vinculados a la reivindicación de los derechos individuales. El compromiso con el otro cambia en este nuevo orden, ya que se mantiene la fidelidad a dicho contrato siempre que se mantenga favorable a las metas buscadas, a los intereses individuales; pero cuando va en detrimento de dichos intereses, se puede romper el contrato. Por tanto, en esta nueva visión, el amor tiende a alinearse



con lo útil, más allá del mandato religioso (unidos por la voluntad de Dios), social (la permanencia de la pareja asegura el orden social), o bien moral (responsabilidad respecto a educación de la prole). (Fuchs, 1996).

3.3. Potencialidad política de la acción artística

El debate en torno a las formas de representación, así como los límites y la presencia del cuerpo en las obras feministas ha sido desde la década de 1970, y continúa siendo, un tema polémico (Alario, 2008). En dicho debate es abordada una enorme variedad de temas, como también existe una gran diversidad de enfoques en la forma de tratarlos: desde el aborto, la maternidad, la vejez, el dolor, la violencia, el exceso de sexualidad y el protagonismo de lo corporal, la invisibilidad del cuerpo de las mujeres frente a lo normativo, el cuerpo como campo de batalla, a la desaparición del cuerpo. Autoras como Ana Mendieta¹², Barbara Kruger (*Tu cuerpo es un campo de batalla*, 1978), Judit Chicago (*Abluciones*, 1972), y Miriam Shapiro, Mary Nelly (*Intravenus*: un trabajo sobre los cambios que experimenta en su propio cuerpo en un tratamiento contra el cáncer), Griselda Pollok, Cindy Sherman (que escenifica la hiperfeminidad y las esclavitudes que conlleva, disfrazándose y fotografiándose encarnando y parodiando diferentes clichés —ama de casa, objeto sexual, diva, segura mujer de negocios—, o exhibiendo el sexo de forma brutal, provocando con ello escándalo y asco), Hanah Wilkeen, Carole Scheemann (*Blood Cork Diary*, 1975; un diario escrito con sangre menstrual), Mona Hatoom, Orlan, Pipiloti Rist (*Pickel Porno*), entre muchas otras han realizado interesantes propuestas en esta línea. De este modo, surgen las primeras acciones de mujeres artistas que tra-

12 Ana Mendieta gran precursora del Body Art, que murió con tan solo 36 años, al caer “accidentalmente” desde la ventana de su apartamento en Nueva York (algunas versiones de este hecho insisten en que su marido la ayudó a caer y que no fue suicidio, ni fatal accidente, sino homicidio), realizó varias performances de gran radicalidad utilizando para ello su propio cuerpo, con sangre, barro, entre otros materiales, generalmente orgánicos. En algunos de sus trabajos denunció contundentemente la VG sufrida por mujeres, como la violación en el campus de una estudiante universitaria.

bajan con el cuerpo, muchas veces con su propio cuerpo, sus fluidos y contornos, o con las representaciones sobre el cuerpo femenino; con ellas se pretende subvertir la visión del cuerpo y del mundo, que pasa a ser considerado como lugar de desarrollo de energías y de resistencias. Es posible inscribir la acción artística en el plano performativo, visual, musical, verbal u otros. Y, con esta acción, se pretende operar ciertos cambios en la cartografía vigente y en ello reside su potencialidad política (Rolnik, 2007).

Desde la producción artística feminista se desarrollan acciones con las que se hace visible en la esfera pública la VCM. En Los Angeles, Suzanne Lazy y Leslie Labowitz, *Con Luto y con rabia* (1977), llevan a cabo una *performance* en plena calle para denunciar la VSM (Alario, 2008: 53); Cara de Vito, en Italia con la obra *Ama a l'Uomo Tuo* (1975), denuncia la violencia que sufren habitualmente en sus relaciones conyugales las mujeres de la generación de su abuela. Ciertamente, el arte feminista de los setenta se caracteriza por su fuerte implicación social, así como la innovación en cuanto a soportes y técnicas: performances, acciones, instalaciones, utilización del tejido y otros materiales considerados propios de la artesanía, el video, entre otros. Esta renovación del lenguaje está en directa relación con los nuevos contenidos que se pretende tratar (Alario, 2008), algunos de los cuales se han apuntado más arriba. El activismo artístico-político se ha atemperado en las décadas siguientes, si bien en los noventa continúan existiendo grupos muy activos y creativos, como las *Guerrilla Girls* en EEUU o las *Mujeres Creando* en Bolivia que denuncian con sus performances la VSM, anclándose a menudo en la ira para la denuncia pública frente a la indefensión que existe en lo privado.

3.3.1. *El amor como acción*

El proyecto *Cárcel de Amor* propone una mirada nueva, indagando en diferentes ámbitos de la vida social, de la vida íntima. En el capítulo “Claridad: dar palabras al amor”, bell hooks (2005) reflexiona sobre la confusión semántica y las frustrantes experiencias del amor



(no) vivido; propone una definición para el amor en que no quepa el abuso:

La confusión de qué es realmente lo que queremos decir cuando utilizamos la palabra “amor” es el origen de nuestra dificultad para amar. Si nuestra sociedad tuviera un entendimiento común sobre el significado del amor, el acto de amar no sería tan confuso. [...] Haciéndose eco de Erich Fromm, Peck define amor como “la voluntad de extender nuestro yo con el propósito de alimentar el crecimiento espiritual propio y el de otra persona [...] El amor es lo que el amor hace. El amor es un acto de voluntad, a la vez una intención y una acción. La voluntad también implica elegir. No estamos obligados a amar. Elegimos amar. (*Ibid.*: 38).

Propone, pues, bell hooks pensar el amor como acción y no como sentimiento:

Si estamos constantemente recordando que el amor es lo que el amor hace, no utilizaremos la palabra en formas que devalúan y degradan su significado. Cuando amamos expresamos abierta y honestamente cuidado, afecto, responsabilidad, respeto, compromiso y confianza (*Ibid.*: 46).

Así, concluye “amor y abuso no pueden coexistir” (*Ibid.*: 39).

3.3.2. *Cuerpos reproducidos colectivamente*

El trabajo de *performance* ha dado visibilidad y proporcionado una presencia activa de las mujeres en el mundo del arte, una presencia desconocida hasta el momento. Y no sólo en tanto que su participación es muy amplia, sino también por la radicalidad de sus propuestas y la presencia pública que logran con sus acciones. “Las artistas feministas de la performance demostraron cómo el cuerpo es producido físicamente, socialmente, sexualmente y discursivamente” (Navarrete, 2005: 254). Por tanto, desde esta perspectiva la performance ha sido considerada como un campo fundamental de intervención política feminista. Ana Navarrete, siguiendo los trabajos de Diane Taylor,

señala que la memoria es necesaria para rescatar el drama del olvido y el acto performativo con el cuerpo es una estrategia eficaz para intervenir sobre, y transformar, la realidad. La performance feminista crea un espacio para el entendimiento del trauma y la memoria (*Ibid.*: 254-255). Pero también es posible entroncar la performance con otra cadena de significados, en tanto que supone la reescenificación, la transmisión de memoria colectiva (*Ibid.*: 255).

A comienzos de la década de los noventa, la teórica feminista Judith Butler publica *El género en disputa*, obra en que, poniendo el acento en la subjetividad “performativa”, critica la idea de que las identidades de género sean inmutables (Butler, 1989). El impacto de este libro en el ámbito de la creación artística y del feminismo ha sido, y continúa siendo, considerable. Butler se apoya en la concepción de Michel Foucault, del poder como relacional, múltiple y productivo (Foucault, 1996), para llegar a plantear que donde hay dominación y violencia también puede haber resistencia, potencialidad de pensar lo impensado, decir lo indecible, crear posibilidades de libertad. Y, con ello, dará una nueva base teórica a la idea de performance feminista.

3.3.3. *Un proceso interminable de emancipación*

Con la performance, la obra deviene acontecimiento, acción sobre la realidad, transformación de lo mismo. Lygia Clark investiga sobre la memoria del trauma y de sus fantasmas, en su laboratorio clínico-poético. Vida y arte se fusionan respondiendo así a la concepción burguesa de las dos esferas separadas; de modo tal que conflictos, sufrimientos, miedos, vivencias cotidianas, emociones, sentimientos, se exponen públicamente, haciendo con ello realidad el eslogan feminista “lo personal es político”. Las propuestas de Clark son relacionales, rompiendo esa condición de exterioridad con el cuerpo y el mundo en sus prácticas, que denomina “extradisciplinarias”. Interesada en explorar las posibilidades terapéuticas del arte, trabaja con los recuerdos más profundos, con las emociones, busca encontrar



y promover una suerte de “salud poética”, y mediante un ritual de exorcismo afectivo, busca las vías de apertura de la posibilidad de lo poético. Trabaja, pues, con la potencialidad política del arte: pretende liberar al cuerpo y a la sociedad del dolor. Para Clark, la cura es un proceso interminable, permanente, de emancipación (Rolnik, 2001).

Suely Rolnik señala que la poética artística, la vitalidad propiamente dicha de la obra de Clark de la que emana su poder de influencia crítica en la realidad es su condición de fuerza poética (Rolnik, 2009). A partir de 1963, con *Caminando*, su obra experimenta un giro innovador, y sus propuestas pasan a depender de un proceso movilizador del cuerpo de las personas participantes en ellas como condición de realización. Se trata de experiencias multisensoriales que, desbordando el ámbito de la mirada, incorporan las capacidades de percepción y sensación (Rolnik, 2007). En la lectura que realiza Rolnik de los inclasificables trabajos de Lygia Clark, considera que sus propuestas son como inyecciones de poesía en el circuito (para tiempos desprovistos de poesía): sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible, sólo se perciben desde el oído fino de la poesía o el arte (Rolnik, 2007)¹³. Felix Guattari, esquizopsiquiatra, colaborador de Suely Rolnik y de Gilles Deleuze, declaró, en 1982, en São Paulo, lo siguiente:

... considero la poesía como uno de los componentes más importantes de la existencia humana; no como valor sino como elemento funcional. Deberíamos recetar poesías como se recetan vitaminas. (Cfr. Guattari y Rolnik, 2007)

13 Pese a su enorme crítica al arte institucionalizado y a desarrollar propuestas radicales para sacar el arte de los museos, en la feria de arte ARCO ha sido expuesta su obra en una galería brasileña (Madrid, 2009). Ello muestra la dificultad de este tipo de acciones para permanecer en el tiempo, o dicho de otro modo, el mercado también ha engullido la crítica artística (Boltanski y Chiapello, 1999).

4. Romper el silencio

La también artista brasileña Beth Moysés trabaja con *performances*, instalaciones, videos... Desde hace más de dos décadas, recurre a la boda como símbolo del forjado de una cadena, mediante lo que denomina “*acciones poéticas*”. Momentos que, cargados de sentimientos y emociones, buscan cambios de actitud y, al mostrarlo desdibujando los contornos de lo íntimo, lo torna en denuncia pública. Con estas acciones no resuelve las ambigüedades o las contradicciones, tampoco lo pretende, pero es otra luz la que proyecta en este lanzar a la esfera pública, un problema que estaba encorsetado en el territorio de lo privado, de lo doméstico, y al que torna público, expone a la mirada de lo público, le da publicidad.

En una conferencia impartida en el Centro de Arte Reina Sofía¹⁴, describe su proceso de creación como aquel que está inmerso en un momento histórico, cultural y científico —en un sentido que bien podría denominarse *fleckeano*— afectado por las cosas y las personas que lo rodean (y las descripciones de las realidades cotidianas que los sujetos dan de sus propias vidas). Varias décadas de fecunda producción artística en forma de objetos, fotos, instalaciones, *performances*, han consolidado la trayectoria de esta artista que con su trabajo da visibilidad, denuncia e invita a reflexionar sobre la VSM en sus relaciones íntimas.

Moysés trabaja con la dimensión emocional, de hecho busca hacer una suerte de restitución simbólica a estas mujeres, que han sido maltratadas de forma reiterada por sus parejas o exparejas, como seres íntegros, dignos de vivir en paz. Sensibilidad y denuncia se dan la mano, y todo ello ocurre en los cuerpos vulnerables, vulnerados¹⁵.

14 Beth Moysés (Madrid, 5 de febrero de 2007). En adelante, gran parte de las reflexiones en torno a la obra de esta autora procede de referencias a esta conferencia o son fruto de las conversaciones personales mantenidas con ella en los últimos años. Web personal: <http://www.bethmoyses.com.br> [Fecha consulta: 12.07.2014].

15 El estudio de la VG invita a revisar la noción de ser humano que subyace a ciertas concepciones liberales de ciudadanía, trascender las dicotomías modernas que dificultan su estudio, y realizar propuestas epistemológicas, teóricas y políticas con las que, a través de la premisa de la condición humana vulnerable, poder trabajar en elaboraciones que permitan una democracia plena (Martín Palomo, 2010, 2008). No se trata de borrar la división entre vida pública y vida privada, sino de trascenderla (Tronto, 1993: 168).



Por ello se ocupa también con los conceptos de ‘trauma’ y ‘memoria’. El trauma conforma una suerte de marca en la subjetividad y en la corporalidad, marcas de experiencias vividas e inscritas en el cuerpo. Es posible que con sus trabajos artísticos se movilicen recuerdos, se active una memoria de estas experiencias, muchas de las cuales son de profundas “*heridas emocionales*” (hooks, 2005: 44). Con ello, efectúa una denuncia social, dar publicidad, hablar de la vulnerabilidad que comporta ser mujeres en determinados contextos y lo que supone en la vida de las mujeres la experiencia de la violencia sufrida por parte de sus parejas.

Es posible encontrar huellas de esta línea de investigación y de acción que vincula el arte y la cura en la obra de Lygia Clark que, como se ha señalado más arriba, realiza una combinación peculiar entre creación artística y terapéutica, y que influyó con sus obras en el arte brasileño. Beth Moysés, a diferencia de L. Clark, no pretende realizar un trabajo terapéutico, si bien es consciente de que su obra tiene mucho de sanadora, ya que este tipo de acción poética-política tiene el poder de ayudar a cicatrizar las heridas afectivas en tanto que trabaja con las emociones¹⁶.

A continuación se reflexiona en torno a algunos trabajos de Beth Moysés, obras presentadas en la exposición *Mujeres divididas*, Madrid, Galería Fernando Pradilla (abril-mayo, 2004), ARCO 2009, otras que hemos tenido la posibilidad de vivenciar, en las que hemos participado personalmente o que la artista ha tenido a bien compartir con los autores de este texto a lo largo de más de una década.

4.1. *Cambiar las cosas de sitio*

B. Moysés trabaja con el símbolo del traje de novia, su materia prima: indaga en las fantasías, expectativas e ilusiones femeninas depositadas en estas prendas (y todo el mito que hay detrás) que articulan simbólicamente las relaciones de amor y violencia. Utiliza los mismos trajes que fueron usados en su boda por mujeres que han sufrido violencia en sus relaciones de pareja, pero no hay morbo en su

¹⁶ Comunicación personal, ARCO 2009, Madrid.

obra, sino una exploración del contenido emocional que la prenda encierra: si se sabe del maltrato, es de forma indirecta. Transforma los guantes del vestido de novia en una suerte de urna funeraria, encierra el anillo que sella el matrimonio en la red tupida de unas medias blancas o envuelve una maleta de primeros auxilios con tul. Los objetos, guantes, anillo, medias, tul, han cambiado su significado original y con ellos intenta mostrar el envés del amor romántico, cuando la violencia irrumpe en la relación y transforma el sentido de este amor para siempre.

¿Por qué el traje de novia? El vestido nupcial es un símbolo fuerte del imaginario femenino —de determinada construcción de la feminidad—, que, habitado por el cuerpo en unas circunstancias ceremoniales, marca un rito de paso (Van Gennep, 1986). Durante años esta artista estuvo recogiendo vestidos de novia usados, pidiéndolos prestados a amigas, o comprándolos a otras mujeres, escuchando sus historias... Todas las mujeres con las que habló guardan el vestido como algo precioso y muypreciado, incluso habiendo sufrido MT por parte de la pareja con la que contrajeron matrimonio con ellos ataviadas. Ha querido confrontar las ilusiones que vivieron en el momento de la boda con su experiencia cotidiana posterior. En estas primeras obras trabajó con objetos que de forma metonímica representan el ritual del matrimonio (anillos de boda, velos, ligueros o retales de vestidos nupciales). Por ejemplo, en la obra en la que encierra el anillo de matrimonio en una malla —que es un pedazo de media— la sensación de prisión, de encierro, que transmite es enorme (véase fig. 1); o unos guantes blancos son enmarcados detrás de una tupida red a modo de reliquia, lo



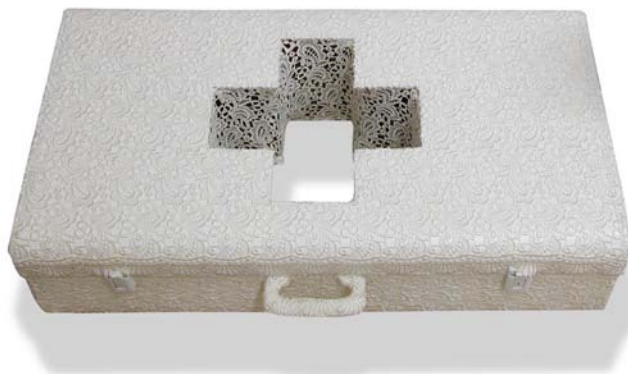
Figura 1

que produce la sensación de que alguien o algo ha muerto (véase fig.2). Corta el vestido de novia, lo vuelve del revés para desmitificar el fantasma que encierra el traje, creando así un nuevo cuerpo, un cuerpo abierto (expuesto) al público, a lo público. Esta idea de dar la vuelta, de que se vea públicamente el envés de una relación íntima también la ha trabajado en ocasiones posteriores, como por ejemplo en “Diluidas en agua”, como se verá más adelante. Beth reinventa los vestidos de novia, los rehace, forra con ellos maletines de primeros auxilios (véase fig.3), guantes de púgil,...

Invita a cambiar la mirada sobre el cuerpo y a reflexionar sobre la VG a través de las connotaciones del vestido, resignificándolo en el espacio performativo, y focalizándolo en su dimensión simbólica y ritual (Tiscornia, 2005).



Figura 2



BETH MOISES

Cruz Blanca
2004

Maleta bordada a mano con tela de vestido de novia
44 x 78 x 21 cm

Figura 3



Figura 4

En 1996, Beth Moysés forró el techo de la Capela do Morumbi, en Brasil, con varios trajes de novia unidos entre sí: como si cada uno subiese inflado por sus propios sueños, tuvieran vida propia, lejos de nuestro alcance, como nubes, y quedaron durante un largo tiempo expuestos al público, convertidos en una extraña e inquietante visión (véase fig.4). Dos años más tarde los trajes empezaban a descolgarse, a deteriorarse, ya que tampoco resisten la acción del paso del tiempo, y caen al pavimento en una galería de arte (también metafóricamente hablando) (véase fig.5). Quienes visitaron la exposición podían caminar sobre los trajes y sentirlos bajo los pies desnudos, pisarlos provocaba reacciones de malestar..Los vestidos por el suelo adquieren otro sentido, no hay distancia entre público y

obra, se pueden tocar, y al caminar sobre ellos casi es posible experimentar la sensación de andar sobre la mujer que los usó. De algún modo, se pretenden evocar con la instalación estas sensaciones, y con ello se invita a pensar en las emociones y sentimientos de quien ha sufrido MT por parte de una persona a quien ha querido, a quien incluso puede seguir queriendo y por quien se puede haber sentido querida. Esta instalación, “Sobre perlas”, se mostró posteriormente en el Museo de Arte Reina Sofía.



Figura 5

4.2. Memoria del afecto

A raíz de *Sobre perlas*, con los vestidos cubriendo el suelo de una galería (aquellos vestidos blancos, impolutos, que caen sin vida, sucios, pisoteados...), la autora siente la necesidad de trascender la visión individual del fenómeno. Para ello explora la acción colectiva, ya no alude a una historia particular, sino a un problema compartido que enfrentan muchas mujeres, mediante una performance realizada en plena calle, que denomina *Memoria del afecto*, en la que el arte se entreteje con la denuncia pública (véase fig. 5 y 6). Propone a las mujeres que viven en casas de acogida —para “*mujeres maltratadas*”— vestirse de nuevo de novias, desfilan en grupo (más de cien mujeres) por la calle, y al final del trayecto enterrar las espinas del ramo que



BETH MOISES

Memoria del afecto II. Performance, Brasilia.

2003

Fotografía en B/N. Ed 1/3.

80 x 122.5 cm

Figura 6

llevan en sus manos y replantar las rosas (véase fig. 7): un entierro simbólico del pasado (São Paulo, Brasilia, Madrid, entre otros lugares). Todos los trajes que utiliza en sus trabajos están impregnados de memoria: en un primer momento, habían servido para el papel de sellar el nuevo estado de la mujer en el ritual del casamiento. Ahora inician una nueva vida: al igual que ocurre, simbólicamente, con las mujeres que participan en la performance. Con ello propone transmutar el símbolo de la “pureza” (entre otros posibles significados) en el símbolo de su opresión. Vestidas de blanco barriendo las calles de la ciudad, caminado lentamente en silencio, ensuciando los trajes con el barro del suelo. Estas mujeres exponen su vulnerabilidad en el espacio público, transformándolo en su callada y elocuente denuncia, a la par que transforman el sentido de la violencia vivida: no es un asunto personal o íntimo, es un problema colectivo.

Con estas acciones Beth Moisés intenta además confrontar la violencia sufrida en el presente con el amor experimentado en el pasado: cara y cruz de la misma moneda. Es una nueva invitación a la reflexión sobre la naturaleza del amor. Esta *performance* se ha



BETH MOISES

Memoria del afecto I. Performance, Brasília

2003

Fotografía B/N. Ed 1/3

80 X 120 cm

Figura 7

realizado en más de una decena de ocasiones en diferentes ciudades del mundo. La primera vez que tiene lugar, las participantes en su mayoría eran integrantes de la *Organização da Mulheres Independentes do Jardim São Francisco*, barrio de la periferia de São Paulo. El día 25 de noviembre del año 2000, esos cuerpos caídos, pisoteados, que representan los trajes de novia por el suelo, se levantan y cobran vida, y juntos salen caminando por las calles con una misma idea: transformar la calidad del afecto. Alrededor de ciento cincuenta mujeres marchan por la Avenida Paulista, donde se concentra el mayor centro financiero del país, para hablar de la afectividad, mientras van deshojando ramos, los pétalos blancos caen al suelo como si fueran lágrimas y su rastro pudiera contaminar a otros. La segunda vez tuvo lugar en Madrid (2002): unas doscientas mujeres vestidas de novia salen de Casa de América y caminan por el Paseo del Prado. Las participantes en la performance procedían de grupos feministas o de



Figura 8

colectivos y organizaciones que trabajan con mujeres que han sido maltratadas. En Madrid se trató más bien, por tanto, de una acción de repudio hacia la VCM, una denuncia colectiva, pero también un acto de toma de conciencia de lo complejo del tema, para que nadie juzgue o considere que *‘esto le ocurre a otras personas, pero no a mí...’*. Esta acción poética, con sus diversas adaptaciones, se ha desarrollado también en otras ciudades del mundo. En Brasilia (2003), Las Palmas de Gran Canaria (2005), Sevilla (2005), Montevideo (2005), Cáceres (2007), Salamanca (2008), China (2008). (ver figuras 6 y 8.)

En otros trabajos también aborda la VG desde una dimensión colectiva. Seguidamente, se reflexiona en torno a algunos de ellos. *Mujeres divididas* surge al observar a aquellas mujeres que esperan en una comisaría para poner una denuncia por MT: la artista dibuja sus pies en un pequeño cuaderno (véase fig. 9). La imagen de los dibujos superpuestos en un papel translúcido permite visibilizar que se trata de un mismo problema. Estos diseños los realizó durante cinco meses, en los que cada semana, B. Moysés visitaba la Comisaría de la Mujer de la zona este de la Ciudad de São Paulo. Las mujeres que allí acudían se encontraban en una situación muy frágil, también por

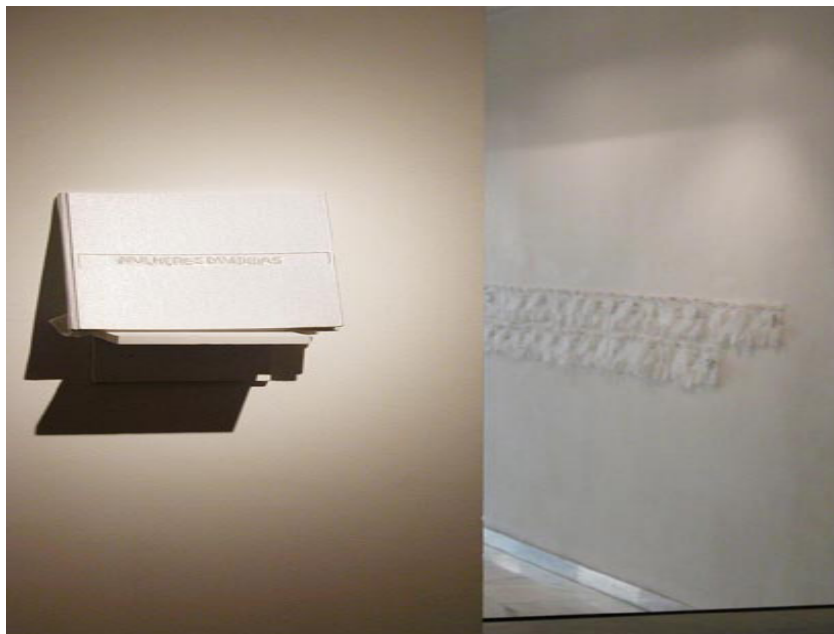


Figura 9

la situación económica precaria que vivían. En cada una de estas visitas a la comisaría, la artista siempre encontraba en el mismo banco una silueta femenina que esperaba para ser atendida. Y, la observaba, sentada a su lado, sus ojos bajos, su silencio, su inmovilidad, el llanto contenido, sus pies, su calzado,... Mientras dibujaba sus pies, Beth pensaba en cada una de las mujeres que pasaron por este banco, cada una con su historia diferente. Empezó a dibujar en su cuaderno ese momento único y repetido de la espera; espera que por ser tan larga pudo registrar de forma detallada. Dibuja sólo una parte de su cuerpo porque también las mujeres están divididas entre el amor y el dolor (el amor a esa misma pareja o familiar que las arremete). En su cuaderno sobrepone los diferentes dibujos que corresponden a las esperas de las diferentes mujeres que van a contar sus diferentes historias en el momento de la denuncia.

Mediante estas obras pretende desencadenar emociones y sentimientos que permitan preguntarse por el amor, por el tipo de concepto de amor que acompañó estas relaciones en las que la violencia, la agresión, el maltrato, el abuso, están presentes.

4.3. Transformar la calidad del afecto

En diferentes trabajos, Beth Moysés invita a reflexionar sobre la capacidad de agencia de las mujeres. En una suerte de “*experimento*” contra los MT en las relaciones íntimas, pretende utilizar el arte como potencia de transformación social y utiliza para ello la aguja. En *Goteando*, un video grabado en 2001, Beth Moysés está junto a su hija pequeña Marina, cuando ésta era aún niña, ambas vestidas de blanco. Marina corta las perlas del vestido de su madre y Beth las va cosiendo en el que su hija lleva puesto. La escena invita a cuestionar aquello que se transmite a los hijos e hijas, es decir, sobre cómo se re(produce) el relato cultural del amor. En otros trabajos, realizados también con la aguja y el traje de novia invita a repensar sobre la capacidad de agencia de las mujeres. Beth Moysés se puso unos guantes blancos de novia casi transparentes, a través de los que se podían ver las líneas de la mano, y las copió, bordando sobre cada línea de su mano en el guante. Casi diez años más tarde llevó esta propuesta a dos talleres: *Cambiando nuestros destinos* (Madrid, Casa de América, 2004); y *El reverso del cuento de hadas*, (Cursos de Verano de la Universidad Complutense, El Escorial, Madrid, 2005). En ambos talleres, las mujeres vestidas de blanco, cosen en silencio sobre unos guantes también blancos, semitransparentes, las líneas de sus manos (véase fig. 9):

... cuando bordan sobre sus manos las mujeres piensan en todo lo que pasaron, la idea es repensar lo que vivieron.... esto puede cambiar las cosas (Beth Moysés, dossier de prensa, publicado en varios periódicos españoles, 2004).

Otras autoras como Louise Bourgeois o Remedios Varo también utilizan la costura como algo simbólico. L. Bourgeois siente fascinación por la aguja, por su poder mágico de restaurar lo roto, lo quebrado (Bourgeois, 2000). Remedios Varo recurre al bordado en sus creaciones mágicas, en un estilo de “cuentos de hadas”, de tal modo que en su obra las mujeres son capaces de subvertir el orden sin renunciar a sus valores (Alario, 2008).



En *Deshaciendo nudos*, de Beth Moysés, lentamente, unas manos de mujer van quebrando las espinas de varios tallos de un rosal. Tan solo se escucha, en medio de un gran silencio, el ruido de las espinas al quebrarse. Dura solamente ocho minutos pero parece mucho más tiempo, entre una y otra espina casi una eternidad... (véase fig. 10). Es inevitable evocar aquí una composición musical haendeliana que pertenece a un oratorio, cantata alegórica o serenata moral; *Il Trionfo del Tempo e del Disingano* (1707). Esta pieza, creada por Händel con tan sólo 22 años, narra la disputa entre varias figuras alegóricas, la Belleza, el Placer, el Tiempo y el Desengaño, contiene una exquisita aria para solista, “*Lascia la Spina*”, cuya música retomará el autor en obras posteriores —*Rinaldo*— en la que Placer aconseja a Belleza que tome la rosa y deje el dolor —lo que obviamente no resulta tan sencillo.

Diluidas en agua es un trabajo realizado en Zaragoza con motivo de la Exposición del Agua, en 2008. Las mujeres que están alojadas una casa de acogida para ‘maltratadas’ escriben en rojo sobre la experiencia de la violencia vivida, sus dolores, su sufrimiento por el maltrato, en el envés de túnicas blancas. Otras mujeres distintas de aquellas que lo escribieron portan estos vestidos, caminan lentamente y se los quitan, se ven las rojas palabras manuscritas en su interior, las lavan con jabón para intentar borrar el dolor, pero los vestidos nunca quedarán blancos, queda la huella, el trauma, del dolor vivido en un blanco ya manchado para siempre por los restos del color encarnado.

En *Para ellas*, obra presentada en ARCO (Madrid, febrero de 2009), Beth Moysés pretende inducir a una reflexión sobre la capacidad de elegir, de cambiar el curso de las cosas, también sobre la fuerza de la solidaridad, el apoyo que unas mujeres dan a otras para enfrentar las situaciones dolorosas. Realizadas en resina marmORIZADA, atraviesan una pared las manos entrelazadas de mujeres de diferentes generaciones y con algún vínculo entre ellas. La artista estrecha la mano de su hija y de su madre junto con las manos que se anudan a las de otras mujeres que colaboran en la obra. Este abrazo colectivo es de gran belleza y transmite una enorme fuerza. Mientras



Figura 10



un video proyecta en el fondo, frente a la imagen estática grabada de las manos esculpidas, unas manos femeninas escogen granos de arroz en una cesta, apuntando con ello a la capacidad de elegir de las mujeres y su poder actuar, que pese a todo prevalecen.

5. Expresar lo indecible

En la propuesta artístico-poética de Beth Moysés sobre la necesidad de cambiar el amor, quedan depositadas algunas reflexiones que tienen que ver con los relatos culturales sobre la vulnerabilidad, la violencia, el amor y la capacidad de agencia, de acción, que tienen las mujeres, incluso aquellas que han sido maltratadas durante años. Lo que invita, antes que nada a dejar de considerarlas como víctimas y a renovar los relatos culturales sobre la VG tomando en cuenta su capacidad de acción. Esta propuesta invita también a reconsiderar dos aspectos de la VSM: uno, que hay que encontrar el modo de enfrentar dicha violencia partiendo de las mujeres que la han sufrido en sus relaciones íntimas; y, otro, que la VG es un tema de ciudadanía y, por tanto, que es un asunto que concierne a toda la sociedad.

Por un lado, señalando que es de suma importancia para renovar los relatos culturales que las construyen como víctimas, poner el énfasis en la prevención y reparación, en dotar a las mujeres de herramientas con las que logren recuperar su agencialidad, su autonomía, con las que puedan recomponer sus itinerarios vitales sin tener que cargar con el estigma de ser “mujer maltratada”. No obstante, tras el telón de la sugerente apertura poética, quedan interrogantes acerca cómo la experiencia de las mujeres puede ser contada, en el sentido arendtiano de aparición en lo público, de mostrarse, de ser en relación con los otros, y la forma cómo en muchas ocasiones las palabras son nuestra vía fundamental en este espacio de aparición. Desgraciadamente ante situaciones extremas no siempre hay una acción poética que ayude a reaccionar, o alguien que oportunamente extienda en su receta un poema o, en todo caso, no se sabe qué hacer con ella. No obstante, se puede seguir explorando la potencialidad de la apertura poética para el cambio (poética pensante y sentien-

te): ampliar los bordes/fronteras de esta cartografía mediante la acción.

Por otro lado, es una cuestión de ciudadanía: mientras exista VCM nadie es del todo libre. Tal como afirma Audre Lorde:

No permitamos que una falsa seguridad (a mí no me afecta) o la desesperación (no podemos hacer nada) nos lleve a la pasividad. Cada uno de nosotros debe descubrir qué trabajo le corresponde, y después hacerlo (Lorde, 2004: 162).

Por ello, es importante restituir la dignidad de todas las MSV, lo que bien puede ser considerado como un acto de “*justicia poética*”, de democracia básica (Nussbaum, 1997a). Tal como señala Martha C. Nussbaum, la imaginación poética, artística, literaria es parte esencial de la teoría y práctica de la ciudadanía. La justicia tiene ante sí el reto de ampliar su horizonte, nutriéndose para ello tanto de la poesía y el arte como de la ciencia social.

La VG, los MT en relaciones íntimas, la CVM, la VSM, interrogan a la teoría y empujan a buscar aperturas epistemológicas que también permitan analizar muchos fenómenos que se escapan a las herramientas conceptuales que han envejecido en la tardomodernidad. El trabajo aquí presentado busca pensar en lo que hacemos y cómo lo hacemos cuando investigamos, tal como propusiera Hannah Arendt (1999), en el sentido de darse la libertad de explorar, desafiando los lugares comunes. El arte abre una puerta para romper el silencio, para hablar de lo indecible.

Bibliografía

- Alario, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. Donostia, Nerea.
- Alexander, J., Giesen, B. y Mast, J.(eds.) (2006). *Social performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual*. N.York, Cambridge University Press.
- Arendt, Hannah (1973). *Crisis de la República*, Madrid, Taurus.
- (1998): *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós.



- Austin, Jonh. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós, 1982. (ed. original de 1962).
- Bauman, Zygmunt (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Madrid: FCE.
- Beck, Ulrich y Beck-Gernsheim, Elizabeth (1998). *El normal Caos del Amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- Bericat, Eduardo (2000). “La Sociología de la emoción y la emoción en la sociología”. *Papers*, 62, pp.145-176.
- (2001). “Max Weber o el Enigma del Origen del Capitalismo”. *REIS*, 95, pp. 9-36.
- Braidotti, Rossi (1989). “Otras miradas. Teorías de los estudios sobre la Mujer: algunas experiencias contemporáneas en Europa”. *Historia y Fuente Oral*, 6, pp. 3-17.
- Bourgeois, Luisse (2000). *Memoria y Arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición del mismo nombre del 16 de noviembre de 1999 al 14 de febrero del 2000.
- Boltanski, Luc y Chiapello, Eve (1999). *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- Butler, Judith (1989). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*, N.York, Routhledge.
- Canto-Sperber, Monique (1996). “Amour”, Monique Canto-Sperber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*. Paris: PUF, pp. 33-45.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Alicia ya no*. Madrid, cátedra.
- El País (1996). Los retratos de una ‘chica mala’. Madrid exhibe una gran muestra de Cindy Charman. Martes 9 de julio.
- Fleck, Ludwik (1986) *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Madrid, Alianza.
- (1994) “Sobre la crisis de la ‘realidad’”. *REIS*, 67, pp. 251-261.
- Foucault, Michel (1996). *Las tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós.

- Fuchs, Eric (1996). "Amour familial et conjugalité", Monique Canto-Sperber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*. Paris: PUF, pp. 51-55.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2007). *Micropolítica. Cartografías do desejo*, Vozes, São Paulo 1986, 7ª ed. revisada y ampliada, pág. 269. [En línea: <http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>. [Fecha consulta: 11.09.2009]
- Helo, Álvaro (1989) "Ludwik Fleck: La génesis y el desarrollo de un hecho científico", reseña publicada en la *Revista de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid*, 2 (3ª época), pp. 183-185.
- Hochschild, Arlie Ruseell (1975). "The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities", en Millman y Kanter (ed.), *Another Voice. Feminist Perspectives on Social Life and Social Science*, Anchor Books, N. York, pp. 280-307.
- (2002). "Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale". *Travailler, Revue Internationale de Psychopathologie et Psychodynamique du Travail*, 9, pp. 19-49.
- (2008). *La mercantilización de la vida íntima. Apuntes de la casa y del trabajo*. Katz, B. Aires.
- hooks, bell (2005). "Claridad: dar palabras al amor", en Berta Sichel (dir.), *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS, pp. 38-46.
- Illouz, Eva (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Madrid: Katz.
- Imaz, M. Elixabete (2010): *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*. Madrid: Cátedra.
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres, BOE núm 71, de 23 de marzo de 2007.
- Lorde, Audre (2004). *La hermana, la extranjera*. Madrid: Librería de Mujeres.
- Luhmann, Niklas (1982). *El amor como pasión: la codificación de la intimidad*. Barcelona, Península.
- Martín Palomo, Mª T. (2008). ««Domesticar» el trabajo: una reflexión a partir de los cuidados». *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 26 (2), pp.13-44.



- Martín Palomo, M^a T (2009). “Transformar el silencio en lenguaje y acción”, en Miranda López, M.J., Martín-Palomo, M.P. y Marugán Pintos, B. (eds.) *Amor, razón, violencia*, Madrid: La Catarata, pp.195-221.
- (2010). “Autonomía, dependencia y vulnerabilidad en la construcción de la ciudadanía”. *Zerbitzuan*, 48, pp. 57-69
- y Muñoz Terrón, José María (2014). “Epistemología, metodología y métodos. ¿Qué herramientas para qué feminismo? Reflexiones a partir del estudio del cuidado”. *Quaderns de Psicologia*, 16 (1), p. 35-44.
- Millet, Kate (1995). *Política Sexual*. Cátedra: Feminismos.
- Miranda, M^a Jesús (2007). “Apuntes para una genealogía del afecto”. En C. Prieto (ed.) *Trabajo, género y tiempo social*. Madrid: Hacer/ Complutense, pp. 100-107.
- , Martín Palomo, M.T., Marugán, B. (eds.) (2009). *Amor, razón, violencia*. Madrid: La Catarata.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Madrid: FCE.
- Moscoso, Melania, Muñoz Terrón, J.M. y Martín Palomo, M.T. (2014). “Abusos, violencias y malos tratos en mujeres discapacitadas: una aproximación teórica y metodológica”. Paper presentado en XIII Congreso de Antropología Periferias, fronteras y diálogos, Tarragona. Simposio: *Violencias y derecho(s) en las relaciones humanas*.
- Okin, Susan Moller (1989). *Justice, gender and the Family*. N. York: Basic Books.
- Moysés, Beth: fotos cedidas por la autora. Web personal: <http://www.bethmoyses.com.br> [Fecha de consulta: 30.07.2014].
- Muñoz Terrón, José María (2012), “Cuidar del mundo. Labor, trabajo y acción «en una compleja red de sostenimiento de la vida»”. *Isegoría*, 47, pp. 461-480.
- Navarrete, Ana (2005). “Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas”. En B. Sichel (dir.), *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: MNCARS, pp. 247-263.

- Nussbaum, Martha C. (1997b). "Constructin Love, Desire, and Care", en David M. Estlund y Martha C. Nussbaum (ed.), *Sex, Preference and Nature*. N.York y Oxford: Oxford University Press, pp. 17-43.
- (1997a). *Justicia poética*. Barcelona: Andrés Bello.
- (2002). "Amor, cuidados y dignidad". En *Las Mujeres y el desarrollo humano*. Barcelona: Herder, pp. 319-386.
- (2003). "Séneca acerca de la cólera pública". En *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Barcelona: Paidós, pp. 497-538.
- (2008). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- Rolnik, Suely (2001). *¿El arte cura?*, Quaderns portàtils, Barcelona, MACBA.
- (2005) El ocaso de la víctima: La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia, Arteleku, *Zehar*, Gipuzkoa, 51. En línea: <http://arteleku.net/4.1/zehar/51/Rolnik.pdf> <http://www.criterios.es/pdf/zeharrolnikocaso.pdf>. [Fecha de consulta: 09.01.2009].
- (2007). La memoria del cuerpo contamina el museo. En línea: <http://transform.eicpc.net/transversal/0507/rolnik/es>. [Fecha de consulta: 09.01.2009].
- Sánchez, Cristina (2003). "Las exclusiones de la ciudadanía: revisiones desde la teoría feminista contemporánea". En Seminario «Balance y perspectivas de los estudios de las mujeres y del género». Madrid: Instituto de la Mujer, pp. 15-34.
- Tiscornia, A. (2005). "La violencia silenciada o el feminismo en Latinoamérica". En B. Sichel (dir.), *Cárcel de Amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: MNCARS, pp. 288-289.
- Tronto, Joan (1993). *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*. London: Routledge.
- Van Gennep, Arnold (1986): *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- Valenciano, E. (2004). Informe sobre la situación de las mujeres de los grupos minoritarios en la Unión Europea (2003/2109(INI), Presentado el día 24 de febrero de 2004, ante la Comisión de



Derechos de la Mujer e Igualdad de Oportunidades del Parlamento Europeo.

Zambrano, M. (2005). “Para una historia del amor”. En *El hombre y lo divino*. México: FCE, pp. 256-276.

Waerness, Kari (1996): “Sobre la racionalidad del cuidado”, en S. Sassoon (ed.), *Las mujeres y el Estado*. Madrid: Vindicación Feminista, pp. 241-272 [1984].