

Más allá de las violencias machistas: las acciones feministas de Beth Moysés y Berna Reale

A Dissertation Presented

by

Agustina Bullrich

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages & Literature

Stony Brook University

December 2019

ProQuest Number:27666724

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent on the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 27666724

Published by ProQuest LLC (2020). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All Rights Reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

Stony Brook University

The Graduate School

Agustina Bullrich

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy Degree,

hereby recommend acceptance of this dissertation.

**Aurélie Vialette, Associate Professor, Hispanic Languages & Literature,
Dissertation Co-Advisor**

**Lena Burgos-Lafuente, Associate Professor, Hispanic Languages & Literature,
Dissertation Co-Advisor**

**Adrián Pérez Melgosa, Associate Professor, Hispanic Languages & Literature
Chairperson of Defense**

Kathleen Vernon, Associate Professor, Hispanic Languages & Literature

**Professor Florencia Garramuño, Director of the Graduate Program in Brazilian Culture & Full
Professor, Humanities Department, University of San Andrés, Argentina, Outside member**

This dissertation is accepted by the Graduate School

Eric Wertheimer

Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Más allá de las violencias machistas: las acciones feministas de Beth Moysés y Berna Reale

by

Agustina Bullrich

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2019

This dissertation studies the way collective performances by contemporary Brazilian artists Beth Moysés and Berna Reale –which take place in public spaces– offer a novel performatic approach to macho violence. Building upon Jacques Rancière’s theoretical developments on the articulation between art and politics, I argue that the aesthetic efficacy of these actions consists of a political use of imagination that stages various ways of elaborating and moving beyond macho violence. In turn, these actions offer an alternative re-representation of the victims that is not built around the motif of the suffering body.

The first chapter presents the main historical, theoretical, disciplinary and terminological axes that touch upon the problem of the victim category. I delve into how the

motif of the suffering body has played a central role in the field of performance in general and, in particular, within the scope of feminist performance.

The second chapter studies the way in which collective actions by artist Beth Moysés stage a particular sisterhood aesthetic, as conceptualized by anthropologist Marcela Lagarde. These performances revolve around the issue of domestic violence, in its connection with an ideal of romantic love.

The third chapter focuses on the analysis of Berna Reale's collective performance *Rosa Púrpura* as a piece of a broader artistic process. The chapter analyzes how this work subverts what Laura Mulvey has called the "male gaze", with the dual purpose of tracing the link between the male gaze and the problem of sexual violence, and simultaneously offering a social rewrite of the patriarchal script of sexual violence, as theorized by Sharon Marcus.

By analyzing these collective performances, I demonstrate the possibility of performing a non-violent critique to macho violence. I state the political potential these artistic strategies entail for the feminist project and show how they move towards the construction of a "new landscape of the possible", where patriarchal violence is no longer the structuring matrix of society.

Dedicatória

A lxs amigxs

PREVIEW

Tabla de contenido

Introducción	1
Capítulo I: Feminismos, performance y cuerpos.....	38
Capítulo II: ¿Cómo cambiar el amor? Estética de la sororidad en las acciones de Beth Moysés.....	67
Capítulo III: Re-escribir el guión de la violencia sexual: aproximaciones a <i>Rosa Púrpura</i> de Berna Reale.....	117
Conclusiones	160
Notas	166
Bibliografía	189

PREVIEW

Introducción

Propongo, para empezar, un recorrido por tres imágenes:

La primera es una instalación de la artista francesa contemporánea Agnès Thurnauer.

Fue en agosto de 2010 cuando al visitar el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París, me encontré con la exposición *Elles*. *Elles* fue el intento del museo –y particularmente de su curadora Camille Morineau– de presentar una historia del arte del siglo XX y XXI realizado por mujeres. El ingreso a la exposición era señalado por *Portraits grandeur nature*, la obra de Thurnauer. Se trataba de una instalación compuesta por una serie de grandes prendedores de colores brillantes: en cada uno leemos el apellido de un gran artista, esos que forman parte de la Historia del Arte con mayúsculas. Los reconocemos enseguida, sólo que los nombres están en femenino: Marcelle Duchamp, Annie Warhol, Joséphine Beuys y así con los demás. Un único nombre, de los doce que allí se presentaban, aparecía en masculino; éste era el caso de Louis Bourgeois. Mediante la inversión del género de los nombres, la instalación realizaba una constatación apremiante: la historia del arte oficial es la historia del arte de los hombres.

Es posible leer la obra de Thurnauer como una potente representación visual de aquella incómoda pregunta que titulara en 1971 el famoso ensayo de Linda Nochlin: “Why Have There Been No Great Women Artists?”¹ Al salir de la exposición decidí que entrevistaría a Thurnauer. La entrevista fue publicada algunos meses después en una prestigiosa revista argentina de arte y diseño; sin embargo, la conversación que mantuvimos acerca de la cuestión feminista fue suprimida. Esta supresión no representaba una sorpresa, en el mismo correo electrónico en el cual el editor mostraba su interés por publicar la entrevista, escribía: “Lo que me parece quizás

un poco manido es el capítulo feminista, la parte sobre la cuestión política en relación a la mujer: creo que a esta altura del S XXI en que realmente ya no quedan muchos espacios por conquistar (excepto quizás el pasado) para las mujeres, es empequeñecedor para cualquier obra, hablar de ella en relación al género de su autor.”

Bastante tiempo después de este intercambio de correos aquella respuesta siguió ahí, como un zumbido. La crítica a la consideración del género como categoría de análisis de una obra era, en principio, válida, en tanto traía consigo una reflexión, siempre actual, en relación a la articulación entre la obra y la biografía de lx artista que la ha producido. Pero, ¿era cierto que lo único que nos quedaba por conquistar era el pasado?

La segunda imagen se presenta en Chicago, en julio de 2011 y viene acompañada de la siguiente declaración: “Some art depicts war. Some art ends it.” La frase provenía de un mural y llamó mi atención de inmediato. Era un texto en letras mayúsculas, que hacía uso de una tipografía pesada y maciza en clara búsqueda del impacto visual. Al lado de las letras, una imagen: tres manos gigantes empuñaban armas y luchaban contra un Hitler caricaturesco, un pequeño monstruo indefenso. Las armas que prometían la victoria eran un lápiz y una pluma, el mural estaba justo a la salida del Art Institute y tenía la función de promocionar dos de las muestras que tenían lugar simultáneamente en el museo.² El del mural era, sin dudas, un mensaje potente y esperanzador que lograba interpelar no solo desde la imagen y el texto, sino también desde la alusión implícita a lo que parecía ser un ideal ya pasado de moda: el arte como agente de cambio, el arte como arma política. A la interpelación le seguía, inevitablemente, un interrogante. Declarado el fin de los grandes relatos hace más de tres décadas (Lyotard *La condición postmoderna*), institucionalizadas las vanguardias artísticas,

transitado ya el mayo francés y sus consignas, caído el muro de Berlín; habiendo Occidente pasado, en fin, por todos los desencantos sociales y políticos del siglo XX, ¿bajo qué concepción, en qué sentido o sentidos podía volver a afirmarse en el nuevo milenio el potencial del arte de transformar el mundo?

La tercera imagen es también potente, pero se trata en este caso de una potencia bastante perturbadora. Esta imagen me llega, o yo llego a ella, como parte del encuentro con la obra de la artista cubana-americana Ana Mendieta. La obra se titula *Untitled (Rape Scene)* y consiste en una fotografía que documenta la performance realizada por la artista en su departamento de Iowa City en 1973. La performance fue la respuesta de la artista a la brutal violación y asesinato sufridos por una estudiante de la Universidad de Iowa, donde Mendieta también estudiaba.³ La acción consistió en invitar a sus compañeros de estudios a su departamento. Al llegar allí sus compañeros se encontraban con la puerta de acceso entreabierta y una vez pasado el umbral los esperaba la imagen que documenta la fotografía: la artista cubierta de sangre y desnuda de la cintura hacia abajo tiene el torso apoyado sobre una mesa, la cabeza y los brazos —atados éstos a la mesa— se encuentran como tragados por la oscuridad. En el piso vemos vajilla rota y ropas ensangrentadas. La posición del cuerpo de Mendieta recrea la escena de la violación, tal cual había sido reportada en los medios de comunicación (Manchester).

La producción artística de Mendieta se extiende mayormente por los campos del performance, el video y la fotografía y tiene, con su fuerte carga ritual y su originalidad, la capacidad de generar imágenes pregnantes que impactan y dejan una huella (¿una silueta?) en nuestra retina. Sin embargo, la imagen que me inquietaba escapaba de alguna forma a esta

categorización. La imagen era impactante, pero su pregnancia, su impacto, no parecía venir de un contenido ritual o de la creación de una estética novedosa sino de una carga de shock similar a la que podríamos encontrar al enfrentarnos a un episodio semejante en las páginas de un diario amarillista. La pregunta que se me impuso entonces de inmediato fue la siguiente: ¿Cómo leer esta imagen? ¿Cómo recibirla? ¿Cómo posicionarme frente a ella? Más allá del ámbito de circulación diferente –museo o institución del mundo del arte en un caso, diario amarillista en el otro–: ¿qué es lo que diferencia esta imagen de aquellas que aparecen a menudo en algunos diarios? El encuentro con la imagen apareció cuando ya tenía un conocimiento de los estudios de trauma y de conceptos tales como el de trauma vicario, de modo que cuando estas preguntas aparecieron, lo hicieron con un gran sentido de urgencia.

Las tres imágenes comentadas arriba me visitan al embarcarme en el proceso de investigación que implicó esta tesis. Cada una trae consigo una carga de interrogantes y problemas teóricos. Aparecen, a lo largo de los años, en viajes o en encuentros con nuevos sistemas artísticos, dan cuenta de un recorrido vital y producen un impacto, una permanencia y una movilización. Funcionan entonces a modo de mapa, una suerte de bujía que ilumina parcialmente el territorio-tesis por recorrer.

A continuación emprendemos en esta investigación un recorrido por una serie de performances de dos artistas brasileñas contemporáneas: Beth Moysés y Berna Reale. El corpus sobre el cual gira mi análisis son sus acciones colectivas, con grupos de mujeres, que tienen lugar en el espacio público y abordan la temática de las violencias machistas. Mediante el análisis de estas acciones performáticas intento demostrar un denominador común: el cuerpo sufriente, el cuerpo flagelado y maltratado que es un núcleo central del arte de performance de

los años setenta, y en particular del arte feminista de aquella época y de nuestros días, ha salido de escena. En su lugar encontramos cuerpos que, si bien han sido o son potencialmente objeto de violencias machistas, no se construyen monolíticamente en torno a una imagen de cuerpo sufriente. Propondré aquí que las acciones de Beth Moysés y Berna Reale ofrecen un nuevo modo de abordar performáticamente las violencias machistas y que este nuevo abordaje implica un doble movimiento. Por un lado, ya no son las violencias machistas las que se representan en la acción sino que presenciamos, en ambos casos, la escenificación de diversos modos de elaborar y trascender estas violencias. Por otro lado, dicha escenificación va de la mano de una re-presentación alternativa de las víctimas de tales violencias que problematiza y complejiza la concepción aún hegemónica de víctima. En otras palabras, si el performance es, entre otras cosas, un particular modo de ponerle el cuerpo al arte y si, por otra parte, en el campo del performance que aborda las violencias este modo de poner el cuerpo ha estado, casi monopolícamente, vinculado a la escenificación de un cuerpo sufriente; las acciones de las artistas estudiadas en esta tesis ofrecen otro modo de ponerle el cuerpo al performance y, en ese otro modo de poner el cuerpo no es únicamente ese modo lo que cambia, sino que son a la vez otros los cuerpos que se ponen.

Como desarrollaré a lo largo de las páginas que siguen, no es la violencia machista una anomalía del patriarcado, sino precisamente su matriz primigenia. Las movilizaciones feministas que han tenido lugar en los últimos años a nivel global, han puesto en evidencia la capilaridad de esta matriz de violencia y han dejado en claro que, tal como sostiene la antropóloga Marcela Lagarde, los derechos políticos y civiles conquistados por las mujeres a lo largo de los últimos tres siglos no alcanzan ni alcanzarán mientras permanezca intacto el orden social y cultural que

se erige sobre la base de un ejercicio continuo de violencias físicas y simbólicas contra las mujeres, es decir, mientras permanezca en pie el patriarcado (122). En este sentido, considero que las performances estudiadas en esta tesis comportan fuertes potencialidades políticas para el proyecto feminista en tanto que la política estética que inauguran, en relación a los modos de abordaje de las violencias machistas y la re-presentación de sus víctimas, ofrece una crítica no violenta de las violencias que prescinde del motivo del cuerpo sufriente. Mediante la escenificación, en el caso de Moysés, de rituales de sobrevivencia colectivos que ponen a circular una afectividad sororaria o a través, en el caso de Reale, de un proceso-acción que apunta a la reescritura social del guión de la violencia sexual, las artistas estudiadas aquí impulsan un uso político de la imaginación en tanto fuerza creativa y creadora de nuevas organizaciones de formas sensibles y, al hacerlo, orientan nuestra mirada hacia aquello que Jacques Rancière llamara un “nuevo paisaje de lo posible”. Es en la construcción de ese paisaje de un mundo en el que la violencia machista ha dejado de ser la matriz estructurante de la sociedad, donde se encuentra el mayor desafío del feminismo del nuevo milenio.

La contribución del presente trabajo apunta simultáneamente en dos direcciones. Por un lado, la investigación que sigue a continuación tiene entre uno de sus objetivos fundamentales el de generar un aporte a un campo aún en plena gestación: el de una historia del arte latinoamericano del siglo XX y XXI que incorpore la teoría feminista y la perspectiva de género como herramientas indispensables del análisis histórico crítico. Aporte e intervención tanto más necesaria, si consideramos, junto a Linda Nochlin, el sorprendente contraste entre la bienvenida dada a la producción feminista dentro de los estudios históricos y la historia y crítica

literarias; y su marginalización en el campo de la historia del arte.⁴ En este sentido, apunta Nochlin que:

feminist art history is there to make trouble, to call into question, to ruffle feathers in the patriarchal dovecotes. It should not be mistaken for just another variant of or supplement to mainstream art history. At its strongest, a feminist art history is a transgressive and anti-establishment practice, meant to call many of the major precepts of the discipline into question. (*Women, Art and Power* 12)

Al considerar cómo está integrada la teoría feminista a la historia del arte, Karen Cordero Reiman e Ina Sáenz afirman que esta discusión se halla relegada o reprimida y esto se debe en parte a la vinculación preponderante de los relatos historiográficos con los usos simbólicos del arte como elemento de apoyo a los discursos de legitimación de grupos de poder hegemónicos (5-6).

Dentro de cualquier proyecto de construcción de un nuevo campo de conocimiento los esfuerzos orientados a la creación de un archivo ocupan un lugar fundamental. En este sentido, quisiera mencionar dos títulos que han resultado centrales al momento de emprender el camino que implicó esta tesis: *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista latinoamericano* de la chilena Julia Antivilo Peña y *Orden Fállico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* del español Juan Vicente Aliaga. Ambos trabajos representan valiosas intervenciones político-feministas en el discurso historiográfico oficial –y valga la redundancia: patriarcal– del arte. A su vez, el trabajo de archivo que realizan –enfocado en el caso de Antivilo Peña en la historia del arte feminista latinoamericano y, en el caso de Vicente Aliaga, en las representaciones en torno a las violencias machistas desde dentro y fuera

del arte feminista— es, sin dudas, un punto de partida indispensable para cualquiera que quiera aventurarse en este campo de estudio. Sin embargo, más allá de poner en juego diversos problemas teóricos, ninguno de estos trabajos ahonda —excede a sus proyectos hacerlo— en cuestiones relativas a los modos de re-presentación. Es ésta precisamente la otra dirección, mencionada más arriba, en la cual esta investigación pretende realizar un aporte.

Se trata entonces, a continuación, de adentrarnos en la mecánica misma de los modos de re-presentación propuestos por nuestras artistas y analizar de qué manera estos modos divergen de otras re-presentaciones en torno a la misma temática. Nos preguntaremos a lo largo de nuestro recorrido: ¿Por qué afirmamos que tal práctica artística resulta más eficaz que aquella otra? ¿De qué modo ciertas prácticas reproducen o subvierten modos hegemónicos de representación? ¿De qué formas y hasta qué punto son capaces de producir otros discursos, otras decibilidades y visibilidades? ¿Cómo afectan o intervienen en el paisaje del arte contemporáneo? ¿En qué sentido contribuyen a generar otros modos de pensar, de nombrar, articular y concebir la cuestión de las violencias machistas y las víctimas de dichas violencias?

En esta investigación pondremos a dialogar las prácticas artísticas feministas con un estado del debate contemporáneo en torno a las articulaciones entre arte y política y, en particular, en torno a los modos de re-presentación de la violencia y la ética de la mirada. En este sentido, la elección de las artistas y de las acciones a analizar, apunta ya en la dirección de una apertura y de un pensamiento interesado tanto en la actualidad del movimiento feminista y sus problemas como en explorar los modos en que determinadas prácticas artísticas ofrecen una eficacia estética y política en el abordaje de las violencias. Así, el recorte que propongo no se centra únicamente en la práctica de “artistas feministas” —categoría problemática que hace

referencia aquí a las artistas cuya producción gira exclusivamente en torno a temáticas y planteos feministas–, sino que tomo la perspectiva de género y la teoría feminista como herramientas de análisis que nos permiten tender puentes entre sistemas artísticos diversos y trazar aproximaciones también al arte político más allá del ámbito estrictamente feminista. De este modo cabe señalar que, mientras Beth Moysés inscribe desde un comienzo su práctica artística en el contexto del arte y el debate feministas, y construye la mayor parte de sus piezas en torno a cuestiones de género; Berna Reale, por su parte, centra su práctica artística en torno al abordaje de distintos tipos de violencias que tienen lugar en la sociedad paranaense y que pueden extenderse a otros contextos y sociedades.

A continuación, definiré algunos de los conceptos y planteos centrales que informan esta tesis para poder así comprender el campo en el cual se inserta nuestro objeto de estudio y los problemas teóricos en los cuales mi proyecto interviene. Veremos entonces a qué me refiero cuando hablo de arte de performance, qué entiendo por violencias machistas y por qué afirmo que las acciones de las artistas analizadas aquí están *más allá* y no digo, en cambio, que están *contra* la violencia, como suele leerse y escucharse usualmente.

Performance

El término “performance” ha alcanzado en los últimos años una popularidad inusitada tanto en el campo del arte contemporáneo como en el académico y, si bien se trata de una palabra de origen anglosajón que no existe en castellano, su uso se encuentra en la actualidad ampliamente aceptado aún cuando, como apunta Diana Taylor, su importación a nuestra lengua plantea ciertos problemas de género: ¿es *el* o *la* performance? “¿Bi? ¿Trans?” (202). Al respecto existen variadas argumentaciones y debates que exceden los alcances de esta

investigación; basta mencionar aquí que a fines meramente prácticos adoptaré en las páginas que siguen el género gramatical que permite, en cada caso, homologar el vocablo “performance” con los géneros gramaticales correspondientes a los sustantivos “arte” y “acción”. Así “el performance” será utilizado como sinónimo de “arte-acción” mientras que el uso del femenino será destinado a nombrar las acciones performáticas individuales. En relación a lxs artistas que desenvuelven su práctica en el campo del arte de performance, utilizaré la expresión “artistas de performance” y, en ocasiones, también haré uso del neologismo “performancerx”, empleado en el campo de los estudios latinoamericanistas sobre el arte acción.

En relación al arte de performance importa apuntar aquí que a partir de los años setenta se consolida, en el campo del arte *mainstream*, el performance como disciplina de las artes visuales con entidad propia, y también en estos años comienzan a surgir en los principales centros internacionales del arte, espacios y festivales dedicados a esta disciplina, así como cursos en universidades y revistas especializadas.⁵ Por otra parte, en América Latina la consolidación del performance dentro de las artes visuales se da en la década de los noventa (Antivilo 144). Pero no es solo en este sentido, asociado a una práctica específica del campo del arte, que la palabra performance gana popularidad. Coincidentemente la publicación del fundamental texto del filósofo del lenguaje británico J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (1955-1962) –en el cual desarrolla una teoría del lenguaje como acto performativo– comienza a tener en los años ochenta cada vez mayor relevancia y genera una profunda influencia en diversas teorías como la teoría sobre la performatividad del género propuesta por Judith Butler en su ya clásico *Gender Trouble*, considerado a su vez uno de los textos fundacionales de la

teoría queer y del feminismo postmoderno y postestructuralista. Según los planteos de Butler, no existiría tal cosa como un sexo biológico en tanto verdad natural inmanente a lxs seres humanxs, sino que tanto el sexo como el género son construcciones culturales que construyen performativamente a lxs sujetxs, quienes son finalmente un “efecto” de estas estructuras.

Como suele suceder con algunos términos que se utilizan casi ubicuamente su empleo puede resultar un poco laxo y no siempre es claro qué se quiere decir cuando se los utiliza. Propongo entonces definir provisoriamente aquí el arte de performance como una disciplina de las artes visuales en la cual el cuerpo es el medio de expresión principal y que, si bien realiza préstamos de otras disciplinas tales como el teatro o la danza, no se identifica completamente con ninguna de éstas. La capacidad de identificar una determinada acción corporal como performance, suele tener que ver, en última instancia, con el contexto en el cual se realiza la acción –me refiero tanto al contexto espacial como al contexto comunicacional de dicha pieza– y no con una cualidad intrínseca a la misma.

La complejidad que presenta esta disciplina para encontrar una definición acabada responde al mismo carácter híbrido del performance como práctica del arte. Esta complejidad es precisamente, como ha comentado la historiadora del arte Roselee Goldberg, parte de su definición y de su estatus en el campo del arte contemporáneo, el cual consiste justamente en ser un medio de derrumbar cualquier límite o convención impuesta a la actividad artística. Afirma Goldberg: “performance has one overriding and peculiar character, which is that it still can be anything at all: for the artist, it represents the possibility of working without rules and guidelines” (210). En este sentido, continúa la autora, cabe afirmar que dentro de la historia del

arte de vanguardia a lo largo del siglo XX, el performance ha llevado la delantera, se trata de una vanguardia dentro de la vanguardia.

Una rápida mirada a los años en que se consolida la disciplina del performance contribuirá también a echar luz sobre algunos de sus rasgos característicos y tensiones intrínsecas. En este sentido, cabe señalar que los años setenta son aquellos en los cuales tiene su apogeo el arte conceptual, esto es: un arte que pone el énfasis en las ideas y en los procesos más que en el producto final y busca de este modo escapar a la lógica del mercado y las mercancías (commodities). En consecuencia, surgen nociones y teorías sobre la desmaterialización de la obra de arte⁶ y sobre su carácter efímero. En tal contexto, el arte de performance aparece como una personificación de estas ideas, una emanación del arte efímero, que no tardará en ser material de debate: ¿si es el arte del performance un arte de lo efímero, qué lugar le cabe a la documentación y reproducción de las obras? Encontramos diversas voces al respecto.⁷

Por último, es preciso hacer énfasis en otro de los rasgos característicos del performance que se encuentra en el centro del debate artístico de los años sesenta y setenta y que se refiere a la relación entre el público y la obra de arte. Estamos en los años de los planteos en torno al rol de lx espectadorx y el arte participativo. El surgimiento del arte acción pone en escena estos planteos y los tensiona hasta su punto extremo en lo que se refiere a la búsqueda de efectos y afectos en la audiencia. Muchos de los afectos buscados en el origen del performance están ligados a una pulsión violenta y al sufrimiento que de ella se deriva a la vez que mantienen una problemática vinculación con prácticas sadomasoquistas y con una exploración del peligro y de los límites físicos del propio cuerpo.

Sobre la categoría de violencia

Si hablamos de violencia, así a secas y en abstracto, vienen en seguida a la mente imágenes de guerras y de los hombres que luchan en ellas.⁸ No es el objetivo de este trabajo adentrarse en un análisis filosófico de la violencia como fenómeno que atraviesa la historia de la humanidad, y sobre la cual han reflexionado una gran cantidad de filósofos a lo largo de los siglos. Resulta fundamental, sin embargo, esbozar algunas líneas de entrada a un concepto que ha adquirido en las últimas décadas una gran presencia mediática, sin que esta presencia vaya siempre de la mano de un esclarecimiento del concepto.

El diccionario de la Real Academia Española define lo “violento” como aquello “que implica el uso de la fuerza, física o moral” y la acción de violentar consiste en “aplicar medios violentos a cosas o personas para vencer su resistencia.” Tenemos entonces la presencia de una fuerza y la búsqueda de un fin: “vencer la resistencia”. En este sentido, si la definición de violencia se rige por el fin que ésta busca más que por una cualidad intrínseca a ella misma, parecería que estamos en presencia de un rasgo ontológico. Así se desprende de dos de los libros que en el siglo XX aportan desde la filosofía, a una lectura y crítica de la violencia. Me estoy refiriendo a los filósofos Walter Benjamin (*Para una crítica de la violencia*) y Hannah Arendt (*On violence*) quienes, desde épocas y proyectos muy diferentes hacen hincapié en el carácter distintivo de la violencia como medio. Afirma Arendt: "Violence is by nature instrumental; like all means, it always stands in need of guidance and justification through the ends it pursues. And what needs justification cannot be the essence of anything" (51). Fenomenológicamente, también Arendt ubica a la violencia cercana a la fuerza.

En sus *Reflexiones sobre la violencia*, el politólogo John Keane hace mención al origen etimológico del término (del latín *violentia*), el cual se refiere al ejercicio de la fuerza física contra alguien y sostiene que se trata de “la interferencia de un grupo o un individuo en el cuerpo de otro sin su consentimiento” (61). A su vez, subraya el autor que la violencia “es siempre un acto relacional en el que su víctima, aun cuando sea involuntario no recibe el trato de un sujeto cuya alteridad se reconoce y se respeta, sino el de un simple objeto potencialmente merecedor de castigo físico e incluso de destrucción” (62). Más allá de que esta definición etimológica del término hace hincapié en la característica de la fuerza física –característica que, como observamos en la definición de diccionario, se irá ampliando en el transcurso del tiempo para incluir también el uso de una fuerza y un daño no necesariamente físico– es importante recuperar, para nuestra investigación, este rasgo de la violencia en relación a la búsqueda de anulación de la alteridad de aquellx sobre quien se ejerce.

Es preciso considerar los desarrollos de Arendt en esta misma línea. La filósofa se refiere a una falla terminológica por parte de la ciencia política que no distingue entre palabras clave como “poder”, “fuerza”, “potencia”, “autoridad” y finalmente “violencia”; todos términos que, afirma, remiten a distintos fenómenos, ya que de no existir esa diversidad de fenómenos tampoco existiría esta variedad de términos. Detrás de esta aparente confusión, sostiene Arendt, se encuentra una firme convicción a cuya luz todas las distinciones serían, en el mejor de los casos, de menor importancia: “the conviction that the most crucial political issue is, and always has been, the question of Who rules Whom?” (43).⁹

El estrecho vínculo que mantiene la violencia con los conceptos de poder y autoridad, su carácter instrumental que realiza en su ejecución la objetualización de lx otrx y la anulación de

su alteridad, son los ejes centrales que aparecen en las reflexiones en torno a la violencia mencionadas más arriba. Estos ejes se harán patentes, tal como veremos a continuación, en las definiciones de la violencia contra las mujeres que desarrollan los organismos internacionales.

Violencia contra las mujeres: algunas definiciones

En el año 1994 se firmó la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres, usualmente citada como “Convención de Belém do Pará”, ya que fue esta ciudad brasileña la que albergó la convención. Esta convención, que fue convocada por la OEA y que constituye el tratado más ratificado por el sistema interamericano, es la única que existe en el mundo específicamente sobre violencia contra la mujer (Chiarotti 63). El sistema internacional (Organización de las Naciones Unidas) y los otros sistemas regionales de derechos humanos (África y Europa) no cuentan con una convención que trate este tema directamente y de forma tan completa (Chiarotti 63).

La Convención de Belém do Pará establece en su preámbulo que la violencia contra la mujer “es una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y varones”. En su artículo Primero define la violencia contra la mujer como “toda acción o conducta basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado”. Esta definición se acerca bastante a la que incorporara un par de años antes la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW, por sus siglas en inglés). Este tratado internacional de las Naciones Unidas, firmado en 1979, es considerado el documento jurídico internacional más importante en la historia de la lucha sobre todas las formas de discriminación contra las mujeres, el cual reconoce la discriminación de la mujer por el mero hecho de serlo.

Sin embargo, es recién en el año 1992 que la CEDAW incorpora en sus Observaciones Generales, la idea de que la violencia contra las mujeres constituye una forma de discriminación que “menoscaba o anula el goce por la mujer de sus derechos humanos y libertades fundamentales”; y define a la violencia basada en el sexo como: “la violencia dirigida contra la mujer porque es mujer o que la afecta en forma desproporcionada. Se incluyen actos que infligen daño o sufrimiento de índole física, mental o sexual, las amenazas de esos actos, la coacción y otras formas de privación de la libertad.”

Por último, cabe citar otro hito en el proceso de elaboración de una definición sobre la violencia contra las mujeres en el sistema internacional de derechos humanos, aunque no se trate en este caso de un tratado con carácter vinculante. La cuarta Conferencia Mundial de las Naciones Unidas sobre la Mujer (Beijing, 1995) –recordada en tiempos recientes por ser el escenario en el cual la entonces Primera Dama de Estados Unidos Hillary Clinton pronunciara su discurso “Women’s Rights are Human Rights”– define la violencia contra las mujeres en términos similares: “Cualquier acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino, que tenga o pueda tener como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, que incluye las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se produce en la vida pública como en la privada.”

Al considerar las tres definiciones en paralelo observamos cómo todas coinciden al incorporar a su definición de violencia tanto la violencia física como la sexual y la psicológica (referida como “mental” en el caso de la CEDAW). Resulta relevante, a su vez, el hecho de que tanto la definición de la “Convención de Belém do Pará” como aquella de la Conferencia de Beijing hagan mención a los ámbitos en los cuales se desarrolla esta violencia: tanto el ámbito

público como el privado. Por otro lado, se desprende de las tres definiciones que la violencia contra las mujeres se define esencialmente en función de las consecuencias que genera en estas últimas, es decir: estas definiciones que constituyen en dos casos instrumentos jurídicos dejan claro el rasgo ontológico de la violencia como medio para un fin. Es preciso señalar, por último, el aporte clave que implica el preámbulo de la “Convención de Belém do Pará” en tanto su definición de la violencia contra las mujeres como “una manifestación de las relaciones de poder históricamente desiguales entre mujeres y varones” incluye la matriz de poder organizadora de dicha violencia, una matriz de poder a la que me referiré en adelante, junto a la antropóloga Rita Segato, con el concepto de patriarcado.

Los desarrollos teóricos de Segato permiten complejizar las definiciones anteriores y realizan un aporte central en relación a una elaboración de la etiología y mecánica de las violencias machistas. En *Las estructuras elementales de la violencia* sienta las bases para un pensamiento sobre dichas violencias que toma en cuenta no solo su carácter instrumental sino que también las considera en su dimensión expresiva dentro de una “hermandad masculina”. Esto es, su carácter de acción enunciativa conformada por dos ejes: un eje vertical (entre el perpetrador de la violencia y su víctima) y un eje horizontal que vincula al perpetrador con sus pares y que depende, para mantenerse en relación de simetría, del eje vertical. De esta dependencia de un eje con relación al otro surge el concepto de *exacción de tributo*, se trata, tal como define la antropóloga en su ensayo sobre los feminicidios en Ciudad Juárez, de “un flujo afectivo, sexual y de otros tipos de obediencia intelectual, productiva y reproductiva ... que expresa la situación de rendición permanente de la posición que llamamos ‘mujer’ o ‘femenina’ a los miembros instalados en el eje horizontal” (“Qué es un feminicidio” 5). En las