ACTAS



Marta Concepción Ayala Castro
Emelina Fernández Soriano
Mª Dolores Fernández de la Torre Madueño
(Coordinadoras)

Jornadas de comunicación y género

© Rosa Cobo Badía, Margarita Ledo Audión, Emelina Fernández Soriano, Joaquín Garrido Medina, Mª Dolores Alcántara Sacristán, Mª Blanca Gómez García de Sola, Cándida Cabrera Castro, Carme Carbó, María Machuca, Carme de la Mota, Montserrat Riera, Antonio Ríos, Mª Auxiliadora Castillo Carballo, Juan Manuel García Platero, Mª del Mar Estévez Flores, Anna Fajula, David Roca, Mª Concepción Fernández Mérida, Mª Dolores Fernández de la Torre Madueño, Anna Freixas, Blas Segovia, Gabriel Lozano, María Gómez y Patiño, Mª José González-Solaz, Chari García-Cubells, Elena Granados Vaquero, Susana Guerrero Salazar, Emilio A. Núñez Cabezas, Encarnación Jurado Olmedo, Cristina Ordóñez García, Antía Mª López Gómez, Armando López Valero, Juana Mª Madrid Izquierdo, Eduardo Encabo Fernández, María Lozano Estívalis, Mª Isabel Menéndez Menéndez, Marta Ortega Lorenzo, Rosa María Palencia Villa.

© De esta edición: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
(CEDMA)
Edita: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
Colabora: Instituto Andaluz de la Mujer.

Imprime: Imagraf Impresores, S.A.
Diseño de cubierta: Pilar García Millán
ISBN: 84-7785-428-9
D.L: MA-297-2001

MUJERES VIENDO MUJERES

Margarita Ledo Audión
Universidad de Santiago de Compostela

La idea organizadora de mi intervención, y sobre la que me interesaría discutir en estas Jornadas sobre "Comunicación y Género", parte de la existencia de un Dos, de una diferencia no reducible, también desde la perspectiva de género, en el ámbito de la comunicación. Existen, y los sabemos desde los trabajos teóricos de los años ochenta, especialmente desde Adrienne Rich, diferencias entre las mujeres; existen por historia, por ideología, por raza; existen intradiferencias por opción sexual y por cómo te relacionas con el otro; existen diferentes modos de entender y de practicar la alteridad. Existe, en definitiva, lo plural también desde la perspectiva de género porque accedimos a localizar nuestra subjetividad. Eleonora Federici –cito su texto publicado en gallego "Redefini-la subxectividade feminina: novas figuracións da política de mobilidade"– al analizar las últimas corrientes remarca la voluntad de "deconstruí-la noción de *Muller* contrapóndoa á idea de diferentes mulleres que encarnan experiencias e situacións múltiples e complexas". Y lo que se deriva de estas posiciones, continúa Federici, "é a determinación de debate-la posición social e cultural persoal encarnada por cada culler en concreto, perante o perigo de teorizar certa noción esencialista da identidade feminina/feminista fundada só na diferencia sexual".

Permítanme hablarles un momento del siglo XX para que pensemos si existió o no, en el siglo XX, la Mujer, de si la Mujer fue o no solamente un producto o si fue una operadora del siglo. De si hubo o no opciones ideológicas y formas artísticas vinculadas con cada opción. Lo ejemplificaré con lo peor, para que nos sirva como

escenario de fondo, con Leni Riefenstahl y con una de sus obras emblemáticas, "El triunfo de la voluntad", que construyó siguiendo las pautas del documental, uniendo, fundiendo el film con lo filmado, con el Congreso del Partido Nazi en 1934, justo después de la noche de "los cuchillos largos".

El siglo empezó, para nosotras, con la quiebra del principio de autoridad, con nuestra incorporación al pensamiento en la obra de Sigmund Freud, con acciones directas en las que expresábamos, más allá de las convenciones o de la represión, que íbamos a votar. Porque nos habíamos asumido como materia de la Modernidad y de la democracia, burguesa o revolucionaria. Tina Modotti, en México o en la guerra civil española, nos devuelve el regusto por la historia.

El siglo comenzó con un pequeño texto, con "¿Qué hacer?", de Vladimir Illich Illianov, que trae para el espacio público, para la política, precisamente la idea de subjetividad y para el mundo de la creación de imágenes el Constructivismo, movimiento en el que las mujeres se mostraron como independientes. Anunciando lo que sería la sociedad del siglo XX como sociedad de comunicación, un magazine femenino norteamericano, el "Ladies Home Journal", realiza en 1883 una experiencia pionera de las encuestas con que hoy se nutren los Dir-Com (esa figura oscura, el director de comunicación, que dirige a políticos y banqueros), para definir a sus destinatarias cincuenta años antes de George Gallup.

Las mujeres, ahora en plural, son un producto y al mismo tiempo intervinieron en esto que algunos dicen que no existió: el siglo XX. Y para observar a las mujeres yo suelo agarrarme a otro autor característico de su primera mitad, a Walter Benjamin y a una categoría mórbida con la que el trabajó: el Aura. Mujeres viendo mujeres, mujeres que miran para las mujeres. Mirar.

Y como no podría ser de otra manera, les hablaré de mi propia experiencia como persona que mira y que, supongo, se siente mirada. Haré un recorrido por determinados materiales, muestras-objeto y muestras-sujeto. Algunas de estas piezas son el resultado de investigaciones académicas, otras son obras de creación en las que la autorreferencia está a la vista, un campo que estoy reabriendo en la actualidad, espoleada por Paloma Navares, por Helena Almeida, por Montse Rego o por Gabriela Golder, como van a ver –generaciones, países, soportes, propuestas estéticas diferentes...– y porque las mujeres, en plural, reutilizan, recodifican, ironizan, deconstruyen muchos modelos e infinidad de objetos del espacio doméstico, del catón educativo, de su propio cuerpo. La primera de las muestras en la que nos vamos a adentrar es, simplemente, un espacio de televisión.

Nadie pone en duda que la televisión, desde el femenino, es el Medio más representativo, aunque sólo sea porque opera en el contexto del llamado "hogar". Por eso les trasladaré ciertas variaciones sobre la dualidad televisión/mujeres a partir de las transformaciones que reconfiguran el Sistema, es decir, globalización, mercantilización, digitalización pero, también, segmentación, debate entre neo-liberalismo y televisión de servicio público, entre pluralismo y oferta única, entre contenidos a partir de la diferencia y como expresión de la diferencia.

A modo de variación, les señalo el paso de la tele como *file-room*, como archivo general y gran clasificador de estereotipos iconográficos del femenino, a la tele como mediación con las destinatarias o el reconocimiento, explícito, de que hay destinatarias en plural, que reciben contenidos y los interpretan desde referencias socio-culturales y a partir de la experiencia personal, experiencia que esa destinataria otrora genérica trasladó y que convirtió en nudo organizador de un tipo de programa que conocemos como *reality-show*.

Asistimos, así, a un proceso de deterioro de los estereotipos tradicionales de la imagen de la mujer tanto como material televisivo y como audiencia de televisión, por no referirme al mundo de las profesionales, de la mujer que trabaja para televisión. Estamos pasando de un sistema cerrado, de una lectura "universal" –y falsa como todo lo que se nos presenta como universal– de los productos femeninos reconocibles (comedias, culebrones, *talkshow*...) a la formulación de otro tipo de productos y, sobre todo, a considerar y a analizar los usos que la mujer hace de estos productos, a la inclusión de la cultura de las receptoras, de su contexto, de su clase social, de las creencias, de las opciones de grupo o las individuales... como parte substantiva de las operaciones de descodificación.

Aún más. El recambio conceptual de pasar a pensar a las mujeres como elemento activo, como audiencia con intereses y con ideología, como colectivo capaz de poner a funcionar mecanismos de resistencia, nos convirtió en una variante específica en las aproximaciones que se realizan, desde el campo crítico o desde el administrativo, a la televisión.

Como saben, en la programación del femenino se pasó de la construcción de perfiles dicotómicos para productos de género en los que la mujer o era sumisa, sensible y casera o era rebelde, fría y "guerrera" y del conflicto básico alrededor de la bondad y de la maldad como castigo o como compensación a través del "Amor" a otro de los conflictos clásicos: la mujer en casa, como pieza del modo de producción doméstico, o la mujer profesional. De entrada el cambio de escenarios es ya patente y con el cambio de escenarios se amplían los perfiles del sujeto Mujer, tanto a niveles etarios como temáticos, aunque muy vinculados a la reproducción o contestación del sistema familiar. Divorcio y malos tratos servirían para ejemplificar estos aspectos nuevos de lo real.

Uno de los debates pendientes de consenso es si, como destinatarias, optamos por programas documentales o por ficción –no entramos en la cultura interna de esta dicotomía y de su relativa inutilidad si lo contemplásemos como formas del relato, como modalidades de la narración–, de si preferimos el melodrama, de si lo nuestro es el exceso como uno de los caminos para la evasión, de si en el exceso y con lo hortera, como en tantos y tantos programas de Plató, nos movemos como pez en el agua por entre la complejidad. Yo mantengo que sí.

¿Y los programadores? Porque esta figura sigue siendo tan masculina como el Papa de Roma. Sus estrategias retóricas fueron publicitadas con un nuevo eslogan: Como ser una de las nuestras. O con un eslogan paternal: Tenemos un sitio para ti. Se

programa, por lo tanto, a partir de conocer las orientaciones culturales de la audiencia y se presenta el mundo con las convenciones de las espectadoras, en complicidad con las espectadoras que, ahora si, se nos dice, acceden directamente a la televisión; que, ahora si, se nos dice, mudaron sus relaciones con el Medio y participan en su definición como bruto para una trama tan irreal como peligrosa, tan fascinante como incierta, que reconocemos en el docudrama o en los concursos, que se nos aparece por entre las series de ficción en los papeles de maestra o de mamá enrollada, en los espacios "rosa" y en que de nuevo somos presentadoras o bustos parlantes, y escuchen la palabra "busto" en su genuina y varonil acepción.

Lo que si acertaron a localizar los vendedores de lavadoras, los Dir-Com, es que los programas del femenino ya no son "para todos los gustos" y que ya nunca llueve del mismo modo en Málaga, en Santiago de Chile, en el Sahara o en Chiapas.

Vamos a echar mano, ahora, de la primera muestra y, por favor, interpretémosla bajo el signo de su emplazamiento. Vamos a hablar –la palabra es nuestra aliada– del caso Pinochet. Me gustaría que nos fijásemos, para el caso, en los roles diferentes que desempeña la mujer: como profesional de los Medios, como material mediático y como protagonista, reintroduciendo el conflicto allí de donde fuera imaginariamente expulsado, siguiendo una de las ideas activas del filósofo feminista Alain Badiou (creo que no le importará que lo adjetive así, espero que a vosotras tampoco os importe que lo adjetive así), buscando y rastreando por entre lo que fuera borrado, por entre la memoria, y enfrentándose a la exclusión. También podría citar a Mary Poovey en "Speaking of the Body: Mid Victorian Construction of Female desire" cuando insiste en la necesidad de teorizar los modos en que la mujer puede introducirse en discursos de los que fue extrañada y comenzar a representarse a ella misma. La mujer como profesional, como materia de los Media y como espectadora. Que fue, en el caso que os presento, mi papel.

En torno al caso Pinochet tanto el Canal nacional chileno como el Canal 13, confesional católico, cubrieron el proceso sólo con declaraciones oficiales. No existió, para las dos televisiones de obediencia oficial, el material de archivo, no hubo asalto a la Moneda ni imágenes de la represión. No merecen la pena las manifestaciones que se sucedieron a lo largo del tiempo y con las que retornaba, por un momento, la libertad a Chile. No mereció la pena articular debates en torno al caso internacionalizado ni, siquiera, se recurrió a la ficción documental, a películas –oponentes– como "El Inca de Oro" o "La Flaca Alejandra".

El único debate en la fecha que les voy a indicar se hace en un televisión privada, en un canal que se llama La Red, y dentro de un programa, "La Huella Digital". El programa a que me refiero se emitió el 29 de noviembre de 1998, hace ahora más o menos un año. Lo dirige una mujer, Carolina Rosetti. En la forma el esquema es ya un clásico para la discusión: víctima y verdugo conducidos por el presentador como figura que media entre contrarios.

Núbia Becquer, la víctima, se sienta sobre el respaldo de su silla. Núbia se vistió de blanco marfil y se atavió su cuello, ese lugar, con un collar blanco. Núbia Becquer

lleva su pelo fosco, largo. La chaqueta de Núbia tiene un corte perfecto y el escote en pico. Núbia, que pasó años interminables en cárceles y campos de concentración, habla con la persona que la delató. Habla con una antigua camarada convertida en colaboradora de la dictadura.

En un momento de esos momentos en que no hay salida Núbia le comenta a su interlocutora que lo que había sucedido, que su modo de actuación, no era tanto un hecho del que se tuviera que responsabilizar a nivel personal sino parte de un todo, de la barbarie, de la quiebra en dos, de la locura –dice Núbia– que arrasó todo Chile y que impuso el terror.

La camarada antigua, con voz clara en su aspecto gastado y sin arreglar, le contesta que no. Y añade algo más. No fue el dolor físico, no fue la tortura –después de seis meses– lo que la doblegó. Fue, declaró, "la caída de mi hermano y las amenazas sobre mi familia".

Ambas, víctima y verdugo, nos ofrecen un documento de alto precio, por el que pagaron antes y ahora un altísimo precio. Un documento, un contrato oral a través de su palabra y del valor que les otorga la memoria. Y que sirva este traerlo hoy, para el debate con vosotras sobre las mujeres en plural, como mi homenaje a una periodista, Carolina Rosetti y como mi agradecimiento a otra periodista, mi antigua alumna Betzie Jaramillo Becquer que me habló de su madre, Núbia, para relatarme una experiencia tan, tan singular que me lleva a lo más enigmático y a lo que más nos dará que pensar. Por ejemplo el Aura que les anticipé y que está, sin duda, en la muestra que hace el número dos.

> *(Abro un paréntesis para referir, muy brevemente, lo que Betzie me relató a partir de una carta de su madre desde la cárcel. Si alguna de vosotras recuerda la cárcel de las dictaduras sabe que uno de los momentos finales es cuando te anuncian que te van a cambiar de lugar. Oficialmente termina en desaparición. Núbia una noche ve en sueños a una mujer. La mujer se dirige a ella por su nombre y le anuncia que la van a trasladar de lugar pero que no tiene porque preocuparse. A los pocos días le anuncian que se va a otro lugar. Núbia, tal vez porque recuerda las palabras en sueños de la desconocida, se mantiene tranquila. Cuando llega a su otro campo de concentración y mira para la cara de la carcelera reconoce a la mujer que la visitó en sueños y que le dice, ahora en el mundo de los que somos capaces de identificar como real: Núbia, fui yo quien te habló. Pasó por mis manos una lista de las presas que iban a trasladar y me fijé en tu nombre, en tu raro nombre, y te quise avisar).*

Vámonos para el Aura.Ya verán como ahora nos resulta más fácil de entender.

Vámonos para esa trama singular de espacio y tiempo –y recuerden que sigo a Benjamin y que, quiéranlo o no, no me considero la última marxista– que nos trae el

hecho de percibir el rastro como proximidad y como distancia a la vez. Esa trama que significa la aparición de algo lejano, por muy próximo que pueda parecer o ser y que tiene que ver con todo lo que expresamos o queremos expresar en términos como el erotismo, en abstracciones tan difíciles de concretizar.

Pero ahora nosotras estamos atrapadas por la experiencia que les acabo de contar, lo lejano del sueño, lo próximo de la vida o de la pérdida de la vida y del campo de concentración. Estamos atrapadas por la aparición única, por la Vera Icona –la Verónica– de Cristo, de la que sus expertos opinan que se desdibujó justo cuando se dejó fotografiar, cuando empezó su reproducción, de la que sus estudiosos piensan que fue perdiendo su poder atávico, que su influencia empezó a declinar al tiempo que aumentaba su proximidad. Relaciónenlo con la caída de la mirada idealizadora, con la mujer única y universal, con lo sublime sobre lo femenino, con la ideología esencialista que dominó en el modo de pensar el sujeto mujer. La vera icona se vería inmersa en un proceso de secularización (léase a Didi-Huberman) a medida que se multiplicó.

Porque las tecnologías secularizaron la imagen y, como mujeres, accedimos a la creación de imágenes. Mujeres fotógrafas. Mujeres con cámara Hi 8 como la película que vamos a ver. Mujeres con cámara digital que todo lo abarata porque simplifica las operaciones y aumenta la independencia de acción.

El Aura, lo próximo-lejano. La doble distancia es para nosotras la doble mirada. La mujer que responde a quien la mira. Que no baja la cabeza en señal de obediencia, de recato o de resignación. Mira a quien te mira. A la cámara, a la persona que lleva una cámara, al diálogo con la persona y con la cámara, a lo que le quieres decir a la cámara y a cómo te mira, con su capacidad de notación, la cámara. Porque esa trama singular de espacio y de tiempo acabará por hacer nacer en cada obra –creo que rememoro con fidelidad a Didi-Huberman– o en esa espera de visibilidad algo así como una metamorfosis visual específica que emerge de ese mismo tejido, de ese coco, de ese capullo de espacio y de tiempo en el que consigues mirar porque estas siendo mirada, expresarte porque alguien te va a expresar.

Desde Núbia Becquer como hecho en sí, desde Benjamín, el Aura es el poder de la distancia. Por muy próxima que pueda ser, tan próxima como el sexo, como la muerte, como la violencia, como el color rojo, como la pobreza. Para mi el Aura es el poder de la mirada, de la mirada prestada a quien se mira por quien la mira, o de la mirada de la que se prenda eso que miras. Por eso el poder de la mirada acostumbra a ponerse en relación con el sicoanálisis, o con lo desconocido, con el poder de abrir los ojos, con la criatura de Mary Shelley que cobra vida cuando abre los ojos, con esa capacidad de "lever les yeux", con el poder de la memoria, con la memoria más allá de la voluntad de la memoria.

El poder de la mirada es imposible sin la alteridad, sin la consciencia de la otredad. Si no puedes mirar no podrás nunca prestar tu mirada. Así de obvio y de difícil de traer para la experiencia. Tal vez porque a las mujeres nos negaron la capacidad del *voyeurisme*. El poder de la mirada es imposible sin el arte del doble, con la

reflexión, con "Tras los ojos de las niñas serias", el video de Gabriela que ahora vamos a ver.

De nuevo la metáfora, como advierte la comisaria de arte Graciela Taquini, una cosa a través de otra, de esa nena que trata de levantarse una y otra vez haciendo equilibrios en el borde del agua; de nuevo el documento, los testimonios íntimos, la palabra subjetiva que forma parte de la verdad sin pruebas; de nuevo dejar esa constancia de que la obra, el film, está hecho por alguien con cuerpo, con memoria, con reacción a la memoria, con expectativas, con deseos, con sospechas, con líneas de salida inconfundibles, de nuevo la presencia de la Autora, de quien mira al tiempo que se mira y que la miras. Imprescindible en lo femenino, en el discurso de lo femenino, eso de la visibilidad como forma de identidad.

"Tras los ojos de las niñas serias" se realiza con una beca canadiense del BANFF CENTRE. Sus personajes son mujeres entre 8 y 88 años que son, como lo es su Autora, Gabriela Golder, parte de su tiempo y operadoras de su tiempo, porque eso es en definitiva ser conscientes de la experiencia y de los límites, las dudas de esa mima experiencia: "Soy muñeca, soy niña seria". Mujeres entre 8 y 88 años: su hermana, su abuela, una nena amiga, dos amigas...

Les anunciaba, al iniciar mi intervención, que retornaba a la autorreferencia como materia de mi trabajo de observación sobre las obras que realizan las artistas de diferentes territorios físicos y culturales. De cómo se relacionan con los estereotipos, con el cuerpo, con los espacios, con los objetos, con los conceptos... me interesa ver la evolución por ejemplo de la norteamericana Martha Rosler, desde sus inicios en el POP, sus incursiones en el Minimal y en lo Conceptual, su práctica del fotomontaje, su opción por lo documental, siempre a partir de su crítica a la política de representación del femenino en los Media, de su extrapolación en el Autorretrato, como hace Cindy Sherman, que enfrenta el problema de la identidad como algo "fluido y plural", que mete su cuerpo a dialogar con la iconografía publicitaria y cinematográfica, con las imágenes estables en el sistema social y cultural "in a elaborate parody of the loss of self", y del juego cíclico que realiza Tracey Moffat, llevándonos a la memoria involuntaria que está en la base del drama rural.

Marina Benjamin, la autora que ve en Cindy un modelo fácil de extrapolar para hacer de maestra de ceremonias y presentar los textos de varias escritoras alrededor de la identidad, sigue situando la contradicción principal en "how to relate *women* as real, historical agents or subjects to *woman* –the objectified and historically specific cultural representation of the female".

La mujer objeto de otros discursos en pasaje para la mujer como sujeto de su propio discurso. Mi paradigma es la película de una cineasta joven, de la bonaerense Gabriela Golder que vamos ahorita a descifrar.

En Gabriela se entrecruzan relatos visuales y literarios, imágenes de imágenes, cinema directo y experimental; se hibridan apuestas tambaleantes como la voz, como el gran saco de juguetes, como el entorno natural y construido, el parque, la playa, la nieve, el aeropuerto, el cambio de lugar; los lenguajes se sobreponen como los planos

fijos y el manual de buenas maneras; y ese ritmo densísimo, un ritmo que elabora con vacíos figurativos y planos tambaleantes como parte de todas sus incertezas, como las muchas cintas que graba y la autofinanciación, el cinema pobre, como una de las vías, aún posibles, para sus proyectos, para la doble distancia de la narradora que se narra.

Gabriela Eugenia nace en Buenos Aires en el 71. Hizo dirección cinematográfica, talleres de poesía, de teatro, de fotografía, de escultura... es una nómada profunda en su búsqueda profunda –en este momento estará por París, yo la conocí como alumna de un curso de postgrado que co-dirigí con el profesor Romá Gubern, "El Guión y el estilo documental", en Santiago de Compostela, y el pasado 26 de julio me mandaba un e-mai: Gran novedad!. No se si te conté pero el mes pasado hice junto a otra realizadora un video danza, "Heroica". Lo presentamos en el Festival Internacional de Video Danza y el sábado nos dieron el Primer Premio. Gran alegría. El trabajo este me dio mucho placer realizarlo. Rompe un poco el concepto de danza. Son 4 mujeres (son empleadas domésticas) que se mueven entre sábanas y nombres propios. Algo así. Me gustaría mucho que lo vieras.

Y, finalmente, voy hablarles de los resultados de una investigación como parte del discurso sobre lo femenino a través de producciones mediáticas y desde nuestro rol como espectadoras de televisión que nos conduce a reinteriorizar ese falso que ya es parte de la cultura universal: nunca aceptes caramelos de parte de un extraño.

Voy a hablarles de los resultados de una investigación pero no sin antes advertirles que no deben otorgarle más valor, es decir más fiabilidad, que a las otras muestras que les presenté. No existe, de partida, jerarquía ni a estas alturas le otorgamos más influencia en el conocimiento de la realidad a un libro de origen académico que al ensayo cinematográfico de Gabriela Golder o al programa televisivo de Carolina Rosetti. Pero este último trabajo al que me voy a referir nos constata una enorme ausencia, nos habla de lo poco que sabemos, desde la perspectiva de género, de los tan cacareados efectos de la televisión.

Aún así, y para recordar lo positivo, es verdad que fuimos avanzando por las escuelas cuantitativistas, por las propuestas totalizadoras de la empírica americana y evolucionando desde la crítica para los Cultural Studies y la investigación etnográfica que aportó estudios ya clásicos como el de Ien Ang, "Watching Dallas" (1985), o el de David Morley, "Family TV: Cultural power and domestic leisure" (1987).

Fuimos avanzando hacia la necesidad de incluir variantes de género en los estudios de recepción y el re-envío al contexto, allí donde se fijan las reglas de sentido, es ya una constante como lo es la experiencia para acceder a la comprensión.

Voy, por lo tanto, a coger un ejemplo de género dentro de un área cultura definida como céltica y desde una nación sin Estado, en las que sus ciudadanos tienen fama de bebedores, de tacaños, de mantenerse apegados al clan –a las faldas del clan– y donde sus mujeres, como sujeto colectivo, se convirtieron en una muestra valiosísima para analizarnos como audiencia de programas en los que el tema de la violencia contra las mujeres es el tema central.

Lo que voy a contarles lo extraigo y lo resumo desde los resultados del trabajo "Women Viewing Violence" que realizó un equipo de la Universidad de Stirling y del Wales College de Cardiff y que resaltan la dificultad de hablar de los efectos y de los riesgos que conlleva la interpretación si se realiza al margen de los valores incorporados, de los roles, y de su lectura dentro de un sistema cultural.

La primera cuestión, una cuestión que en parte rompe con los tópicos del espectador pasivo, es que la mujer que ve televisión la descodifica, es decir, activa sus referentes socioculturales para la comprensión. La segunda tiene relación con algo mucho más en solfa, y que siempre comento a partir del título de Johnson y Lakoff "El cuerpo en la mente", porque viene a decirnos que en la interpretación que realizamos tiene un lugar substantivo nuestra propia experiencia, que somos espectadoras con memoria y con reacción a la memoria, además de intervenir nuestra ideología. Por eso dejamos o no dejamos pasar determinadas cosas, falsos que saltan a la vista, y por eso no dejamos pasar verdades como puños, que saltan a la vista.

Un tercer aspecto que nos interesa destacar es que incorporamos la televisión a nuestra vida, a la consideración que tenemos de nosotras mismas, a los miedos, a esos miedos tan nuestros que nos impiden atravesar un lugar solitario o andar por la calle más tarde de las diez.

Y así podríamos seguir y fijarnos en la caída de otros de los estereotipos, del que aseguraba que preferimos el entretenimiento y la ficción. Porque parece apuntarse un retorno a los modos de representación realista aunque, cuando somos espectadoras de violencia, también se manifiesta entre nosotras ese femenino plural con el que se articula esta intervención.

La violencia mediada, la versión que cada grupo hace de esa violencia, el modo en que afecta a su comportamiento material y emocional, a sus iniciativas, en corto, la descodificación de los mensajes violentos poco tienen que ver con la verdad, con la realidad. Al hablar de las mujeres que ven y que se ven como sujetos de violencia en la televisión , como protagonistas de palizas, asesinatos, violaciones y órdenes de silencio, la separación en dos categorías –mujeres que vivieron la violencia, que tienen la experiencia real de la violencia y mujeres que no atravesaron situaciones violentas– determinará salidas dicotómicas a la hora de interpretar el mismo material. Es especialmente significativo para el primer grupo, para las mujeres que tienen en su historia experiencias violentas, el hecho de no dejar pasar, de no aceptar argumentos que traten de justificar la actuación violenta del varón. Pero vámonos, de nuevo, a un planteamiento de tipo general.

La mujeres que ven violencia en la televisión activan, y no podría ser de otra manera, el abanico de patrones que desde la infancia fue modelando su comportamiento, que construyó los miedos y que los identificó, como imagen mayor, con el miedo a la violación por parte de un extraño.

En el mundo de los acontecimientos, en lo que entendemos como lo real frente a lo imaginario, y de acuerdo con los resultados de la investigación que nos sirve de muestra, por orden de importancia contante y sonante el número uno del *ranking* lo

ocupa la violencia entre hombres, el número dos la violencia doméstica, el número tres la violación doméstica y, por fin, el número cuatro la violación por parte de un extraño. Pero únicamente nos aproximaremos a esta variante subjetiva en la percepción mediante la experiencia. Llegaremos a saber más de cerca lo que es la violencia si pertenecemos al grupo de mujeres que pasó por esa experiencia tan particular y que, por razones oscuras, no forma parte del sistema general.

¿Quién mató a Laura Palmer? Recuerdan *Twin Peaks*. Existe un magnífico libro de Richard Dienst para quienes les interese la televisión. Un análisis que se mete por entre la metáfora Twin Peaks y que nos dice que la proliferación de los secretos nos está advirtiendo de la ausencia de conocimiento público, de que todo el mundo ve cosas (malos tratos, explotación, acoso, asesinato), en la pantalla y fuera de la pantalla, pero que nadie acierta a saber que es lo que pasa.

¿Quién mató a Laura Palmer?

"Just the real has been replaced by no more than a gesture toward the unreal".

El secreto, "os peiños de lá", con el que retornó la autoridad para que lo real no pase de ser un simulacro. El padre que, de nuevo, tendremos que matar.

Bibliografía

BENJAMIN, M. (ed.). 1993. *A Question of Identity.* New Jersey: Rutgers U.P.
DIDI-HUBERMAN, G. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* París: Minuit.
DIENST, R. 1994. *Still life in real time.* London: Duke U.P.
ECKER, G. (ed). 1986. *Estética Femista.* Barcelona: Icaria.
SCHLESINGER, P. y otros. 1992. *Women Viewing Violence.* London: BFI.

Catálogos exposición

MACBA, Barcelona,99. *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real.*
Barbican Art Gallery. London .94. *Who's looking at the family?*