

p.á gias 62 nas

AÑO 2012

BOLETÍN DEL ÁREA DE EDUCACIÓN



universidadpopularpalencia



SUMARIO

LITERATURA Y VIOLENCIA DE GÉNERO

MARTA SANZ

Breve semblanza

Lección Inaugural curso 2012 - 2013



Fotografía: Berta Sánchez-Casas

Marta Sanz (Madrid, 1967) es doctora en Filología. Ha escrito las novelas *El frío*, *Lenguas muertas*, *Los mejores tiempos* (Premio Ojo Crítico 2001), *Animales domésticos*, *Susana y los viejos* (finalista del Nadal en 2006), *La lección de anatomía* (2008), *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012). Estas dos últimas novelas, protagonizadas por el detective Arturo Zarco, han sido publicadas por la editorial Anagrama.

Ha participado con relatos en volúmenes colectivos y ha publicado *El canon de normalidad*, una selección de sus cuentos. En 2007, publicó *Metalingüísticos y sentimentales*, antología de poesía española contemporánea, y recibió el premio Vargas Llosa NH de relatos. Escribe habitualmente en *El cultural*, en *El viajero de El país* y en la revista *Mercurio*. *Perra mentirosa* y *Hardcore* (2010) son sus dos primeros poemarios.



Ayuntamiento de Palencia

Concejalía de Familia y Mujer



Federación Española de Universidades Populares

LITERATURA Y VIOLENCIA DE GÉNERO

Marta Sanz

Hace algún tiempo la comisaria de Justicia y Derechos Fundamentales del Parlamento Europeo Viviane Reding pronunció enérgicamente un “Enough is enough” frente a la expulsión de gitanos rumanos por parte del gobierno francés de Nicolás Sarkozy. El revuelo fue mayúsculo y, a los pocos días, la misma comisaria reflexionaba en voz alta para afirmar algo de lo que muchas personas estamos convencidas: si un hombre da un golpe encima de la mesa en el momento de expresar una opinión, está actuando con convencimiento y seguridad; si ese mismo gesto parte de una mujer, se la califica de histérica. Estos *leitmotivs* feministas, que la sociedad asume pasivamente y a veces se consideran “simplezas”, son reales y comprobables en el ámbito de la vida cotidiana. También en el de la cultura con mayúscula, posiblemente, porque *cotidianidad, realidad social, contexto histórico e ideología dominante* son palabras inseparables de otras palabras como *imaginación, creatividad, lectura, interpretación*. A menudo, somos las propias mujeres quienes asumimos un sistema de valores que nos perjudica y nos reprime: colaboramos a su construcción y a su mantenimiento. La subjetividad colectiva se asienta en una profunda masa subterránea de valores y de creencias sobre la que resulta muy difícil tratar de introducir correcciones.

Sin embargo, algunos hombres y mujeres levantan esquirolas con su pequeño picahielos en el bloque sumergido del iceberg cultural. Con sus escritos, movimientos, decisiones cotidianas, discursos, pero también con sus silencios y sus elipsis, en definitiva, con sus acciones, hombres y mujeres se replantean el significado de conceptos como *feminidad, maldad, violencia, poder, equilibrio, compensación, educación, igualdad*. Y ponen el dedo en la llaga de lo que no puede considerarse tan solo un problema semántico. Hace un instante, nos referíamos a las palabras de la comisaria Reding: algunos comportamientos idénticos, según quien los protagonice, se califican con esos pares de adjetivos que, aludiendo a una misma realidad, la interpretan en su vertiente peyorativa o apologética, todo depende del ojo que mira por el agujerito y de esa subjetividad colectiva a la que antes se hacía alusión: *violento-enérgico; soberbio-seguro de sí; iluso-emprendedor; perverso-subversivo; malicioso-*

inteligente. El miembro peyorativo de cada binomio se suele aplicar a las mujeres intrépidas: ocurre en la política, en el trabajo, en las escaleras de las comunidades, en la familia... Ocurre, también, con las mujeres que toman la palabra y deciden ponerse a escribir.

El primer ejemplo de este doble rasero, de esta doble moral y, en resumen, de esta violencia, lo encontramos en la discriminación de la mujer no como tema de la literatura, sino como productora de textos literarios. Es discriminatoria y violenta la *ghettización* de una literatura femenina que se utiliza como un eslogan comercial frente al que las escritoras quizá deberíamos declararnos en rebeldía. Con la literatura escrita por mujeres –que no es lo mismo que la “literatura femenina”- se producen dos tipos mayoritarios de recepción: la condescendencia y el desprecio. No voy a profundizar ahora en este asunto, pero aún así quiero rescatar unas palabras del prólogo de Laura Freixas en *La novela femenil y sus lectoras. La desvalorización de las mujeres y de lo femenino en la crítica literaria española actual*, un ensayo galardonado con el premio Leonor de Guzmán 2008 concedido por la Universidad de Córdoba:

“... si somos mujeres, tenemos a grandes rasgos, dos opciones. Podemos aceptar entrar en las casillas preparadas para las mujeres, en cuyo caso es posible que obtengamos dinero y fama, pero a costa de desprestigiarnos a nosotras mismas y, por extensión, a todas las escritoras. O podemos rechazar esas casillas (...) y, entonces... ¿Entonces qué?, ¿entonces tendremos las mismas oportunidades que un varón para ser incluidas en el canon, invitadas a formar parte de la Real Academia, galardonadas con un premio institucional, respetadas por la crítica? Desgraciadamente, y a la vista de los datos que expongo en los correspondientes capítulos de este libro, no lo creo.” (:11)

Los estudios de Laura Freixas no se ciñen sólo al injustamente desprestigiado territorio de la sociología de la literatura, sino que ponen de manifiesto la interrelación entre el contexto cultural y las posibilidades creativas: una crítica misógina no sólo escribe la Historia de la Literatura y acuña los nombres para el recuerdo, sino que incide en la obra en marcha de las escritoras impidiéndolas a menudo crecer.

En la base de esta problemática subyace la vocación por parte de las escritoras de encontrar un lenguaje propio para mirar e interpretar una realidad de la que formamos parte; un lenguaje que sin renegar de la tradición, sin repudiar esa mirada eminentemente masculina

de la que las mujeres hemos bebido y con la que nos hemos formado, nos ayude también a contemplar el espacio y el tiempo, las cosas que suceden, desde otro ángulo. Ante la exigencia de renombrar nuestro cuerpo y nuestras sensaciones, es preciso atenuar el aprendido sentimiento de culpa, la suciedad, practicando una benevolencia hacia la sensualidad y la sexualidad femeninas a la que no colaboró esa ideología romántica que tanto influye en la construcción de un paradigma de la feminidad. José de Espronceda, hombre progresista y adelantado a su tiempo para tantas cosas, en el *Canto a Teresa* es extremadamente violento al hablar de su amada difunta, Teresa Mancha, una mujer cuyo único pecado –y fíjense hasta qué punto mi propio lenguaje es folletinesco- debió de ser entregarse a la lujuria y libidinosidad del poeta. Espronceda describe a una Teresa que ya han mancillado sus manos concupiscentes:

*Y llegaron en fin. ¡Oh! ¿Quién impío,
¡ay! agostó la flor de tu pureza?
Tú fuiste un tiempo un cristalino río,
manantial de purísima limpieza;
después torrente de color sombrío,
rompiendo entre peñascos y maleza,
y estanque en fin de aguas corrompidas,
entre fétido fango detenidas.*

La musicalidad de las octavas reales transforma la purísima limpieza de la amada en agua corrompida y fétido fango. El sexo descompone y pudre el cuerpo de la mujer por obra y gracia del lenguaje utilizado en el arrebato lírico. Los moldes retóricos, los géneros literarios, los estilos y los temas son permeables al discurso dominante y, tal vez, por esa razón, desde hace ya más de medio siglo se viene produciendo una proliferación de literatura autobiográfica escrita por mujeres que puede considerarse como una manera constructiva, simultáneamente política y literaria, de reaccionar contra la violencia sistémica que se ha cebado en las mujeres tanto en el ámbito de la intimidad como en el espacio público. Gertrude Stein – que escribe la autobiografía de su pareja, Alice Toklas-, Virginia Woolf, María Zambrano, Rosa Chacel, María Teresa León, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Zenobia Camprubi, Simone de Beauvoir, Doris Lessing (*Under my skin*), Natalia Ginzburg, Monserrat Roig, Esther Tusquets, Soledad Puértolas, Laura Freixas, Lolita Bosch, Cristina Grande y modestamente yo misma en mi novela *La lección de anatomía* buscamos una

aproximación diferente hacia lo femenino y la escritura, hacia la escritura como definición del propio cuerpo, hacia las lecciones de anatomía que son en realidad lecciones de Geografía y de Historia, hacia la búsqueda de una identidad personal y genérica que no puede desvincularse de los valores de la comunidad, de esa subjetividad o de ese inconsciente colectivo, acuñado, como un código genético, a lo largo del proceso histórico... A menudo la decisión de escribir un libro autobiográfico encarna una opción ideológica feminista frente a la violencia que se ejerce contra las mujeres desde las instancias políticas y educativas, económicas y culturales. Se trata de *visibilizar* una mirada y una voz, un discurso que, como el de los vencidos en las batallas o en las cotidianas fricciones económicas –el discurso de los pobres- se amordaza o se oculta, como la pelusa y el polvo, debajo de la alfombra.

Con la literatura, en no pocas ocasiones, la inclemencia hacia el género femenino parte de las mismas mujeres que forjan su conciencia con un lenguaje que, como ya se ha apuntado, no es exactamente suyo. Así lo expresa la escritora Carmen Laforet, según nos cuenta una de sus biógrafas, Teresa Rosenvinge:

“Quisiera escribir una novela (...) sobre un mundo que no se conoce más que por fuera porque no ha encontrado su lenguaje... El mundo del Gineceo (...) el mundo que domina secretamente la vida. Secretamente. Instintivamente, la mujer se adapta y organiza unas leyes inflexibles, hipócritas en muchas ocasiones para un dominio terrible... Las pobres escritoras no hemos contado nunca la verdad, aunque queramos. La literatura la inventó el varón y seguimos empleando el mismo enfoque para las cosas. Yo quisiera intentar una traición para dar algo de ese secreto, para que poco a poco vaya dejando de existir esa fuerza de dominio, y hombres y mujeres nos entendamos mejor”.

*Escribir una novela sobre un mundo que no ha encontrado su lenguaje: ése creo que es el horizonte de muchos intrépidos escritores y ése era el proyecto de Carmen Laforet para *El mundo del Gineceo*. Laforet, consciente de esta limitación que es a la vez una meta, nos proporciona un magnífico ejemplo de cómo las escritoras han sido víctimas de la discriminación en el campo cultural y, a la vez nos permite dar el salto desde el contexto hacia el texto, hacia la presencia de la violencia contra las mujeres como tema de la narrativa.*

La rareza de la mujer que escribe y que escribe bien fuerza la máquina crítica que comienza a funcionar a través de mecanismos perversos: la escritora, por su condición de

mujer, se convierte en personaje y es sometida a cuestionarios que nos revelan un machismo basal y aterrador que todavía hoy padecemos las escritoras de este país y de casi todos. A Carmen Laforet –ella misma lo dice- le preguntaban si quería más a sus libros o a sus hijos. Una pregunta que, en la misma época, jamás le formularon a Miguel Delibes, a Camilo José Cela o a Armando López Salinas. Carmen Laforet necesitaba encontrar un lenguaje entre la maraña de discursos sobre la mujer durante la dictadura: anuncios donde el coñac es cosa de hombres; guiñoles de casados que descabezan a sus contestatarias esposas; resignadas amas de casa que sólo buscan complacer con un buen guiso a maridos que vuelven, muertos, de trabajar; recetas sexuales de la Sección femenina que recomiendan aguantarse aunque duela y de preocuparse –por viciosa- si deja de doler... En *Nada* (1944), uno de sus personajes, el tío Juan, expresa la idea dominante sobre el sexo femenino durante la tiniebla franquista: *Pero si tiene sesos de conejo... ¡Como tú!, ¡como todas las mujeres!* (:179) La misoginia de Juan deviene en brutalidad contra su mujer, en derecho a ejercer la violencia sobre un ser inferior, tanto verbal como físicamente.

En *Nada*, Andrea, la narradora que es a la vez correlato de la escritora, asiste impasible a las palizas que el tío Juan le da a Gloria. Parece que, para Andrea, una muchacha matriculada en la universidad, el atolondramiento de su tía política justifica la violencia energúmena de su tío; parece que los celos de Juan son una muestra de su amor desahogado y que las escapadas nocturnas de Gloria y la tensión sexual con su cuñado, legitiman el hecho de que Gloria, musa de pelo rojo y pies pequeños, mujer fatal de andar por casa, sea tratada como *sparring*, como saco de arena sobre el que recaen los golpes.

Lectores de sensibilidad actual asisten escandalizados no tanto a las palizas que Juan le propina a su mujer, como a la impasibilidad de Andrea. La perspectiva de Laforet está, en todo caso, impregnada de realismo y responde a un estado de conciencia colectiva en el que la violencia que el hombre ejerce contra la mujer, en el seno del matrimonio, en la cueva protectora de la familia, se corresponde con el canon de normalidad. Laforet retrata un estado de cosas a través de la mirada de un personaje –Andrea- al que no quiere transformar en heroína ni en ariete contra todos los valores establecidos: a través de una mirada que, pese a su excepcionalidad, no puede ir más allá de donde va, en el mundo en el que le ha tocado vivir. Andrea, mujer de una España de posguerra, entristecida y sucia, no puede comportarse como una muchacha de comienzos del siglo XXI; sin embargo, la autora le concede una inteligencia

especial que, desde la lucidez, aboca al personaje hacia la tristeza de corte existencialista. Andrea, al final de *Nada*, es capaz de ver a Gloria en su auténtica dimensión: Gloria no es un saco de arena ni un espantapájaros, sino la tahúra que en las timbas nocturnas de Las Ramblas saca el dinero suficiente para mantener una casa muy venida a menos. La dignidad de Gloria queda por encima de la del resto de unos personajes que no son precisamente héroes.

Carmen Laforet sabía que debía buscar un lenguaje personal y al mismo tiempo de género que no consistiese en estrategia de suplantación para asumir el papel y los privilegios masculinos. No se trataba entonces ni se trata ahora de apropiarnos de la violencia o de la codicia como señas de identidad. Se trata de otra cosa, de mirar de otro modo y nombrar con otras palabras, de propiciar otro tipo de relaciones causa-efecto, otro tipo de acciones... Y digo esto a propósito de uno de los personajes literarios más valorados últimamente desde todos los frentes ideológicos –y esa unanimidad ya puede despertar suspicacias–; de un personaje literario que se esgrime como paladina de una nueva mujer capaz de rebelarse frente al maltrato de los hombres y que, sin embargo, acepta, asume, imposta, hace suyo lo peor de la agresividad masculina: me refiero a Lisbeth Salander, la protagonista de la saga *Millenium*. Salander es el chivo expiatorio de una sofisticada violencia conspirativa que la conduce a reaccionar como una versión-mujer de Harry, el sucio; pero esa violencia espectacular se aleja de la secreta punción de la violencia cotidiana, doméstica, intramuros, de esa terrible forma de humillación y aniquilamiento que se desdibuja ante la excentricidad psicopatológica de Salander y ante las multinacionales del crimen. La violencia no nos llega como verdad encarnada en una obra literaria, sino como espectáculo de entretenimiento.

En el ámbito de la literatura escandinava hay muestras mucho más conmovedoras y certeras respecto a la auténtica dimensión y significado del maltrato: en los años ochenta, la escritora noruega Herbjorg Wassmo escribe *La casa del mirador ciego*, una obra donde la violencia machista se ceba en el cuerpo en transformación de una niña, de una adolescente. Pese al abuso de un padrastro que también golpea a su madre –la autora dibuja el miedo, la atmósfera asfixiante, los pasos que se acercan–, la niña logra articular una serie de mecanismos imaginativos para huir, para salvarse de las manazas del hombre que la veja a oscuras, para abstraerse de la agresividad de un entorno marcado por la guerra y la pobreza. Wassmo no cae en el simplismo de asignar, inversamente, una maldad congénita a los hombres; una actitud similar adopta Juana Salabert en su última novela, *La faz de la tierra*,

donde el maltrato del marido hacia la esposa es la consecuencia directa de un trauma de magníficas dimensiones: la muerte del hijo. Los golpes expresan la rabia, tal vez la concreción de una culpa, que se ceba en el cuerpo de la mujer sin que la figura masculina sea reducida a su primitiva condición de animal salvaje. Los maltratadores, en las buenas novelas, también las buenas películas como *Te doy mis ojos* (2003) de Itziar Bollaín, en las novelas y películas matizadas psicológicamente, no son monstruos, sino enfermos no diagnosticados: los casos extremos, sus actitudes ni siquiera se definen como enfermedad sino como un comportamiento culturalmente aceptado. Wassmo interpreta la maldad del hombre como capacidad para infligir dolor situándola en el contexto de un país recién salido de una invasión depredadora del espacio público y privado, una invasión –la invasión nazi- que esquilma no solo las monedas sino también los corazones. Wassmo reflexiona líricamente sobre la violencia de género a través de la mirada de una víctima real, construyendo esa sensibilidad temosa y amputada que se rebela y se reivindica a sí misma –su cuerpo y su sexualidad- por medio de la masturbación. Wassmo mira desde dentro sin caer jamás en la ciencia ficción ni en el victimismo. *La casa del mirador ciego* forma parte de la *Trilogía de Tora* que se completa con *La habitación muda* y *El cielo desnudo*.

Hay personajes femeninos a lo largo de la Historia de la Literatura que reflejan de una forma auténtica y matizada desde qué legitimidad se ejerce la violencia contra las mujeres en el mundo y en las ficciones. Las ficciones interactúan entre sí y con ese mismo mundo del que se nutren y al que retornan conformando nuestra ideología que, a su vez, se proyecta en nuestra forma de actuar. La literatura no es un ornamento, no se relaciona con la cultura del ocio y del espectáculo. La literatura no es inofensiva: acerquémonos a ella con esa intensidad, con esa inquietud, con ese recelo, con esa atracción...

Como ya se ha señalado, la Gloria de *Nada* tiene algo de mujer fatal, pese a que no es ella la que enloquece a su marido sino que la locura de Juan viene de algo más profundo: de la degradación, del fracaso, de la traición, de la derrota, de todas las minusvalías sociales y sentimentales que el hombre lanza contra su mujer en forma de resentimiento. Pese a todo, Gloria se relaciona con esas mujeres fatales que son carne de cañón. Gloria no forma parte de esa otra genealogía de mujeres fatales que es heredera de la estirpe de Lilith, poderosa y maligna, capaz de comerse crudos a los hombres con los que ha fornicado; de Lilith como

metáfora de esa madre naturaleza salvaje que igual nos amamanta que nos aniquila. En no pocas ocasiones, la violencia de género en los textos literarios se camufla justificándose con la maldad innata de las mujeres: la violencia es un legítimo castigo contra mujeres capaces de volver locos a hombres, buenos e indefensos, que no encuentran otro recurso para combatir la tentación, la lascivia y el impulso infiel... ¿Se acuerdan ustedes, por ejemplo, de esa Gilda que se va bajando dulcemente el guante, desnudándose toda, abriendo una grieta profundísima entre dos hombres que se quieren y que se respetan? Gilda, sin duda, se merece el bofetón de Glenn Ford. También la necesidad de someter a la pantera, de domar al animal salvaje y de doblegar el instinto básico, encarnado por la feminidad, en el marco de una civilización ordenada por un ejercicio de la razón reservado a los hombres, justifica las represalias y las tundas que el varón inflige a la mujer. Alberto Closas le pega en el culo a Carmen Sevilla que es una salvaje, una párvula, alguien que debe crecer y educarse a base de amor y jarabe de palo. Las mujeres son primarias e infantiles, gatas que arañan, niñas, gatitas, fierecillas que necesitan ser domadas por un hombre simpático que no va a eludir su responsabilidad y que, con inteligencia y mano firme –dura-, llevará a la mujer a su terreno. Estas secuencias shakespearianas forman parte de nuestro imaginario colectivo y se perpetúan, intertextualmente, en películas como *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1938) donde una caprichosa heredera, encarnada por Katherine Hepburn involucra a Cary Grant, un despistado paleontólogo, en la búsqueda de su mascota: un tigre al que le gusta que le canten “¡Todo te lo puedo dar, menos el amor, Baby!”

El hombre es un ser ingenuo que cae en las garras de una arpía que lo manipula con caídas de ojos o movimientos de la pelvis. Y hasta las lectoras asienten satisfechas cuando esa mujer recibe su justo castigo y, mediante engaños, es enterrada en vida en un pudridero donde aún será capaz de seducir a los sacerdotes de Amón. Estoy hablando de Nefernefernefer, la bellísima prostituta que en *Sinuhé, el egipcio* (1945) de Mika Waltari. La mujer permite al joven médico que le pase la mano por su cabeza afeitada. La reacción debe de ser eléctrica porque Nefernefernefer que “no es una mujer despreciable” –eso dice de sí misma- consigue de Sinuhé hasta el sepulcro en el que descansarán sus padres al morir. Consigue de él todo lo que tiene y todo lo que no tiene. Todo lo que tendrá. Sinuhé arriesga sus bienes materiales y espirituales por la tórrida caricia de una mujer codiciosa.

Sin embargo, la prostituta, incluso la mantenida, es en la literatura el símbolo de una forma de discriminación y de violencia que se ceba en el género femenino y que es el fruto, no de la acción de un solo un hombre, sino del sistema en su concepción global. Para ilustrar esta idea, existen multitud de ejemplos literarios: Manon Lescaut, Nana, Fortunata, incluso Myrtle en *El gran Gatsby* (1925), la novela de Scott Fitzgerald donde Tom Buchanan respeta a una esposa, aparentemente hecha de cristal, cuya voz “suena a dinero”, mientras le pone el ojo morado a Myrtle, la amante pobre, la mujer del mecánico, que morirá atropellada dejándonos ver su corazón a través de la tapa levantada de su pecho. En la violencia machista que retrata Fitzgerald hay un claro componente de clase.

La violencia sistémica, calcificada en violencia machista, también dibuja interiores literarios donde el varón no levanta la mano contra la mujer. No obstante, esos lugares cerrados –comedores, salones del casino, confesionarios, alcobas y vestidores...- se caracterizan por el sufrimiento y la mortificación de las mujeres que los habitan. Ese tipo de violencia larvada, ese embrión de infelicidad, locura y profunda frustración cuenta con algunas expresiones literarias contundentes: Ana Ozores, la regenta, cuyo histerismo y fiebres nocturnas son el síntoma de una represión sexual propiciada por una acartonada vivencia religiosa y por un sentimiento de culpa socialmente inducido; el encierro de las hijas de Bernarda Alba; el flujo de conciencia de la Mrs. Dalloway de Virginia Woolf; la absurda muerte de Lidya, solterona pobre de treinta años, en *A toda vela* de C.H.B. Kitchin; los retratos femeninos de *Las horas*, la novela de Cunningham magistralmente adaptada al cine por Stephen Daldry en 2002...

La atracción ante lo desconocido y lo peligroso, el riesgo y el deseo de jugar en los límites, sobre el filo de la navaja, forman parte de la idiosincrasia del varón que se siente fascinado por la mujer fatal. En ocasiones, el estereotipo de las fatales cristaliza en personajes femeninos a los que logramos comprender, personajes con los que sentimos y padecemos. Nos ponemos del lado de esas mujeres relativizando el valor absoluto de sus malas acciones, desvinculándolas del estigma del pecado original y colocándolas en un contexto histórico opresivo que nos permite interpretar el crimen, la mentira o la manipulación como salida hacia delante. La fuerza es un disfraz. Un mecanismo de defensa. La tinta de un calamar acorralado en la zona pelágica. Algunos personajes de Emile Zola son ejemplares en este aspecto. Está Nana, pero está sobre todo Severine: una niña violada, maltratada por su marido

y finalmente muerta a manos de un amante al que indujo al asesinato. La espiral de horror halla su impulso en esos indelebles estigmas sobre los que se articula la retórica del naturalismo: la herencia, el género, la clase. Severine, la portentosa protagonista de *La bestia humana*, está en la raíz de las míticas mujeres fatales del género negro estadounidense: humanas e imperfectas, cautivadoras, como la Velma Valento de *Adiós, muñeca* de Raymond Chandler o la Dinah Brand de Dashiell Hammett en *Cosecha roja*. Mujeres fatales, verdugos que son sobre todo víctimas de un hombre que las apresa, las golpea o las mata, y de un sistema que no les deja escapatoria; mujeres que sus creadores “descaricaturizan” sacándolas del sempiterno vestido de lentejuelas fucsia y mostrándolas con la cara de lavada, antes de empolvase la nariz y de colocarse la pestaña postiza, con el rimel corrido y oliendo a bebidas blancas después de una fiesta que no se acaba nunca.

La brutalidad que se ejerce contra estos personajes femeninos, por la vocación realista y fotográfica, por el impulso político de denuncia social que inspiraba a estos autores, es posiblemente un reflejo de lo que sucedía en las calles y dentro de los pisos de un país derrumbado por la crisis y por la corrupción. Uno de los máximos exponentes de esa brutalidad se encuentra en la cara quemada de Gloria Grahame en *Los sobornados* (1953) de Fritz Lang, película basada en una novela de William P. McGivern (*The big heat*). Lee Marvin arroja sobre el rostro de su ácida y descontenta novia el contenido hirviente de una cafetera. Es un castigo brutal respecto del que, esta vez, el director de la película no permite que los espectadores tomen partido por el torturador. Que lo entiendan. Que lo justifiquen. La cara de Gloria Grahame también será la del personaje inspirado en Severine en *Deseos humanos* (1954), la adaptación que el mismo Fritz Lang hará de la novela de Zola.

La violencia machista se justifica en algunos hitos de la Literatura universal por la maldad congénita de mujeres que merecen que se les aplique un severo correctivo: ser expulsadas del edén y parir con dolor como la bíblica Eva; apaleadas por esposos furibundos como en ciertos textos medievales españoles; desfiguradas por una viruela que se las va comiendo como en el caso de la marquesa de Mertueil en *Las amistades peligrosas*. Pero, en realidad, ¿qué hace malas a las mujeres?

Las mujeres vivimos dentro de una paradoja: la que se plantea al unir la difícil necesidad de hallar un lenguaje propio con el doble rasero, moral y semántico, que nos

condena a la malicia cuando impostamos conductas o actitudes bien consideradas en los hombres. Para cerrar esta ponencia, retomemos la imagen con la que empezamos, volvamos a la comisaria Reding y a la extraña relatividad moral de las palabras. Porque lo que convierte en malas mujeres a Eva o a la marquesa de Mertueil es su curiosidad y su afán de conocimiento, sus ganas de morder el fruto del árbol de la ciencia; lo que hace unas desaprensivas de doña Bárbara o de las mujeres fuertes del teatro barroco –la Semíramis de Calderón, hija del aire– son sus movimientos para conquistar y ejercer el poder, para gobernar y exhibir la vara de mando; lo que transforma a las Diabólicas de Barbey D’Aurevilly o a la niña Chole de Valle o a la Carmen de Merimée en seres de perdición es, en gran medida, el libre disfrute de su cuerpo y de su sexualidad. Conocimiento, gobierno y deseo de gozar que en ningún caso serían aspiraciones que convirtiesen a un hombre en un personaje perverso y que, sin embargo, marcan con el hierro candente de la soberbia, la maldad y el vicio a muchas mujeres de la Historia de la literatura y de este otro mundo, no sólo hecho de papel, sobre el que andamos con zapatos zancajeantes, con valentía y con muchísimas ganas de vivir.

**Lección Inaugural curso 2012 – 2013
Universidad Popular de Palencia**