

Comunicación desde una perspectiva de género: artes, medios y otras tecnologías

Editores
Silmara S. Takazaki
Fabio A. G. Oliveira

COMUNICACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO:
ARTES, MEDIOS Y OTRAS TECNOLOGÍAS

— Colección *Comunicación y Pensamiento* —

COMUNICACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: ARTES, MEDIOS Y OTRAS TECNOLOGÍAS

Editores

Silmara S. Takazaki
Fabio A. G. Oliveira

Autores

(por orden de aparición)

Silmara S. Takazaki
Fabio A. G. Oliveira
Rachida Dalouh
Encarnación Soriano Ayala
Verónica Caballero Cala
M. J. Agudo-Martínez
Tatiana Rodrigues Lima
Carmen Herrador Raya
Haroldo André Garcia de Oliveira
José Luis Valhondo Crego
Clara Eugenia Marcos Gómez
Rafael Cano Tenorio



COMUNICACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO:
ARTES, MEDIOS Y OTRAS TECNOLOGÍAS

Ediciones Egregius
www.egregius.es

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Ediciones Egregius

N.º 75 de la colección Comunicación y Pensamiento
1ª edición, 2020

ISBN 978-84-18167-47-8

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Ediciones Egregius ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

Colección:

Comunicación y Pensamiento

Los fenómenos de la comunicación invaden todos los aspectos de la vida cotidiana, el acontecer contemporáneo es imposible de comprender sin la perspectiva de la comunicación, desde su más diversos ámbitos. En esta colección se reúnen trabajos académicos de distintas disciplinas y materias científicas que tienen como elemento común la comunicación y el pensamiento, pensar la comunicación, reflexionar para comprender el mundo actual y elaborar propuestas que repercutan en el desarrollo social y democrático de nuestras sociedades.

La colección reúne una gran cantidad de trabajos procedentes de muy distintas partes del planeta, un esfuerzo conjunto de profesores investigadores de universidades e instituciones de reconocido prestigio. Todo esto es posible gracias a la labor y al compromiso de los coordinadores de cada uno de los monográficos que conforman este acervo.

Editora científica

Rosalba Mancinas-Chávez

Editor técnico

Francisco Anaya Benítez

Consejo editorial

Ramón Reig (*Universidad de Sevilla*)

José Ignacio Aguaded Gómez (*Universidad de Huelva, España*)

Ma. del Mar Ramírez Alvarado (*Universidad de Sevilla, España*)

Augusto David Beltrán Poot (*Universidad Autónoma de Yucatán, México*)

Rafael Marfil Carmona (*Universidad de Granada*)

Amor Pérez Rodríguez (*Universidad de Huelva*)

Carmen Marta-Lazo (*Universidad de Zaragoza*)

Gloria Olivia Rodríguez Garay (*Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México*)

Ma. Ángeles Martínez (*Universidad de Sevilla, España*)

Marta Pulido (*Universidad de Sevilla, España*)

Martha Elena Cuevas Gómez (*Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México*)

Martha Patricia Álvarez Chávez (*Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México*)

Edita:



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Comunicación desde una perspectiva de género: artes, medios y otras tecnologías.....	9
SILMARA S. TAKAZAKI Y FABIO A. G. OLIVEIRA	
CAPÍTULO I. Identidades queer em séries de animação.....	13
SILMARA SIMONE TAKAZAKI	
CAPÍTULO II. La ciber-violencia entre parejas adolescentes en contextos transculturales. un estudio cualitativo	37
RACHIDA DALOUH, ENCARNACIÓN SORIANO AYALA Y VERÓNICA CABALLERO CALA	
CAPÍTULO III. Revisión de las relaciones entre ciberfeminismo y <i>NET.ART</i> desde una perspectiva de género	59
M. J. AGUDO-MARTÍNEZ	
CAPÍTULO IV. Baque Mulher Lisboa: música e feminismo	75
TATIANA RODRIGUES LIMA	
CAPÍTULO V. La imagen de la mujer gitana en los medios de comunicación	93
CARMEN HERRADOR RAYA	
CAPÍTULO VI. <i>Pose</i> : en búsqueda de una danza monstruosa.....	115
HAROLDO ANDRÉ GARCIA DE OLIVEIRA	
CAPÍTULO VII. Negociando la identidad masculina a través de la parodia del cine clásico: el caso de <i>Sueños de un seductor</i>	131
JOSÉ LUIS VALHONDO CREGO Y CLARA EUGENIA MARCOS GÓMEZ	
CAPÍTULO VIII. Análisis del tratamiento que se da a los nombres de los clubes de fútbol femeninos de España en los entornos digitales	155
RAFAEL CANO TENORIO	

COMUNICACIÓN DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: ARTES, MEDIOS Y OTRAS TECNOLOGÍAS

Este libro buscó reunir trabajos que debaten sobre la comunicación desde una perspectiva de género. Las relaciones de la juventud con las plataformas digitales (TV, redes sociales, videojuegos) pueden analizarse desde diferentes teorías e inserciones socioespaciales. Consideramos que es esencial incluir un enfoque como categoría de análisis, para tratar de manera amplia e interdisciplinaria la diversidad que encontramos en este territorio. Los marcadores que influyen en la representatividad, como las intersecciones de clase, raza, sexualidad, edad y accesibilidad, así como la historia y las geografías, nos permiten abordar la investigación sobre la comunicación y sus discursos desde diferentes puntos de vista.

Artes, películas, series de televisión, juegos, publicidad, literatura: las “tecnologías de género” (cf. De Lauretis) traen consigo narrativas que reflejan y recrean ficciones relacionadas con vidas diversas, voces silenciadas y subvaloradas, reproduciendo estereotipos y relaciones de poder.

Por lo tanto, este libro quiere ser un espacio para debatir sobre la comunicación desde una perspectiva de género, donde la diversidad sexual, de clase y raza se crucen y permitan la construcción de un pensamiento crítico y democrático. Hemos recopilado investigaciones que abordan los siguientes temas: a) Disidencia LGBT en los medios de comunicación; b) Roles de género y representatividad de las mujeres en los medios de comunicación; c) Intersecciones de raza, clase y género; y d) Estereotipos de género y representaciones de la diversidad.

El trabajo “Identidades Queer em Séries de Animação” (en portugués), de Silmara Takazaki, trata de la representatividad LGBT+ en dibujos animados occidentales comerciales. Se consideran para un análisis subjetivo y cualitativo las siguientes categorías: la prueba Vito Russo/GLAAD, los estereotipos en la representación y los discursos

sociales explícitos e implícitos en la narrativa. Además, se considera la importancia del ‘lugar del discurso’ a la hora de producir una obra con personajes LGBT+, y la sensibilidad fundamental de los guionistas, animadores y diseñadores: estas personas tienen la responsabilidad de quienes producen no solo entretenimiento, sino también subjetividades (de su percepción de la diversidad) en la imaginación del espectador.

El artículo “La ciber-violencia entre parejas adolescentes en contextos transculturales. Un estudio cualitativo” de Rachida Dalouh, Encarnación Soriano Ayala y Verónica Caballero Cala, trata de conocer la percepción de las madres y de los profesionales educativos y sociales de cómo el uso de las nuevas tecnologías está moldeando el comportamiento de los adolescentes españoles y marroquíes en contextos transculturales, además, de comprender la manera en qué estas nuevas tecnologías se usan, de manera frecuente, en ejercer control, acoso y abuso en las relaciones de noviazgo entre los adolescentes. Se trata de una investigación cualitativa, para ello, se realizaron entrevistas semiestructuradas a madres españolas y marroquíes, y a profesionales educativos y sociales en dos contextos diferentes: Almería y Melilla.

El trabajo “Revisión de las relaciones entre Ciberfeminismo y Net.art desde una perspectiva de género”, de M. J. Agudo-Martínez, se propone a Determinar los referentes teóricos del Ciberfeminismo en Internet como nuevo espacio de comunicación, analizar las aportaciones del Ciberfeminismo en la red como práctica artística y cultural, establecer las implicaciones de género en la red como nuevo espacio de relación social, y por fin analizar las relaciones entre la praxis feminista del Net.art y el Ciberfeminismo. Tras la selección de las fuentes de información afines a la investigación, se pasa a la fase de análisis y organización del material documental. Se procede a continuación a un estudio de casos en relación tanto con el Net.art como con el Ciberfeminismo, con la finalidad de sacar conclusiones teóricas provisionales, factibles de ser abordadas con mayor profundidad y ampliadas en futuras investigaciones.

“Baque Mulher Lisboa: música e feminismo” (en portugués), de Tatiana Rodrigues Lima, trata del movimiento llamado ‘Baque Mulher’, de la ciudad de Recife, en el noreste de Brasil. Trata de las características del

movimiento como expresión cultural que mezcla música popular, danza, religión y acción social. Su investigación es bibliográfica y también por medio de cuestionarios y entrevistas. Se analizan tres canciones en las cuales se encuentran discursos poéticos que van en contra del machismo, el racismo y otras formas de opresión.

El artículo “La imagen de la mujer gitana en los medios de comunicación”, de Carmen Herrador Raya, es un estudio que, a través de la teoría de la interseccionalidad y en base a la teoría del encuadre o *framing*, pretende esclarecer qué imagen de las mujeres gitanas dibujan los medios de comunicación online de España y si éstos contribuyen a perpetuar los estereotipos sociales que se les atribuyen, o, por el contrario, si las diversas dimensiones de la mujer gitana se ven representadas en los medios.

El trabajo de Haroldo André Garcia de Oliveira, “Pose: en búsqueda de una danza monstruosa” tiene como objetivo reflexionar sobre la presencia de lo monstruoso en la dramaturgia de la danza / performance y sus interferencias en las luchas por el reconocimiento de nuevas subjetividades de género en los tiempos contemporáneos. Teniendo como punto de partida el éxito de la serie estadounidense Pose (2019), buscamos discutir la construcción de políticas queer en una perspectiva interseccional, abriendo espacio para la afirmación de las minorías sexuales (a través de identidades transgénero) y, por lo tanto, favoreciendo la visibilidad LGBTTTQI en la sociedad contemporánea.

“Negociando la identidad masculina a través de la parodia del cine clásico: el caso de ‘Sueños de un seductor’”, de José Luis Valhondo Crego y Clara Eugenia Marcos Gómez, trae un estudio sobre la evolución de la identidad de género en el cine al analizar la película Sueños de un Seductor (1972), de Woody Allen. A través de un análisis de contenido comparado, se examina en qué medida esta reconstrucción de la identidad masculina propuso un estatus de igualdad con la mujer. Los resultados indican que, por un lado, la parodia del personaje arquetípico de Bogart puede decodificarse de manera ambivalente, como condena u homenaje a la masculinidad estereotípica. Por otro lado, el personaje

interpretado por Allen sigue siendo un hombre tradicional en cuanto requiere de una mujer para sentirse completamente masculino.

El trabajo “Análisis del tratamiento que se da a los nombres de los clubes de fútbol femeninos de España en los entornos digitales”, de Rafael Cano Tenorio, ha realizado un estudio detallado sobre el tratamiento que se le da a los nombres de las secciones femeninas de cada club de fútbol, y se han comparado los datos obtenidos con los de la correspondiente sección masculina de cada entidad analizada. Las técnicas de investigación principalmente utilizadas han sido la observación directa y el análisis de contenido. La muestra del estudio se ha obtenido a partir de la comunicación digital que realizan los perfiles oficiales de las principales competiciones futbolísticas nacionales, y también de los clubes que las componen y compiten en las mismas.

Con estos artículos deseamos que la perspectiva feminista y de género logre espacio en las investigaciones sobre comunicación, y esperamos que disfruteis de una excelente lectura interdisciplinar, inclusiva y atenta a todo tipo de diversidad.

SILMARA S. TAKAZAKI
FABIO A. G. OLIVEIRA

IDENTIDADES QUEER EM SÉRIES DE ANIMAÇÃO

SILMARA SIMONE TAKAZAKI
UTFPR - UFSC, Brasil

RESUMO

Ao pensar as inúmeras questões referentes ao universo LGBTQ+, considera-se a representatividade nos meios de comunicação um dos elementos mais fundamentais para a construção de um mundo justo e respeitoso. Neste trabalho, parte-se da premissa que o cinema não apenas reflete as relações sociais, mas também produz novas ficções e padrões. Por este motivo, uma representação adequada de personagens e narrativas contribuem para que pessoas LGBTQ+ sintam-se acolhidas, valorizadas e representadas, e para que se construa socialmente uma cultura de respeito e igualdade. Fundamenta-se nas teorias queer e de tecnologia de gênero de Teresa de Lauretis e nas ideias de representatividade e estereótipos de Shohat e Stam.

A presença de personagens LGBTQ+ nos desenhos animados é relativamente recente. Este trabalho pretende uma breve análise da representatividade de identidades queer, buscando personagens transsexuais, dragqueens e travestis em filmes de animação ocidentais.

Considera-se como categorias para uma análise subjetiva e qualitativa: o teste de Vito Russo/GLAAD, os estereótipos na representação, e os discursos sociais explícitos e implícitos na narrativa.

Enfim, considera-se a importância do lugar de fala ao se produzir um trabalho com personagens LGBTQ+, e a fundamental sensibilidade dos roteiristas, animadores e designers, que têm a responsabilidade de quem produz não apenas entretenimento, mas também subjetividades no imaginário do espectador, em sua percepção de diversidades.

PALAVRAS CHAVE

Diversidade, Identidade, *Queer*, LGBTQ+, Animação.

1. REPRESENTATIVIDADE

Representatividade é um conceito ligado à ideia de presença política de um grupo (seja raça, classe, nação, gênero) nos mais diversos espaços. Ter a presença de um ou mais representantes de um grupo em algum lugar é uma forma de dar visibilidade a pautas específicas, e oferecer a oportunidade a um público diverso (espectador, no caso do cinema) de sentir-se parte integrante daquele universo.

A representatividade de grupos não-dominantes é importante para que questione o modelo social hegemônico. Tome-se como ponto de partida a representatividade de mulheres no cinema: não somente o número de personagens mulheres nas narrativas de ficção, mas também o número de mulheres diretoras de filmes é absolutamente desigual em relação ao número de homens, o que não condiz com a presença numérica no mundo. Poderia, também, questionar-se as diferenças salariais entre atores e atrizes e, enfim, o tipo de representação que as personagens mulheres têm nos filmes (se são personagens protagonistas ou secundárias, suas falas, tempo destas falas, a faixa etária das mulheres representadas, seus corpos, sua importância na trama, sua história autônoma dentro da narrativa, etc).

O teste de Vito Russo, baseado no conhecido teste de Bechdel, é usado pela GLAAD (*Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* / Aliança Gay e Lésbica Contra a Difamação), uma organização fundada em 1985 por jornalistas e escritores estadunidenses. De início, protestava contra a difamação e sensacionalismo da mídia sobre a comunidade LGBTQ+ ao tratar das notícias sobre HIV/ AIDS. Atualmente, a organização trabalha com jornalistas e agências de notícias, com o objetivo de ter representações justas da comunidade LGBTQ+ na mídia.

- Vito Russo (1946-1990) foi um ativista LGBTQ+ estadunidense e historiador, e tratava da homossexualidade da indústria cinematográfica norte-americana, e por isso dá nome ao teste criado pela GLAAD. Os critérios deste teste são:
- que a obra tenha um personagem LGBTQ+,
- que este personagem não seja predominantemente definido por sua orientação ou identidade de gênero, e

- que o personagem esteja vinculado à trama de forma que sua remoção tenha um efeito significativo.

O site da GLAAD mantém um ranking anual com aprovação/reprovação no teste e análise da produção filmográfica das maiores produtoras cinematográficas dos EUA e dados qualitativos e quantitativos dos últimos anos, incluindo algumas intersecções, como raça e etnia, além do gênero do filme (comédia, drama etc). No entanto, como o site alerta, passar no teste não significa que o filme não seja ofensivo, por exemplo – por isso, além do teste, uma classificação qualitativa e análise da representação LGBT+ de cada filme é colocada no relatório anual disponibilizado no site.

Testes e análises como estes colaboram para que a representatividade não se resuma a uma cota de aparição aleatória e sem profundidade, tal como o que se conhece no cinema como o ‘Princípio da Smurfete’. Usando a HQ belga *Les Schtroumpfs* (Os Smurfs, no Brasil) de Pierre Culliford de 1967, que deu origem ao desenho animado nos anos 1980, o termo foi cunhado por Katha Pollitt em 1991 em um artigo para o *NY Times*, no qual a autora questionava a representação e a representatividade feminina nos filmes. Na história, assim como em vários filmes, uma única personagem mulher faz com que o elenco principal deixe de ser estritamente masculino, e ainda mantém sua participação na trama em função dos outros personagens masculinos (por exemplo, em filmes como *Onze Homens e um Segredo*, *Clube da Luta*, *Os Vingadores*, *Star Trek*, *Senhos dos Anéis*, *Tartarugas Ninja*, dentre inúmeros outros; e em animações: *Bob Esponja*, *Pato Donald*, *ToyStory*, *Monstros SA*, *Shrek*, *Spirit*, a maior parte dos filmes de princesas, *Muppets*, etc).

Ou seja: existe uma ‘representatividade’ feminina, mas uma representatividade quase ofensiva, cujo impacto social pode ser pior. A representação distorcida reforça papéis subalternos e decorativos, da mulher que trabalha em função do grupo dominante e sem protagonismo e autonomia, estereotipando a mulher solitária (mãe/irmã) ou par romântico de algum personagem masculino principal e dentro de padrões de beleza sensualizada. Em muitos casos, a personagem precisa ser ‘salva’ pelo protagonista homem de algum perigo. No caso de personagens LGBT+,

esta ‘representatividade’ sem qualidade muitas vezes é colocada como alívio cômico da narrativa, por exemplo.

Clichês e estereótipos são termos que têm algumas semelhanças no conceito, quanto ao caráter reducionista e banal a que são associados. Para Ruth Amossy e Anna Herschberg (1997), há uma diferença: o clichê está ligado a construções repetitivas e com pouca expressividade, enquanto o estereótipo refere-se a imagens ou representações geralmente pejorativas e comuns a grupos sociais. As autoras tratam mais particularmente da linguagem, e afirma que apesar de muitas vezes usados como sinônimos, estes termos designam situações diferentes: o clichê está ligado a uma expressão cristalizada (por exemplo, ‘memória de elefante’ ou ‘paciência oriental’), e o estereótipo sugere um aprendizado social - são aceitos como realidade e que podem suscitar, se tal imagem estereotipada é negativa, preconceitos e discriminações (em se tratando de gênero, classe, raça, por exemplo).

São personagens-clichês do cinema, por exemplo, a mocinha frágil que precisa ser salva (Homem-Aranha, King Kong, inúmeras princesas e contos de fadas); o herói invencível (Rambo, Exterminador do Futuro, Tomb Raider, Superman); a sedutora-demoníaca (Mística em X-men, Transformers, Garota Infernal); a mãe com gravidez mística - aliens, monstros, demônios, etc (o bebê de Rosemary, Alien, Bride of Chuck), dentre muitos outros. No caso de uma princesa que precisa ser resgatada por um príncipe, trata-se de um clichê do cinema, mas também um estereótipo negativo da mulher frágil, que depende de um homem para sua sobrevivência e felicidade, sem protagonismo de sua história, cujo ponto mais alto de sua existência é o amor romântico.

Filmes são ficções dentro de discursos artísticos, e fazem referência à vida real, ao mundo e as relações entre pessoas, sociedades e culturas. Citando Bakhtin, Shohat e Stam reafirmam a ideia de que o cinema representa linguagens e discursos, e concordam com a ideia de que a arte é social e se constitui uma enunciação de um ou mais sujeitos para outros sujeitos, todos constituídos e imersos histórica e socialmente.

Tento entender, à luz desta citação, como se coloca o filme de animação, visto ser ainda mais uma refração sobre todas as refrações: o personagem

animado não é o próprio humano representando outro humano, mas a representação da representação. Há mais uma mediação envolvida, do animador/designer que coloca vida a um boneco ou desenho. De toda forma, a questão sobre os filmes permanece a mesma de Shohat e Stam: nem tanto a fidelidade a uma realidade ou verdade, porém a forma como se organizam os discursos ideológicos nos filmes.

Se o filme, como arte, se faz como interlocução construída de um produtor para um receptor, pergunta-se quem são estes sujeitos. Quem produz, e para quem produz? A maior parte dos filmes narrativos pretendem alguma semelhança com o real: os espectadores aceitam, mediante suas experiências, a possibilidade das histórias acontecerem. Ainda que possam ser ficções de mundos imaginários, alguma semelhança é percebida e o ‘sentimento do real’ permite que se aceite ou questione as representações do filme.

Um ponto importante destacado por Hall é que os estereótipos ‘tendem a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder’ (Hall, 2016, p. 192). Geralmente dirigido a grupos subordinados ou excluídos, esta classificação segue uma norma estabelecida por quem está hierarquicamente no poder, e assim se define os excluídos como o “Outro”. A estereotipagem é uma conexão entre a representação, a diferença e o poder.

Inverter ou subverter um estereótipo é uma possibilidade para transformá-lo, assim como a adoção de imagens positivas e de uma representação significativa.

2. ONDE ESTÃO AS IDENTIDADES QUEER NA ANIMAÇÃO?

A Animação está presente no cotidiano de quem utiliza dispositivos eletrônicos, em vários formatos: desde as vinhetas de programas de TV, legendas, aplicativos de dispositivos móveis, jogos, efeitos especiais em filmes live-action, propagandas, vídeos institucionais, instrucionais e educativos, etc. No cinema, o filme de animação é, em sua maioria, ligado ao público infantil; e também é usada em documentários, quando prefere-se animar um personagem ao invés de utilizar o live-action (MACHADO, 2005).

Dentre os filmes narrativos destinados a entretenimento, estão os curta-metragens (de até 15 minutos), as séries de TV, e os longa-metragens. Pretendo ater a pesquisa em séries de animação veiculadas em canais de TV aberta ou fechada, ou em plataformas de streaming, como Netflix, não necessariamente destinados ao público infantil, mas tampouco relacionados ao universo da pornografia, onde existe muito conteúdo LGBT+.

A “Era de Ouro da Animação americana” foi um período entre os anos 1930 e 60, quando proliferaram os desenhos animados sonoros, em curta-metragens para cinema e, em seguida, em séries para TV. Vários personagens muito conhecidos foram criados nesta época: Mickey, Tom & Jerry, Pantera Cor-de-Rosa, Popeye, entre dezenas de outros. Deste período, é interessante notar alguns personagens masculinos que, em diversas narrativas, vestem-se com roupas femininas e várias vezes são citados como uma representatividade de identidade travesti – no entanto, há alguns pontos a serem considerados. Por exemplo, alguns destes personagens são animais humanizados, como Pica-Pau, Patolino e Pernalonga: Pica-pau é um pássaro, protagonista de um desenho animado da Universal Pictures criado em 1940 nos Estados Unidos (Woody Woodpecker em inglês). Recebeu três indicações ao prêmio Oscar. Pernalonga (Bugs Bunny), um coelho, da Warner, também foi criado em 1940. Recebeu um Oscar de melhor curta. Patolino (Daft Duck) é um pato, criado em 1937 também pela Warner. Todos estes personagens masculinos têm várias histórias em que se vestem de mulher. As figuras 1, 2 e 3 têm várias cenas onde esta situação é encontrada.

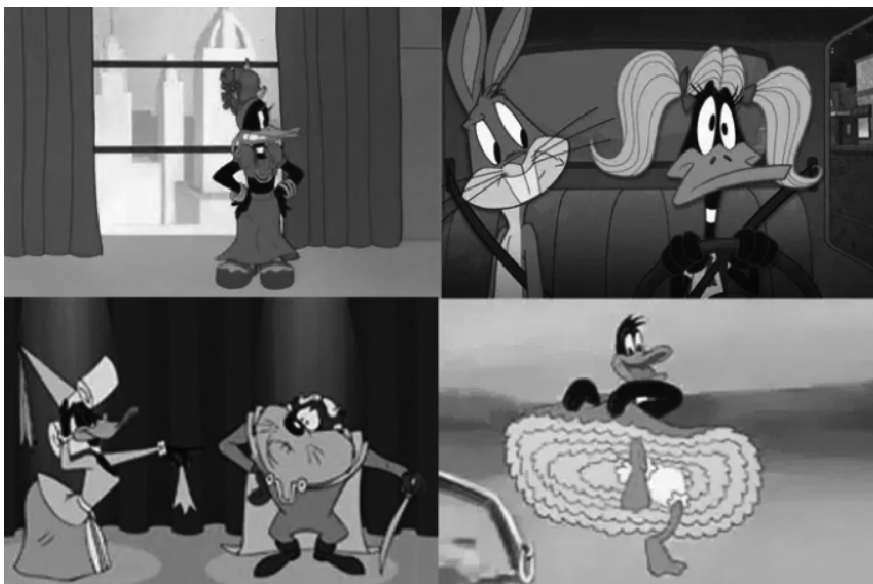


Figura 1: *Daffy Duck*, desde 1937. Reprodução.



Figura 2: *Woody Woodpecker*, desde 1940. Reprodução.



Figura 3: *Bugs Bunny*, desde 1950. Reprodução.

Como seu público era infantil, as “mentiras” não tinham consequências graves, mas reiteravam sempre a ideia de enganação, sedução e chacota; e não a alguma identidade real do personagem. Apesar das piadas ingênuas, esta ideia – de mentira e enganação – ainda é motivo para muitas violências sofridas por pessoas que se colocam fora das normas cis de identidade e de expressão de gênero. Penso no quanto estas narrativas podem ter colaborado para construir conceitos transfóbicos.

Mais tarde, o desenho *Meninas Super Poderosas* (1998) trouxe o vilão HIM, um personagem masculino que usava longas botas de salto fino, maquiagem e barba, e veste uma minissaia. Doris, do filme *Shrek* (2004) é também uma personagem secundária que trouxe especulações dos espectadores sobre sua identidade, visto que tem sua aparência muito diferente de outras personagens humanas femininas da história: usa vestido e maquiagem, mas seu corpo é muito maior e mais forte, e sua voz é dublada por um homem. Esta personagem, assim como a personagem Him, não tem a sua identidade de gênero discutida na narrativa. Him e Doris (cenas nas figuras 4 e 5) apenas existem, interagem e as possíveis expressões de gênero incomuns não são motivo de discussão por outros personagens. Him poderia ser uma *dragqueen*, ou travesti; e Doris poderia ser uma mulher trans.

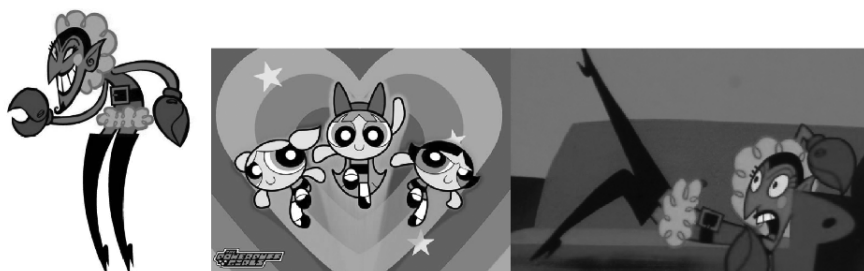


Figura 4: Him, o inimigo das *Powerpuff girls* (1998). Reprodução.



Figura 5: Doris (la segunda persona de la izquierda a la derecha), de la película *Shrek* (2004). Reproducción.

Alguns desenhos animados para adultos trouxeram personagens LGBT+, mas com muitas polêmicas envolvidas. Uma Família da Pesada, American Dad e South Park têm piadas claramente homofóbicas e transfóbicas, os personagens são ligados a mentira ou enganação, ou são ridicularizados por sua identidade/orientação. Estereótipos negativos, ridicularização das pautas LGBT+ ou mesmo conceitos equivocados sobre identidade de gênero são encontrados quase todas as vezes que as personagens aparecem em cena. Estas séries tratam muitas vezes de outros temas polêmicos, sempre de forma insensível, como violência de gênero, pedofilia, religião, racismo.

A série estadounidense *South Park* é focada em público adulto, produzida por Trey Parker e Matt Stone, e tem algumas temporadas disponíveis na Netflix. Foi lançada em 1997 e conta com 23 temporadas até 2020. É uma sitcom de sátira e absurdos. Tem a personagem Sra Garrison como mulher trans, se identifica como lésbica e volta a ser um homem depois de alguns episódios. Os estereótipos ridicularizam tanto a identidade como a orientação sexual LGBT.

Em *South Park*, no episódio *The Cissy* (S18ep03) de 08 de outubro de 2014, o protagonista Eric Cartman alega ser transexual somente para usar o banheiro feminino. Um episódio de 2019 chamado *Board Girls* foi bastante criticado porque traz um homem que se afirma ter se identificado como mulher trans “duas semanas atrás” para competir em um evento esportivo feminino, e fica em primeiro lugar. Mais tarde, se revela como ex-namorado de outra competidora que armou a mentira por vingança.



Figura 6: os personagens ‘trans’ de *South Park*. Reprodução.

Family Guy, ou “Uma Família da Pesada” no Brasil, é uma série de sitcom estadounidense lançada em 1999, no canal FOX, e conta com algumas temporadas atualmente no site de streaming Netflix. Tem 18 temporadas até 2020 e seu criador é Seth MacFarlane. É uma série de animação para adultos, e causa polêmicas devido às piadas em torno de temas como violência contra mulheres, incesto, homofóbicas, contra judeus e muçulmanos, porte de armas, estupro, aborto, abandonos, naturalizando agressões e maus tratos. Os personagens principais são o pai Peter Griffins, a mãe Lois, três filhos (Meg de 16 anos; Chris, 13 anos; e Stewie, bebê de 1 ano, porém com comportamento adulto) e um cachorro falante, humanizado, chamado Brian. Apesar dos temas

polêmicos e da consequente perda de patrocínios ou cancelamentos de exibição, a série foi indicada 13 vezes ao Emmy Awards e já recebeu 4 destes prêmios como melhor comédia até 2020.

A série tem personagens gays, lésbicas e transsexuais, mas quase sempre trata do tema de maneira jocosa, reforça estereótipos e contém muitas piadas homofóbicas.

Nesta série, no episódio Quagmire's Dad (S08ep18) de 09 de maio de 2010, o pai de um personagem importante na narrativa, Glenn Quagmire, se assume mulher trans e faz uma cirurgia de redesignação sexual, e seu nome passa a ser Ida Davis. Depois, em uma reunião de amigos, a comida que ela faz para o jantar é jogada fora. Brian, um dos protagonistas, faz sexo com ela sem saber que era uma mulher trans, e, ao ficar sabendo sobre a transição, vomita violentamente por mais de 30 segundos seguidos enquanto sua família ri muito. Trinta segundos, em uma animação, é um tempo muito longo. Brian grita, entra em pânico, lava-se com força. O episódio termina com Brian rindo de Glen, o filho de Ida, dizendo que havia feito sexo com 'seu pai'. O próprio filho tem uma ereção quando a abraça. Enfim, toda a narrativa é insensível e trata de forma desumana a personagem trans. A ideia de repulsa de um homem ao saber que a mulher desejada é uma mulher trans (ou mesmo um homem) ocorre em diversos filmes live-action: vômitos, asco, náuseas, o sentimento de ter sido enganado – não importando o sentimento da pessoa trans –, ideias de contaminação e sujeira, nojo, vergonha, geralmente seguidos de violência, em dramas ou comédias (Traídos pelo Desejo, 1992; Naked Gun, 1994; Se beber não case, 2011; Ace Ventura, 1994).

Há outros episódios de Family Guy que tratam de questões trans, como Trans-fat (S17ep13) de 17 de fevereiro de 2019, quando o personagem principal Peter Griffin é flagrado usando um banheiro exclusivo para pessoas transgênero e passa a assumir uma identidade trans por alguns episódios, até que volta a se identificar como homem. Em 2019 os produtores da série declararam que vão deixar de fazer piadas homofóbicas – mas a transfobia permanece.



Figura 7: Los personajes 'trans' de Family Guy (2010). Reproducción.

American Dad! é uma série de 2005 e tem 15 temporadas exibidas até 2020, da mesma produtora de *Family Guy*, e segue o mesmo estilo de comédia de absurdos, dirigida ao público adulto, e conta com os personagens trans Stam e Steve. Ainda que tenha recebido prêmios da Glaad por um episódio isolado, também traz polêmicas com piadas e narrativas LGBTQ+ socialmente irresponsáveis. Há personagens lésbicas, trans, gays que, na maioria das vezes, estão envolvidos em narrativas pejorativas.



Figura 8: As personagens 'trans' de American Dad! (2011). Reprodução.

Piadas lgbtfóbicas no cinema internalizam no público ideias de monstruosidade, aberração, de medo de revelações, da impossibilidade de amor e romance, tanto em pessoas cis como em pessoas trans. A atriz e

produtora Laverne Cox diz (2020) que, por meio do cinema as pessoas são treinadas para ter algumas reações - como repulsa ou, por exemplo, riso. A revelação de um personagem trans no cinema muitas vezes é seguida de risadas, e isto significa que sua existência é, em si, uma piada. Além disso, o foco destes filmes muitas vezes está na cirurgia redesignadora e na hormonização e, muitas vezes, nas suas graves ou fatais consequências - o que é objetificador e reduz em muito a complexidade de uma identidade trans. A representação no cinema de uma vida normal possível para pessoas LGBT sem dúvida faz muita diferença para quem sabe que está fora da norma. Filmes e séries como *Sense8*, *Uma mulher fantástica*, *Pose*, *Crônicas de São Francisco*, *Orange is the New Black*, *The L Word/Generation Q*, entre outras, trazem identidades LGBT em personagens profundos, cujas narrativas que celebram a diversidade sem estereótipos negativos. É de Laverne o documentário *Disclosure*, que trata da representatividade trans no cinema, e enfatiza como a representatividade e o tipo de representação importam nas subjetividades sobre a transgeneridade, tanto para quem é cis, como quem para é trans. Reconhecer-se (ou não), e ver nos filmes realidades possíveis, é fundamental para o respeito a existências plurais.

Na contramão das séries de animação politicamente (e socialmente, humanamente...) incorretas, há outras são quase didáticas e trazem mundos utópicos onde a diversidade é não apenas aceita, mas tratada com naturalidade e respeito. *Danger and Eggs*, uma série lançada em 2017 no canal Amazon Prime, é do criador Shadi Petosky, uma pessoa transgênero. Todas as vozes dos personagens são feitas por pessoas LGBT+.

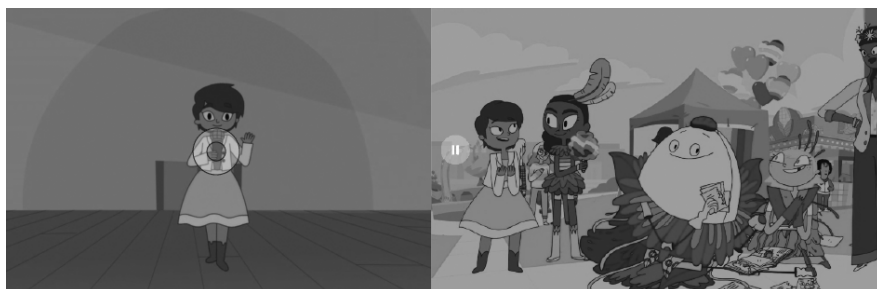


Figura 9: Zadie, uma menina trans de *Danger and Eggs* (2017). Reprodução.

Steven Universe (2013-2020) também traz pautas de diversidade de identidade, orientações afetivas, formas de construir as relações, e inclusive temas difíceis, como relações abusivas e forçadas. Como já explicado, esta série tem personagens humanos e não humanas, conhecidas como Gemas (alusão a pedras preciosas) e sem gênero definido, ainda que performem feminilidade e sejam dubladas por vozes femininas. Steven, o protagonista, é conhecido em todo o decorrer da série como o filho de Rose Quartz/Pink Diamond, que desistiu de sua existência (e sua gema) para que Steven pudesse viver. O episódio *Change your mind*, S05ep154, da última temporada da série, traz outra possibilidade de interpretação da história deste personagem, que se assemelha a uma narrativa de transidentidade. As antigas companheiras de Pink (Blue, Yellow e White) não entendem Steven como descendente da amiga, muito menos como um garoto, pois isso sequer existe em seu mundo. Para elas, o menino é apenas a própria Pink fantasiada, como um personagem: Steven não existe e elas insistem em chamá-lo pelo nome antigo. Elas recusam o fato de que Pink tenha sua aparência, nome, personalidade mudados. Aos poucos, cada uma das antigas amigas reconhece que Pink “se foi”, como o próprio Steven insiste em afirmar, e Steven é aceito como é. Blue diz para Yellow “Eu acredito que ela prefira ser chamada de Steven”; e Steven diz que “sim, eu sou exatamente quem digo que sou”. Muitas pessoas trans se identificaram e se pronunciaram em redes sociais apoiando os esforços da equipe de produção da série em discutir o tema. A produtora da série é Rebecca Sugar, bissexual e a-gênero.



Figura 10: os personagens Steven, Rose e Pink, no episódio *Change your mind* (2019). Reprodução.

A série *She-ra* (2018-2020) foi produzida por Noelle Stevenson, lesbiana, e traz muitos personagens LGBTQ+, incluindo sua protagonista. É uma narrativa de aventura e destinada a crianças, mas traz personagens com múltiplas dimensões psicológicas, histórias complexas e relacionamentos tratados com profundidade. Se manteve a estrutura básica das personagens em ambas versões (anos 1980 e 2018): as mesmas princesas, seus nomes, as mesmas vilãs. No entanto, um grupo de três irmãs da versão dos anos 1980 se transformou, na nova versão de 2018, em um grupo de duas irmãs (Estrela e Estrelástica) e um irmão (Estrelado). Apesar de nada ser dito sobre a identidade de gênero de Estrelado dentro da narrativa, grupos de fãs dizem que pode ser um rapaz transgênero, pela mudança em relação à série anterior. Outro fato que se argumenta é que foi um ator trans, Alex Blue Davis, quem dublou a voz do personagem no idioma original.



Figura 11: O ator Alex (à esquerda), que faz a voz de Estrelado (à direita). Reprodução.

Em desenhos animados japoneses, há vários personagens transgênero e travestis. No caso de *Carole e Tuesday*, a personagem trans é mãe de uma personagem importante, a antagonista. A narrativa descreve rapidamente o processo de transição através das memórias da filha e fotos. Alguns personagens são muito estereotipados, outros tratados com mais sensibilidade. Uma amostra das personagens está na figura a seguir.



Figura 12: Personagens trans e travestis em animes. 1. Ruka - Steins Gate; 2. Miyuki - YuYuHasuko; 3. Shuuichi e Yoshino - Hourou Musuko; 4. Amazon Trio - SailorMoon; 5. Mai Takada - DeathParade; 6. Dahila - Carole and Tuesday; 7. Hange Zoe - Shingeki No Kyoujin; 8. Trio - Carole and Tuesday. Reproducción.

Stevonnie (Steven Universe) é uma fusão reconhecida como intersexo e não-binária a partir de um post oficial da série nas redes sociais, onde a personagem mostra seu telefone celular e seu perfil diz: *I am an experience. Intersex, non-binary, they/them*. Os pronomes they e them, na língua inglesa, têm sido solicitados como neutro e no singular, por pessoas não-binárias, como alternativa ao she (ela) ou he (ele).

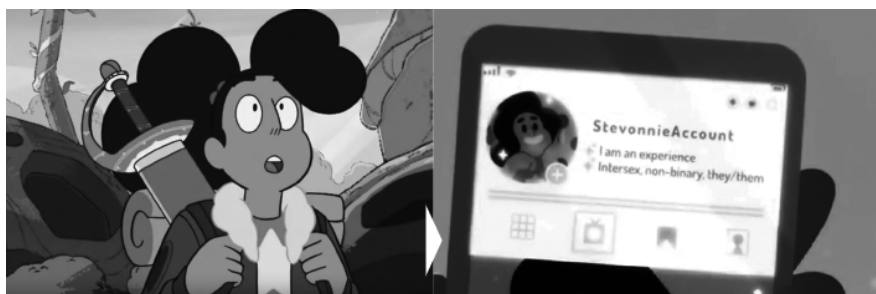


Figura 12: Personagem Stevonnie. Reprodução.

Desmond, da série Carole e Tuesday (2018) do canal Netflix, é um personagem intersexo. No caso de Desmond, o fato é citado dentro da

história e explicado de forma mágica - como uma transição devido a radiação que atinge seu planeta (Marte). Ele afirma que era um homem, mas que está se transformando em uma mulher e que assim ele encontra “sua outra metade”. Diz que sente que volta ao seu estado original, sem gênero definido. Ele conta também que amava e se relacionava com um rapaz quando era jovem.

O desenho She-ra também tem Double Trouble, personagem não-binária, Na versão original em inglês usam-se os pronomes *They/Them* e sua voz é dublada por Jacob Tobia, artista de voz não-binária. Em português, a tradução alterna entre pronomes femininos e masculinos.

Luca Esposito, de *Astra Lost in Space*; e Gencia Mars, de *The Cowboy Bebop*, também são personagens intersexo de animes japoneses.



Figura 12: outros personagens que desafiam a binaridade de gênero. 1. Gencia Mars; 2. Luca Esposito; 3. Desmond; 4. Double Trouble. Reprodução.

A série *Drag Tots* e a série brasileira *Super Drags*, ambas de 2018, têm em comum o universo *drag queen*. *Super Drags* teve várias questões

levantadas pelo público logo após sua estreia. O canal deixou claro que o conteúdo era adulto, e ainda assim houveram críticas de pais preocupados com a temática em um desenho animado. No entanto, as questões mais importantes vieram de grupos e pessoas LGBTQ+ que não se sentiram representadas na série, por vários motivos: a centralidade no órgão sexual masculino em muitas sequências, uma cena onde uma das super heroínas toca no pênis de um homem desacordado, sem seu consentimento; o fato de não passar nos testes de Bechdel / Vito Russo, entre outras situações. A série teve apenas uma temporada e não foi renovada.



Figura 13: *Drag Tots* (esquerda) e *SuperDrags* (direita). Reprodução.

A tabela seguinte mostra uma compilação destas personagens com possíveis identidades queer encontradas:

Série	Personagem	Ano	Ident. ?	Ester	Vito Russo	Discurso
<i>Duffy Duck</i>	Patolino	1949-	travesti?	sim	no	Considerados por alguns autores como identidades travestis, mas não são exatamente. Ainda que divertidos e inocentes, são mais como um disfarce para enganar a outro personagem, geralmente associados a mentiras e piadas..
<i>Bugs Bunny</i>	Pernalonga	1950-	travesti?	sim	não	
<i>Wood pecker</i>	Pica Pau	1940-	travesti?	sim	não	
<i>Powerpuff girls</i>	Him	1998	Drag?	sim	sim	a identidade de gênero não é assunto da narrativa, tratado de forma natural pelas outras personagens.
<i>Shrek</i>	Doris	2004	Trans?	sim	sim	
<i>Family Guy</i>	Peter	2019	Trans?	sim	não	Explicitamente transfóbico, associa a violência, a enganar, ridicularização e chacotas, confusões. Traz conceitos errados, alguns personagens 'desistem' da identidade trans. Foco no corpo, na cirurgia de redesignação e na hormonização.
	Ida	2010	Trans	sim	não	
<i>American Dad</i>	Stan	2014	Trans?	sim	não	
	Steve	2015	Trans	sim	não	
<i>South Park</i>	Garrison	2005	Trans?	sim	não	
	Eric	2014	'Trans'	sim	não	
	Heather	2019	'Trans'	sim	não	
<i>Drag Tots</i>	várias	2018	Drag	sim	sim	feita por personas LGBT+
<i>Super Drags</i>	várias	2018	Drag	sim	não	Hipersexualização, foco no pênis, assédio e abuso, não passa no teste de Bechdel nem Vito Russo.
<i>Steven Universe</i>	Steve/Rose	2019	'Trans' (discurso)	não	sim	Amabilidade, aceitação, liberdade, didáticos, sensíveis.
	Stevonnie	2019	intersexo y não-binária	não	sim	
<i>Danger and Eggs</i>	Zadie	2017	Trans	não	sim	
<i>Carole and Tuesday</i>	Dahila	2018	Trans	sim	sim	
	Desmond	2019	Intersexo	não	sim	
<i>She-ra</i>	Double Trouble	2020	Não-binária	não	sim	

Tabela 1: as personagens com possíveis identidades queer.

3. CONCLUSÕES

O que se percebe, em uma linha temporal, é que as identidades queer evoluíram. Se antes surgiam como um disfarce para enganar (e fazer rir quem sabia do disfarce - no caso, os espectadores), depois chegaram com naturalidade, ainda que dentro de armários. Obviamente, sempre haverá as representações ruins e indelicadas, violentas e lgbtfóbicas, mas pouco a pouco surgem conteúdos que tratam com respeito a diversidade e a liberdade.

Busquei observar de perto o desenvolvimento das personagens queer nas séries, as ações, as escolhas e corpografias com que se construíram as personagens. Além disso, foram também analisadas as escolhas dos produtores da série (câmeras, closes, figurinos) que interessam às discussões propostas quanto a representatividade, heteronormatividades, estereótipos, e, de forma mais subjetiva, os sentimentos retratados (medos, inadequação, sorrisos tímidos), as escolhas dos personagens, as reações dos outros personagens da narrativa (medo, riso, nojo, aceitação, respeito).

Penso que pode haver um limite – ou um espaço amplo e complexo – na análise etnográfica de filmes de animação, visto que a personagem destes filmes é a representação já refletida, concebida e desenhada a muitas mãos; e muitas vezes a narrativa gráfica exige alguns exageros para sua decodificação – para que o espectador reconheça as similaridades com o real/humano. A performatividade (Butler, 1990) e a hexis destes corpos animados não é a mesma que vemos em uma mulher lésbica na rua ou filmada em um documentário; nem representada diretamente por uma atriz (lésbica ou não) em um filme; mas é o desenho, a expressão de uma artista gráfica, que tem um lugar específico de fala, que representa, por várias técnicas, uma performatividade.

O corpo é um dos principais lugares onde recaem as mais variadas questões de gênero na crítica feminista de gênero. Em toda obra visual, seja arte, publicidade, cinema, onde surja um corpo feminino, há diversas questões: que tipo de corpo se exhibe, quais partes deste corpo, como se olha este corpo (Bernárdez-Rodal, 2015). Centrar uma representatividade no corpo do personagem é claramente tratá-lo como objetificado e hipersexualizado. Estereótipos negativos no cinema sem dúvidas

contribuem para reforçar diferenças - entre homem/mulher, feminino/masculino, hétero/homo, cis/trans.

A representação visual do corpo de uma personagem queer passa então pelos significados e expressividades próprios do desenho, do estilo do artista e da série, e do efeito que se pretende (cômico, dramático). Os discursos explícitos e implícitos nestas representações, nos diálogos, no roteiro das narrativas e na forma como diretores e produtores decidem sobre estas personagens é um espaço de muitas discussões e interpretações. A animação é portanto um território específico, cuja análise talvez precise ser comparativa a outras personagens da mesma série, ou com as representações gráficas (incluindo ilustrações e quadrinhos) de outras autoras queer – cuja representação partiria, talvez, de sua própria performatividade e sua percepção da corporalidade.

Enfim, retorno à consideração da responsabilidade social de designers, produtoras, diretoras, animadoras e roteiristas, na forma como representam suas personagens, no uso de seu poder e lugar de fala neste espaço do cinema, esta tecnologia que constrói socialmente gêneros e sexualidades a partir de imagens, discursos, representações e afetos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG PIERROT, Anna. *Estereotipos y Clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

BECHDEL, Alison. *Dykes To Watch Out For*. Disponível em <http://dykestowatchoutfor.com>. Acesso em 25 jan 2019.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción. *Soft power: Heroínas y Muñecas el na cultura Mediática*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2018.

_____. *Mujeres en Medio*: Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género. Madrid: Editorial Fundamentos, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GLAAD . Disponível em <glaad.org>. Acesso em 20 jun 2020.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC, 2016.

- LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Alice doesn't*: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- SHOHAT, Ella; e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Multiculturalismo e Representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LA CIBER-VIOLENCIA ENTRE PAREJAS ADOLESCENTES EN CONTEXTOS TRANSCULTURALES. UN ESTUDIO CUALITATIVO

DRA. RACHIDA DALOUH

Universidad de Almería, España

DRA. ENCARNACIÓN SORIANO AYALA

Universidad de Almería, España

DRA. VERÓNICA CABALLERO CALA

Universidad de Almería, España

RESUMEN

La violencia en el noviazgo se da en múltiples espacios y contextos en todas partes del mundo. De hecho, la ciber-violencia como una de las formas frecuentes de violencia entre los adolescentes, es un fenómeno relativamente nuevo, pero con un gran impacto en las sociedades actuales. Las nuevas tecnologías utilizadas, mayoritariamente, como un modo común de comunicación entre los adolescentes y jóvenes, han creado nuevos escenarios y herramientas con las que se puede controlar, acosar, humillar y amenazar. Además, la ciber-violencia se figura como una nueva forma de propiciar la utilización de la violencia como mecanismo de ejercer poder y control, especialmente sobre la mujer. Entre las formas más comunes de la ciber-violencia se encuentran aquellas que implican utilizar los mensajes, el correo, el WhatsApp, las redes sociales (twitter, Facebook, etc.) para ejercer un mayor control en la pareja y efectuar todo tipo de discurso de odio, amenazas, acoso, comentarios groseros y agresivos con el objetivo de intimidar e herir a la pareja.

Por esta razón, el objetivo de la investigación es conocer la percepción de las madres y de los profesionales educativos y sociales de como el uso de las nuevas tecnologías está moldeando el comportamiento de los adolescentes españoles y marroquíes en contextos transculturales, además, de comprender la manera en qué estas nuevas tecnologías se usan, de manera frecuente, en ejercer control, acoso y abuso en las relaciones de noviazgo entre los adolescentes.

Se trata de una investigación cualitativa, para ello, se realizaron entrevistas semiestructuradas a madres españolas y marroquíes, y a profesionales educativos y sociales en dos contextos diferentes: Almería y Melilla.

Del proceso de recolección y análisis de la información se revela que la ciber-violencia se configura como una forma de ejercer la violencia entre parejas adolescentes, y que

existe una relación entre la percepción de los mitos del amor romántico y la aceptación de la violencia entre los adolescentes. Además, se hace necesario la implementación de intervenciones dirigidas a la capacitación de los adolescentes para el buen uso de las tecnologías y modificar actitudes y creencias favorecedoras de la violencia en parejas de noviazgo.

PALABRAS CLAVE

Las tecnologías de la información y la comunicación, Adolescentes, Violencia en el noviazgo, Control, Contextos transculturales.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los principales problemas que surgen a la hora de abordar el estudio de la violencia desde cualquier aproximación es, sin lugar a dudas, el de su propia conceptualización. La violencia es un fenómeno multidimensional y no es homogéneo ni en sus formas ni en sus significados. Para Blair Trujillo (2009,31) es difícil hacer una aproximación teórica y una “lectura crítica” del concepto de violencia y problematizar su dificultad de conceptualización dada la variedad semántica de la palabra que, es inmensa y termina por nombrar cosas bastante disímiles. En esta misma línea Berkowitz (1981) especifica que uno de los problemas a la hora de dar una definición del término violencia, es que, en el lenguaje cotidiano, se ha usado para referirse a una amplia variedad de acciones diferentes. Además, las definiciones de violencia no han precisado las diferencias culturales en los diferentes estudios sin dejarse llevar por el relativismo cultural ni limitarse a aquello que es detectable físicamente (Cousineau y Rondeau, 2004). También, esta dificultad podría estar relacionada con el distinto enfoque teórico del que parten los autores en sus investigaciones a la hora de definir conceptos tan multidimensionales como el de violencia. Así pues, se han ido precisando y utilizando diferentes definiciones según la variedad de los puntos de vista y utilizando los términos que más afines a cada disciplina.

Asimismo, la concepción de las relaciones de pareja como una “construcción social” es la que ha motivado a varios científicos a estudiarlas desde una perspectiva contextual, sin embargo, el conocimiento de cómo los factores sociales y culturales influyen en la conformación y desarrollo de las relaciones de pareja en diferentes contextos es aún escaso (Cevallos Neira & Jerves Hermida, 2017). Puesto que la violencia es más definida por “Su representación, porque no es más que lo que se vive como violencia en una cultura, en un grupo y en un contexto de interacción ... ” (Dubet, 2002).

Tabla 1. Definiciones de violencia en relaciones de parejas adolescentes y juveniles

(Gonzales Lozano, 2009)	“Conductas agresivas físicas, psicológicas o sexuales, ejercidas en el contexto de una relación, con cierta implicación afectiva”
(Cutter-Wilson & Richmond, 2011)	“Agresiones psicológicas, físicas y sexuales dentro de relaciones de pareja entre 13 y 19 años por un miembro de pareja heterosexual o del mismo sexo es altamente prevalente”
(Leen, y otros, 2013)	“El abuso físico, sexual o psicológico/emocional de la pareja, incluyendo las amenazas, en una relación de noviazgo”.

Por otra parte, algunas investigaciones mantienen que todas las formas de violencia están interrelacionadas. Existe evidencia que señala que la violencia de tipo psicológico predice las agresiones físicas posteriores (Dutton y Golant, 1995; Muñoz-Rivas, Graña, O’Leary & González, 2007; Muñoz-Rivas, Gámez, Graña & Fernández, 2010). La violencia psicológica se define por conductas, actitudes y estilos de comunicación basados en la humillación, la desacreditación, el control, el retraimiento hostil, así como la dominación e intimidación, la denigración y los comportamientos celosos (O’Leary y Smith-Slep, 2003). Estos mismos autores señalan que, en su estudio, con muestras de adolescentes varones y mujeres que habían mantenido una relación de noviazgo durante un mínimo de tres meses, la agresión psicológica predecía la agresión física y que esta última tendía a ser muy estable durante la historia de la relación.

En relación con la ciber violencia, las nuevas tecnologías se han integrado como parte fundamental de la relación, y estas incluyen los conflictos y las posibles agresiones (Borrajo, Gamez-Guadix, Pereda, & Calvete, 2015; Foshee & Reyes, 2011; Gámez-Guadix, Borrajo, & Calvete, 2018). Así, el fenómeno de la violencia ha pasado del mundo offline al mundo online (Torres, Robles y de Marcos, 2013; Díaz-Aguado, Martínez y Martín, 2013; Estebáñez y Vázquez, 2013; Duran y Martínez Pecino, 2015),

Los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades (CDC) (2013) indica que la violencia puede desatarse en cualquier pareja de

adolescentes, en cualquier momento y en cualquier lugar. Señalando que casi la mitad del total de adolescentes en pareja dice conocer amigos que han sido víctimas de abuso verbal. Pero lo que es evidente, es que la violencia en relaciones de pareja entre adolescentes, tiene un impacto significativo en los jóvenes y puede involucrar experiencias de perpetración y victimización, incluyendo agresión verbal, agresión relacional (conductas controladoras, celos), agresión / violencia física, agresión / violencia sexual o coerción. En cuanto a los peligros a los que puedan enfrentar los adolescentes a través de las nuevas tecnologías esta la ciber-violencia. Muchos estudios sobre la violencia en parejas adolescentes han mostrado una prevalencia muy elevada, sobre todo de la violencia verbal-emocional o psicológica, y una alta frecuencia de agresiones mutuas (Cava, Buelga, & Carrascosa, 2015; Fernández-Fuertes & Fuertes, 2010). Estos estudios señalan la continuidad que los adolescentes mantienen entre el mundo real y el mundo virtual, y cómo las conductas violentas fuera de las redes sociales se incorporan a las redes sociales (Cava & Buelga, 2018).

El acoso cibernético, sexting y Grooming son prácticas que se suelen asociar al acoso que reciben los y las menores de sus iguales o desde adultos desconocidos, recientemente se ha demostrado que los principales agresores suelen tener una relación afectiva con la víctima (Burke y Martsof, 2010) y en este caso, estaremos hablando de la ciberviolencia.

1.1. LA CIBER-VIOLENCIA

La Ciber-violencia en parejas adolescentes o también conocida como Cyber Dating Violence, involucra específicamente el uso de las TICs para agredir directamente por medio de amenazas, insultos, humillaciones o denigrar a un miembro de la pareja (Peña Cárdenas, Rojas-Solís, & Valeria García-Sánchez, 2018; Watts, 2007). En las redes sociales, los jóvenes, son fuertes usuarios de las nuevas tecnologías, especialmente de Internet y de la telefonía móvil (Durán & Martínez-Pecino, 2015). En muchos casos internet se ha convertido en el primer medio que las y los jóvenes utilizan para consultar una problemática personal, comunicarse con sus amistades, encontrar pareja, e incluso, es el primer medio que

en ocasiones se consulta nada más despertar (Estébanez, 2012; Lenhart, 2015; Martínez y Espinar, 2012). Sin embargo, la ciberviolencia es una problemática que ha existido desde la llegada de las nuevas tecnologías y de hecho se presenta como una de las formas frecuentes de violencia entre los adolescentes, es un fenómeno relativamente nuevo, pero con un gran impacto en las sociedades actuales. Para Velazquez (2013) la violencia a través de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) son todas aquellas conductas intencionadas cuyo objetivo es hacer daño o causar un perjuicio principalmente por medio del móvil e internet.

No obstante, es preciso señalar que existen múltiples factores asociados a la violencia en las relaciones de pareja adolescente, y se da en múltiples espacios y contextos en todas partes del mundo. En cuanto a los contextos transculturales, los resultados del estudio Sánchez Jiménez, Muñoz-Fernández, López y Ortega-Ruíz (2017) señalan la existencia de prevalencias de entre el 68y el 92% en adolescentes españoles y mexicanos en las dimensiones celos, control e intrusión. Por otra parte, Miller y White (2003) en su estudio de la naturaleza, las circunstancias y los significados de la violencia en la pareja, entre 32 mujeres y 38 varones afroamericanos de entre 12 y 19 años de edad, que vivían en barrios de alta peligrosidad de Saint Louis, Missouri (Estados Unidos); estos adolescentes se consideraban en alto riesgo de delinquir o se encontraban envueltos en actividades delictivas. Por medio de entrevistas en profundidad, estos investigadores encontraron que los actos de violencia de los varones tendían a explicarse y justificarse por conductas de la mujer y como una forma de reafirmar el orden “natural” entre los géneros, mientras que los actos de violencia de las mujeres tendían a atribuirse a situaciones de infidelidad y frustración por el desapego emocional de su pareja y a caracterizarse por un alto contenido emocional.

Del conjunto de literatura y estudios sobre violencia en el noviazgo adolescente existe un consenso evidente de que la “ciber” es la herramienta, no la causa de la violencia. Así, en los últimos años se ha estudiado cómo las TICs se han utilizado por las parejas para controlar y agredir a la pareja o expareja a través de la tecnología (Durán y Martínez-Pecino, 2015). Esta violencia toma varias formas, el cibercontrol y ciberagresión

englobarían las principales conductas de acoso a la pareja realizadas por los adolescentes a través de las redes sociales (Cava & Buelga, 2018). Para Martín, Pazos, Montilla y Romero (2016), las conductas de control suelen ser utilizadas con frecuencia en las relaciones de noviazgo y por ambos sexos. Se trata de un cibercontrol, ejercida a través de una vigilancia continuada de las actividades que realiza una persona, así con sus amistades, comentarios, fotos o localización por parte de la pareja. También se pueden manifestar en el acto de exigir explicaciones sobre sus comentarios, fotos, amistades e incluso exigir la contraseña de sus redes sociales o correo electrónico como un acto de confianza o incluso prohibir el uso de las mismas. Además, el uso de las herramientas de internet obstaculiza poner fin a las relaciones violentas entre las parejas adolescentes y ayudan al mantenimiento de los estereotipos tradicionales que siguen existiendo en las relaciones entre hombres y mujeres a través de su proyección en Internet y las redes sociales.

Además, la ciber-violencia se ejerce de diferentes maneras tales como el control del móvil de la pareja, acoso con mensajes continuos, conocer dónde está esa persona, qué hace y con quién está, espiar su actividad en redes sociales o con su teléfono, etc. A este respecto, Torres, Robles y De Marco (2013) señalan que existe un incremento de ciber-violencia entre parejas adolescentes, un porcentaje elevado de chicas reconocen haber sufrido maltrato por parte de su pareja, el tipo de violencia más frecuente (28,8%) es el control abusivo (con quien está, a dónde va o que dice), el 25,1% de las chicas, reconocen que lo han sufrido a través del móvil. Además, el 36% ha recibido algún mensaje que les ha hecho “sentir miedo”.

Atendiendo a los principales conceptos desarrollados anteriormente, en esta investigación se plantea los siguientes objetivos: 1) conocer la percepción de las madres y de los profesionales educativos y sociales de como el uso de las nuevas tecnologías está moldeando el comportamiento de los adolescentes españoles y marroquíes en contextos transculturales y 2) comprender la manera en qué estas nuevas tecnologías se usan, de manera frecuente, en ejercer control, acoso y abuso en las relaciones de noviazgo entre los adolescentes.

Melilla configura como una de las zonas de cruces fronterizos internacionales más transitadas. La frontera de Melilla (España) y Nador (Marruecos), pese al llamativo drama humano del control migratorio, se convierte en oportunidades para el capital trasnacional, precisamente por el desequilibrio socioeconómico existente (Ponce Herrero & Martí Ciriquián, 2019, p. 101). De igual modo, destacar el papel de la provincia de Almería en la entrada de población inmigrante, especialmente de origen africano (Pumares Fernández, 2003). Almería es la primera provincia andaluza que más personas recibe de Marruecos (40%), la segunda es Málaga con (23%) de total en Andalucía (IEN, 2019). Los marroquíes representan el primer lugar en cuanto a la población extranjera residente en Almería y su actividad económica se centra mayoritariamente en el sector agrícola.

2. MÉTODO

2.1. DISEÑO Y MUESTRA

En estudio de la violencia en parejas adolescentes ha sido abordado desde un enfoque multisituado y desde una perspectiva transnacional. Para Rivero (2017, p. 331) la propuesta de la multilocalización viene a reducir la importancia de la (mono)localidad en los procesos sociales y centra su interés en las múltiples localizaciones donde los migrantes mantienen relaciones sociales transfronterizas. Para obtener la información sobre la percepción sobre la violencia en parejas adolescentes, la elección de la muestra ha sido intencionada. En el caso de las madres, se basó en la diversidad de su origen y la pertenencia étnico-cultural (español/ marroquí; musulmana / no musulmana). Mientras, la selección de los informantes en el ámbito educativo y social se determinó por su interacción directa y significativa con adolescentes con variaciones culturales y étnicas específicas tanto de origen como de religión.

2.2. RECOPIACIÓN DE DATOS

La recopilación de datos se desarrolló durante el mes de julio de 2019, en dos zonas geográficas distintas (España y Marruecos). Se efectuaron entrevistas semiestructuras a madres y profesionales del ámbito

educativo y asociativo expertos en el tema de violencia. Se ha procurado tener una muestra representativa, tanto a nivel de nacionalidad como a nivel de religión. En total se han analizado 12 entrevistas semiestructuradas, a madres con hijos adolescentes (8n) y el resto representan a los profesionales de educación y de ámbito social (4n).

Tabla 2. Personas que componen la muestra

	Porcentaje (%)	Número (n)
Género		
Mujer	91,70	11
Hombre	8,30	1
Nacionalidad		
Española	66,67	8
Marroquí	33,33	4
Religión		
Religión musulmana	75,00	9
Otra	25,00	3
Estudios		
E. Universitarios	66,67	8
E. Secundarios	33,33	4
Situación familiar		
Madres	66,67	8
No madres	33,33	4
Empleo		
Trabajo remunerado	83,33	10
Ama de casa	16,67	2
¿Personalmente afectado por violencia de género?	33,33	4

La información recopilada en las entrevistas permitió interpretar los discursos y las percepciones tanto de las madres como de los profesionales sobre la violencia en parejas adolescentes. El análisis de las entrevistas de forma iterativa, permitió determinar las categorías pertinentes para el procesamiento de la información. Posteriormente, se utilizó el programa *Atlas ti* para la codificación de las categorías. Esto nos permitió establecer interconexiones entre las diferentes categorías e identificar las principales categorías. Además, se han identificado las siguientes categorías esenciales: La percepción de los mitos del amor romántico y la aceptación de la violencia, Lo “ciber” como elemento de ejercer el poder y de

controlar a la pareja, normalización de prácticas violentas entre los adolescentes, la ciberviolencia y el estado psicofísico en parejas adolescentes y los riesgos asociados al uso de las TIC

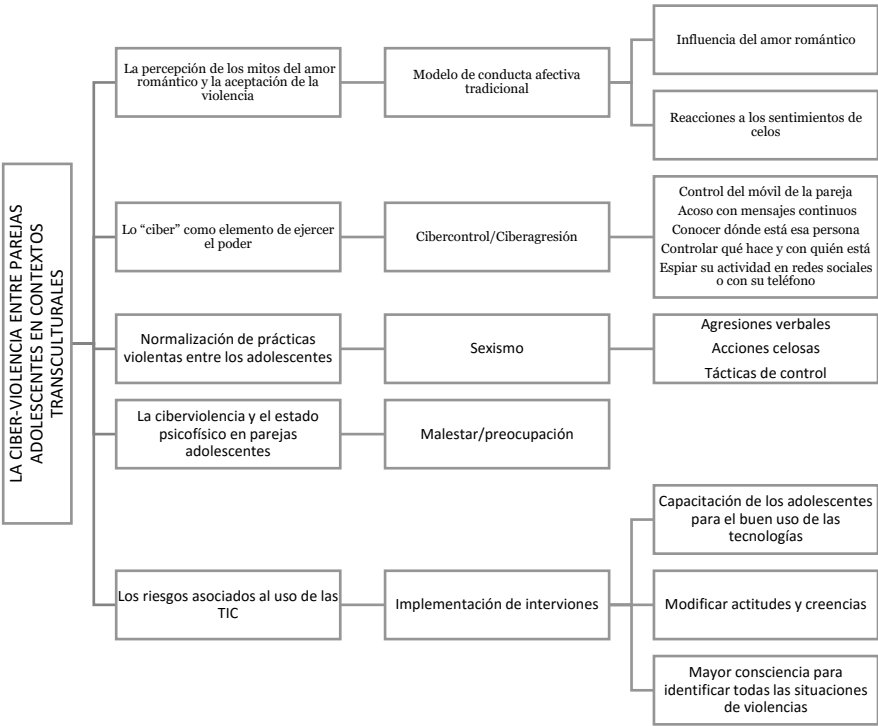


Figura1. Categorías semánticas asociadas a la ciber violencia entre parejas adolescentes

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La ciber-violencia se configura como una forma de ejercer la violencia entre parejas adolescentes. Según las percepciones de las madres, docentes y agentes sociales, este tipo de violencia está generando nuevas formas de desigualdad entre sexos y nuevas manifestaciones de violencias. Por tanto, se hace necesario la implementación de intervenciones dirigidas a la capacitación de los adolescentes para el buen uso de las tecnologías y modificar actitudes y creencias favorecedoras de la violencia en parejas de noviazgo.

3.1. LA PERCEPCIÓN DE LOS MITOS DEL AMOR ROMÁNTICO Y LA ACEPTACIÓN DE LA VIOLENCIA

Existe una relación entre la percepción de los mitos del amor romántico y la aceptación de la violencia entre los adolescentes. La ficción romántica reproduce en las redes sociales, los mismos mitos y creencias tradicionales sobre la media naranja, el amor ideal y perfecto, la princesa delicada, el príncipe valiente, el amor a primera vista y el final feliz por arte de magia. No parece posible para una mayoría de jóvenes entender otros modelos de amor que no exijan la fusión absoluta. Y una nefasta gestión emocional de los celos, junto con una concepción negativa de la libertad de la pareja (especialmente de las chicas) está detrás de comportamientos manipuladores, acosadores y controladores (Estébanez, 2012).

La aceptación de los celos como una expresión del amor sigue prevaleciendo entre los adolescentes. Y refleja el carácter ambivalente existiendo en la sociedad actual, transmitiéndose al mismo tiempo junto al modelo dominio-sumisión y junto a sus alternativas no violentas. Por lo tanto, están generando nuevas formas de desigualdad entre sexos y nuevas manifestaciones de violencias. En este contexto algunos adolescentes, influidos por ciertos mitos sobre el amor romántico, llegan a considerar los celos y el control a la pareja como una expresión de amor, lo que les dificulta identificar ciertas conductas tales como insultos, chantajes o amenazas como formas de violencia.

Las niñas que justifican que les miren el móvil, porque en el caso de su novio, no son celos, sino que las quieren mucho. ¡Claro! porque las ganas de tener una pareja las tienen, y ese ideal de amor romántico también tenemos que asociarlo, en parte, a los cuentos. Pues, está ahí...
Madre española/Almería

Por lo tanto, entre los factores que dan lugar a la prevalencia de la violencia entre parejas adolescentes están relacionados con el excesivo “romanticismo”, celos desmedidos, culpabiliza a los otros de los problemas, actitudes machistas, crueldad con la pareja, humillación, normalización del uso de insultos en la comunicación, etc.

Además, muchos estudios indican que la posibilidad de ejecutar actos de maltrato hacia la pareja se incrementa claramente si tanto la víctima

como el victimario aceptan su ejercicio como algo natural o posible en la relación de pareja. Estos estereotipos de género siguen marcando la normatividad social online y la reproducción de conductas sexistas entre adolescentes en entornos virtuales e internet.

3.2. LO “CIBER” COMO ELEMENTO DE EJERCER EL PODER Y DE CONTROLAR A LA PAREJA.

La ciber-violencia se figura como una nueva forma de propiciar la utilización de la violencia como mecanismo de ejercer poder y control, especialmente sobre la mujer. Además, la aceptación de la violencia depende no solo de haber presenciado violencia en la familia de origen, como ya se señaló, sino de la influencia y el conocimiento del uso de diferentes formas de maltrato por parte de pares conocidos, lo cual evidencia el importante papel que tiene la familia y el grupo de iguales como posibles modelos de aprendizaje y de legitimación de la violencia en las relaciones de pareja.

Ahora mismo con la tecnología se ha subrayado más. Los jóvenes entre ellos, con la utilización del WhatsApp y de los medios de comunicación a través de las redes sociales: Twitter, Facebook, etc., los jóvenes están controlados de alguna manera. Entonces, cuando hay parejas de adolescentes, las chicas se ven controladas por sus parejas, se creen que eso es normal. Por ejemplo, el tema de las fotos, si se le manda una foto, por ejemplo, con los pechos al aire y él utiliza esa foto en contra de ella en algún momento. Agente social/Melilla

De las posibles justificaciones de la violencia hacia la mujer radica en la reafirmación de creencias machistas entre los adolescentes y una amplia aceptación los roles tradicionales de género. En definitiva, toda persona que ejerce violencia busca el control de la otra, persiguiendo afianzar su propio poder, además de ocasionar daño.

Para ejercer este contro, WhatsApp, Twitter y las llamadas al móvil se configuran como los medios más frecuentes para enviar y recibir mensajes insultantes o amenazante. Muchas veces, las adolescentes se ven presionadas por sus parejas maltratadores para participar en actividades de tipo sexual o extorsionadas en difundir imágenes comprometidas o de carácter sexual sin su consentimiento. Así, la manera en que se

utiliza la tecnología para compartir información permite que se propaguen rumores para perjudicar la reputación de la pareja, o para afectar las relaciones sociales; también es frecuente que los jóvenes utilicen la información «posteada» en redes sociales para ocasionar daño a la pareja (Jaen-Cortés, Sofía, Reidl-Martínez, & García-Méndez, 2017).

3.3. NORMALIZACIÓN DE PRÁCTICAS VIOLENTAS

En la sociedad actual e independientemente de las culturas o religiones, se ha normalizado las agresiones del hombre hacia la mujer, ya que los roles de ambos han estado perfectamente fijados. Aunque el papel de la mujer ha cambiado a lo largo de los años, hoy en día se siguen manteniendo estos roles en muchas parejas, donde el hombre ve a la mujer como un objeto. Por eso, las agresiones verbales, las acciones celosas y las tácticas de control se consideran prácticas normalizadas.

A partir de esta construcción de lo femenino y masculino, culturalmente el hombre ha ejercido un poder sobre la mujer, usando la violencia y las amenazas para controlarla. Por tanto, esa diferenciación entre hombre y mujer también se refleja en las relaciones de pareja adolescentes, resaltándose cómo la dominación social y cultural del hombre sobre la mujer desempeña un papel decisivo en la probabilidad de que las mujeres sean víctimas de violencia por parte de su pareja.

Porque se están normalizando unos patrones y unas formas que antes, siempre han estado, pero antes quizás han estado más escondidos, pero ahora es normal verlo en la calle. ¿Y por qué? Porque precisamente estamos en una sociedad muy influyente en todos los ámbitos y en todas las personas. Convivimos con películas de violencia, con anuncios en los que hay violencia y a lo mejor no es violencia de puñetazos, pero si hablamos de violencia psicológica eso está muy normalizado y todo eso.
Agente social/Melilla

Los medios audiovisuales suponen una influencia muy acentuada en la adolescencia, por tratarse de un momento de especial relevancia en la construcción de la identidad, el aprendizaje de rol de género y el desarrollo de valores y creencias. Para lo cual el adolescente se distancia de la influencia familiar y busca en otros lugares referencias para averiguar quién es y qué quiere hacer con su vida, utilizando para ello sobre todo

lo que encuentra en las pantallas y al grupo de iguales, influencias que se combinan porque la conexión con las pantallas les conecta con su grupo de iguales a través de valores e intereses compartidos (Medrano, 2008). Asimismo, los estereotipos de género siguen marcando la normatividad social online y la reproducción de conductas violentas entre adolescentes en entornos virtuales e internet. El problema es que la adolescencia se dan determinadas condiciones que provocan que aumenten el riesgo de sexismo como lo es la búsqueda de identidad propia.

Existe una tendencia entre los adolescentes al confundir las diferencias sociales o psicológicas entre hombres y mujeres con las diferencias biológicas ligadas al sexo, con la creencia falsa de que aquellas surgen de forma autónoma sin tener en cuenta la influencia de la cultura, la historia, el aprendizaje, etc. Pues, estas creencias pueden llevar a creer que las mujeres son inferiores a los hombres, y a justificar que ese modo la discriminación y la violencia.

Por lo tanto, es necesario la implementación de acciones preventivas, con líneas de actuación conjunta familia-escuela. Para (Navarro Granados, 2014/2015) es necesario mejorar la formación moral de los que serán y son docentes, una mayor planificación del trabajo de los valores en el aula, reflexión crítica como condición indispensable de una educación coherente, e implicar a las familias en la formación e información del alumnado en cuestiones relacionadas con la igualdad, respeto, tolerancia, detección y rechazo de cualquier acto violento.

3.4. La ciberviolencia y el estado psicofísico en parejas adolescentes

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación suponen importantes beneficios a nivel personal, social y económico; pero también han propiciado el desarrollo de problemas relacionados con el abuso y la agresión, como es el caso del cyberbullying (Cava & Buelga, 2018). Además, la ciberviolencia se encuentra estrechamente ligada al bienestar de los adolescentes, tanto física como psicológicamente.

La violencia te genera ansiedad, te genera estar deprimido/a o si no es médicamente hablando el término, pero si estar abatido, tan triste, no tener ganas de hacer nada, te cuesta trabajo concentrarte por supuesto y, de hecho, cuando tú te quitas de en medio de un entorno violento bueno es que se te abre el universo. Si lo llevamos al contexto de adolescentes eso influye en su rendimiento. Madre española/ Almería

Las relaciones afectivas entre pares inciden de manera significativa en el desarrollo emocional de los adolescente. Pues el mantenimiento de un vínculo de pareja se provee bienestar a los miembros de la relación, pero ciertamente también puede generar malestar y preocupación a los mismos (Blandón-Hincapié y López-Serna, 2016).

3.5. LOS RIESGOS ASOCIADOS AL USO DE LAS TIC

El uso de las redes sociales ha supuesto cambios en el establecimiento de vínculos afectivo-sexuales, afectando a los modos en los que se producen la seducción, el cortejo y las relaciones de pareja. Los cambios se orientan hacia formas más explícitas e inmediatas de contacto entre las personas. Asimismo, las TIC se han introducido de forma natural de la vida cotidiana de los adolescentes y constituyen una fuente de información de gran relevancia. Sin embargo, el uso más privatizado de esta herramienta hace que sea más difícil controlar los riesgos asociados a su mal uso. Además, la ausencia o escasez de formación reglada para los jóvenes en materia de educación afectiva y sexual coincide con una amplia y abundante contenido en internet. La utilización de Internet para bajar contenidos pornográficos, acceso a otros contenidos con predominio de actitudes sexistas y desigualdades de género y la preposición a pornografía ocasiona reacciones emocionales negativas en las relaciones de pareja.

El alumnado marroquí como el español, recurre más a internet y a informarse en esos aspectos. ¿y qué recibe? Pornografía pura y dura, donde se da una imagen de la mujer totalmente humillante degradante y en muchos casos son víctimas de esa situación, de esa publicidad, de esos medios de comunicación machistas, de relación de familia y de pareja desiguales. Docente / Alhoceima

En el caso de los adolescentes de origen marroquí, las relaciones sexuales prematrimoniales están absolutamente prohibidas en el islam, no importa si es con una novia o una prostituta. El sexo prematrimonial es considerado fornicación (zina) (Rizvi, 2014). No obstante, Boufraioua (2017) afirma que, a pesar de las prohibiciones morales, las relaciones románticas se vuelven comunes y la influencia del mundo exterior pone en duda la educación puritana. Así, cada vez más los jóvenes están transgrediendo las leyes de la moral social, y la escuela se convierte en el lugar donde los adolescentes aprenden a amar las relaciones y abren la puerta a la sexualidad no marital.

Por tanto, las redes sociales, los medios virtuales, también suponen unas potencialidades para la educación y la prevención, nada desdeñables. Las acciones de prevención y sensibilización tienen en las redes sociales e internet el foco de difusión más diverso para hacer llegar la información a aquellos que se encuentran tras la pantalla de ordenador, portátil, tablet o smartphone: los ojos jóvenes y sus mentes. (Estébanez, 2012) (Estébanez, 2012)

Internet desempeña un papel importante, la sociedad también tiene un rol importante. Por ejemplo, su amigo fuma, y él ya la madre le aconsejó que no lo hiciera, pero el amigo insiste y le dice, si no fumas no eres hombre ¿A quién va a hacer caso? Seguramente al amigo ¿no?. Madre musulmana/Melilla

Uso de violencia en la pareja por parte de pares conocidos incide en el uso de la agresión física, verbal, sexual o el ciber acoso o ciber violencia hacia la pareja.

Yo desde mi experiencia, percibo que hay más violencia emocional y verbal, porque a través de las redes sociales, llegan las amenazas: “te dejo”, “te vas a ir con otro” A través de las A través del WhatsApp y las redes sociales, el problema pasa a ser mayor, en general hay mucho control “mándame la ubicación en la que estás” para ver si estás en casa o estás hoy de fiesta. Y por ahí, no tengo la menor duda, de que se trata de violencia emocional y verbal. Agente social Melilla

Además, se destaca una relación entre la violencia de pareja física y emocional fuera de las redes sociales y la ciberviolencia de pareja. Por eso, es necesario implementar programas de prevención para erradicar este

problema que va cada vez en aumento. A modo de ejemplo, se puede mencionar el programa de adolescencia Dat-e Adolescence, es un programa de prevención universal y multicomponente basado en la escuela diseñado para adolescentes de 12 a 19 años. Además Soriano, Cala y Dalouh (2020), en un estudio sobre la violencia mediante teléfono móvil e internet entre adolescentes de diferentes orígenes en Almería, se concluye que no es suficiente implementar un esquema de prevención que advierta sobre los posibles riesgos; esto debe ser acompañado de un desarrollo sexual activo en el entorno virtual que se adapta a los distintos perfiles de adolescentes (simpatía, ambivalencia y rechazo hacia el sexting), los cuales pueden asociarse a diferentes riesgos y problemáticas. Es preciso avanzar en las estrategias adaptadas a los perfiles, que a su vez integren una perspectiva de género y sensible a la procedencia.

4. CONCLUSIONES

El ciberlviolenia es una de las conductas asociadas al uso problemático de internet. Entre las formas más comunes de la ciberviolencia se encuentran aquellas que implican utilizar los mensajes, el correo, el WhatsApp, las redes sociales (twitter, Facebook, etc.) para ejercer un mayor control en la pareja y efectuar todo tipo de discurso de odio, amenazas, acoso, comentarios groseros y agresivos con el objetivo de intimidar e herir a la pareja. La prevención y la concienciación sobre conceptos de amor, mitos sobre el amor, roles igualitarios de género, etc.

Entre los aspectos preventivos es preciso enfatizar la necesidad de prevenir la normalización de conductas agresivas en las y los adolescentes que pueden facilitar su aceptación, tolerancia, valoración errónea y posterior permanencia en relaciones de pareja violentas. Existe una combinación de diferentes tipos de violencia real y virtual.

Además, la aceptación de la violencia depende no solo de haber presenciado violencia en la familia de origen, sino de la influencia y el conocimiento del uso de diferentes formas de maltrato por parte de pares conocidos, lo cual evidencia el importante papel que tiene la familia y el grupo de iguales como posibles modelos de aprendizaje y de legitimación de la violencia en las relaciones de pareja.

A este respecto, se hace necesario la implementación de intervenciones dirigidas a la capacitación de los adolescentes para el buen uso de las tecnologías y modificar actitudes y creencias favorecedoras de la violencia en parejas adolescentes. En este sentido, los programas de intervención deben enfocarse al desarrollo de habilidades para promover cambios de comportamiento de los adolescentes cuando enfrentan conflictos y problemas dentro de sus relaciones románticas.

En definitiva, es necesario en el conocimiento del conjunto de prácticas y comportamientos digitales de las personas jóvenes y de las repercusiones que estos comportamientos tienen en las relaciones de pareja.

Agradecimientos a los docentes, agentes sociales y madres participantes en el estudio.

Financiación. Esta investigación ha sido subvencionada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, (PROYECTO RTI2018-101668-B-I00) Violencia en la pareja adolescente (teen dating violence). Investigación transcultural para la prevención e intervención en contextos socioeducativos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERKOWITZ, L. (1981). The concept of aggression. En P. F. Brain y D. Benton (Eds.), *Multidisciplinary approaches to aggression research* (pp. 3-15). Amsterdam. New York. Oxford: Elsevier. North Holland
- BLAIR TRUJILLO, E. (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Política y Cultura*, 32, 9-33.
- BLANDÓN-HINCAPIÉ, A. I. & LÓPEZ-SERNA, L. M. (2016). Comprensiones sobre pareja en la actualidad: jóvenes en busca de estabilidad. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), pp. 505-517.
- BOUFRAIOUA, L. (2017). L'émergence d'une sexualité juvénile hors mariage chez les jeunes de Sidi Ifni (Maroc). *L'Année du Maghreb*, (17). doi:10.4000/anneemaghreb.3158
- BORRAJO, E., GÁMEZ-GUADIX, M., PEREDA, N., & CALVETE, E. (2015). The development and validation of the cyber dating abuse questionnaire among young couples. *Computers in Human Behavior*, 48, 358-365. <http://dx.doi.org/10.1016/j.chb.2015.01.063> ,

- BURKE, C., y MARTSOLF, D. (2010). The role of electronic communication technology in adolescent dating violence. *Journal of Child and Adolescent Psychiatric Nursing*, 23(3), 133-142. doi:10.1111/j.1744-6171.2010.00235.x
- CAVA, M.J., & BUELGA, S. (2018). Propiedades psicométricas de la Escala de Ciber-Violencia en Parejas Adolescentes (Cib-VPA). *Revista Suma Psicología* (25), 51-61. doi: <http://dx.doi.org/10.14349/sumapsi.2018.v25.n1.6>
- GÁMEZ-GUADIX, M., BORRAJO, E. & CALVETE, E. (2018). Partner abuse, control and violence through internet and smartphones: Characteristics, evaluation and prevention. *Papeles del Psicólogo*, 39.3, 218-227. <http://hdl.handle.net/10486/686139>
- CAVA, M. J., BUELGA, S., & CARRASCOSA, L. (2015). Violencia física y psicológica ejercida en parejas adolescentes: Relación con el autoconcepto y la violencia entre iguales. *Psicología Conductual*, 23(3), 429-446.
- CEVALLOS NEIRA, A. C., & JERVES HERMIDA, E. M. (2017). Las Relaciones de Pareja en los Adolescentes de Cuenca: Su relación con el machismo/marianismo. *Interpersona*, 11(2), 126-140. doi:doi:10.5964/ijpr.v11i2.240
- C.D.C. (18 de febrero de 2013). Cómo prevenir la violencia en las parejas adolescentes. Recuperado de <https://www.cdc.gov/spanish/especialesCDC/ViolenciaAdolescentes/>
- COUSINEAU, M.M. y RONDEAU, R. (2004). Toward a transnational and Crosscultural Analysis of familyviolence. *Violence Against Women*, 10(8), 935-949.
- CUTTER-WILSON, E., & RICHMOND, T. (2011). Understanding teen dating violence: practical screening and intervention strategies for pediatric and adolescent healthcare providers. *Curr Opin Pediatr*, 23(4), 379-83.
- DÍAZ-AGUADO, M., MARTÍNEZ, R. y MARTÍN, J. (2013). El acoso entre adolescentes en España. Prevalencia, papeles adoptados por todo el Grupo y características a las que atribuyen la victimización. *Revista de Educación*, 362, 348-379. DOI: 10.4438/1988-592X-RE-2011-362-164

- DUBET, F. (2002). *Le déclin de l'institution*. París: Editions du Seuil
- DURÁN, M., & MARTÍNEZ-PECINO, R. (2015). Ciberacoso mediante teléfono móvil e internet en las relaciones de noviazgo entre jóvenes. *Comunicar*, XXII(44).
- DUTTON, D.G. & GOLANT, S.K. (1997). *El golpeador: Un perfil psicológico*. Barcelona: Editora Paidós.
- ESTÉBANEZ, I. (2012). *Del amor al control a golpe de click: la violencia de género en las redes sociales*. Jornada de Sensibilización sobre VG del Cabildo de Lanzarote Jornadas “Violencia en género de dudas?” Estella – Lizarra; Jornadas de igualdad “Que no te ciegue el maltrato” Portugalete.
- ESTÉBANEZ, I. y VÁZQUEZ, N. (2013). La desigualdad de género y el sexismo en las redes sociales. Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco: Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura
- FERNÁNDEZ-FUERTE, A. A., & FUERTES, A. (2010). Physical and psychological aggression in dating relationships of Spanish adolescents: Motives and consequences. *Child Abuse & Neglect*, 34, 183-191. <https://doi.org/10.1016/j.chiabu.2010.01.002>.
- FOSHEE, V. & REYES, H. (2011). Dating abuse: Prevalence, consequences and causes. En J. R. Levesque (Eds.), *Encyclopedia of Adolescence* (pp. 602-615). New York, NY: Springer
- GÁMEZ-GUADIX, M., BORRAJO, E., & CALVETE, E. (2018). Abuso, control y violencia en la pareja a través de internet y los smartphones: características, evaluación y prevención. *Papeles del Psicólogo*, 39(3), 218-227. doi:10.23923 / pap.psicol2018.2874
- GÓNZALES LOZANO, M. P. (2009). *Violencia en las relaciones de noviazgo entre jóvenes y adolescentes, en la comunidad de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- JAEN-CORTÉS, C. I., SOFÍA, R.-A., REIDL-MARTÍNEZ, L. M., & GARCÍA-MÉNDEZ, M. (2017). Violencia de pareja a través de medios electrónicos en adolescentes mexicanos. *Acta de Investigación Psicológica*, 7(1), 2593-2605. doi:<https://doi.org/10.1016/j.aippr.2017.01.001>

- LEEN, E., SORBRING, E., MAWER, M., HOLDSWORTH, E., HELSING, B., & Bowen, E. (2013). Prevalence, dynamic risk factors and the efficacy of primary interventions for adolescent dating violence: An international review. *Aggression and Violent Behavior*, (18), 159-174. doi:<https://doi.org/10.1016/j.avb.2012.11.015>
- LENHART, A. (2015). Adolescentes, resumen de redes sociales y tecnología 2015. Los teléfonos inteligentes facilitan cambios en el panorama de la comunicación para los adolescentes. *Pew Research Center* Recuperado de: <http://www.pewinternet.org/2015/04/09/teens-social-media-technology-2015>
- MARTÍN, A., PAZOS, M., MONTILLA, M. V. C. & ROMERO, C. (2016). Una modalidad actual de violencia de género en parejas de jóvenes: las redes sociales. *Educación XXI*, 19(2), 405-429. doi:10.5944/educXXI.13934
- MARTÍNEZ, R., y ESPINAR, E. (2012). Adolescentes y tecnologías de la Información y la Comunicación en España. OBETS. *Revista de Ciencias Sociales*, 7(1), 109-122.
- MEDRANO, C. (2008). ¿Qué valores perciben los adolescentes en sus programas preferidos de TV?. *Comunicar*, 31, 387-392
- MILLER, J. & WHITE, N. A., (2003). Gender and adolescent relationship violence: A contextual examination. *Criminology*, 41 (4), 1207-1248.
- MUÑOZ-RIVAS, M. J., GRAÑA, J. L., O'LEARY, K. D. y GONZÁLEZ, P. G. (2007). Agresión física y psicológica en las relaciones de noviazgo en universitarios españoles. *Psicothema*, 19, 102-107.
- MUÑOZ-RIVAS, M. J., GÁMEZ, M., GRAÑA, J. L., y FERNÁNDEZ, P. G. (2010). Violencia en el noviazgo y consumo de alcohol y drogas ilegales entre adolescentes y jóvenes españoles. *Adicciones: Revista de sociodrogalcohol*, 22 (2), 125-134.
- NAVARRO GRANADOS, M. (2014/2015). Hacia una educación en valores que responda a los retos de la sociedad actual: el caso del ceip juan ramón jimenez. *Cuestiones pedagógicas*, (11), 11-24.
- O'LEARY, K.D. y SMITH-SLEP, A.M. (2003). A dyadic longitudinal model of adolescent dating aggression. *Journal of Clinical Child and Adolescent Psychology*, 32, 314-327. http://dx.doi.org/10.1207/S15374424JCCP3203_01

- PEÑA CARDENAS, F., ROJAS-SOLIS, J. L., & VALERIA GARCIA-SANCHEZ, P. (2018). *Revista diversitas - perspectivas en psicología*, 14(2).
- PONCE HERRERO, G., & MARTI CIRIQUIAN, P. (2019). El complejo urbano transfronterizo Melilla-Nador. *Investigaciones Geográficas*, (72), 101-124. <https://doi.org/10.14198/INGEO2019.72.05>
- RIVERO, P. J. (2017). La investigación multilocalizada en los estudios migratorios transnacionales. Aportes teóricos y prácticos. *Trabajo y Sociedad*(28). Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Patricia_Jimena_Rivero/publication/312085221_La_investigacion_multilocalizada_en_los_estudios_migratorios_transnacionales_aportes_teoricos_y_practicos/links/586e6d2808aebf7d3a7404e/La-investigacion-multilocalizada-en-l
- RIZVI, S. M. (2010). *Sexualidad en el Islam*. Biblioteca Islámica Ahlul Bait (P); formato digital.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, V., MUÑOZ-FERNÁNDEZ, N., LUCIO LÓPEZ, L. A., & ORTEGA-RUIZ, R. (2017). Ciberagresión en parejas adolescentes: Un estudio transcultural España-México. *Revista Mexicana de Psicología*, 34(1), 46-54.
- SORIANO-AYALA, E., C. CALA, V., & DALOUH, R. (2020). Adolescent Profiles According to Their Beliefs and Affinity to Sexting. A Cluster Study. *Int. J. Environ. Res. Public Health*, 17(1087). doi:doi:10.3390/ijerph17031087
- TORRES, C., ROBLES, J. M. y DE MARCO, S. (2013). *El ciberacoso como forma de ejercer la violencia de género en la juventud: Un riesgo en la sociedad de la información y del conocimiento*. Ministerio de Sanidad Servicios Sociales e Igualdad. Gobierno de España. Recuperado de http://www.msssi.gob.es/ssi/violenciaGenero/publicaciones/estudiosinvestigaciones/Estudios_Investigaciones/Ciberacoso.htm
- VELAZQUEZ, L. M. (2013). Violencia online en estudiantes de licenciatura (Mexico). En V Congreso Iberoamericano de Violencia escolar, 12-14 de junio de 2013. Santiago: CIVES.
- WATTS, D. J. (2007). A twenty-first century science. *Nature*, 445, 489.<http://dx.doi.org/10.1038/445489Wigderson>.

REVISIÓN DE LAS RELACIONES ENTRE CIBERFEMINISMO Y NET.ART DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

DRA. M. J. AGUDO-MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

El net.art o arte de Internet ha supuesto, para muchas artistas, la posibilidad de plantear claras y contundentes reivindicaciones en relación con el cuestionamiento de roles tradicionales de género. Todo ello, habida cuenta de la facilidad en la difusión de las propuestas artísticas, unido al fenómeno emergente de la creación de comunidades virtuales de artistas, basadas en estructuras horizontales antes impensables.

La comunicación busca por ello aplicar una metodología de estudio de casos con la finalidad de analizar este fenómeno desde sus orígenes hasta la actualidad, enmarcando así el Net.art y su relación con el Ciberfeminismo como fenómenos culturales, pero también con fuertes implicaciones tecnológicas y sociales, al estar ambos asociados a Internet.

A partir del Manifiesto Ciborg de Donna Haraway, el Manifiesto Cyberfeminista del grupo VNS Matrix, el Primer Encuentro Internacional Ciberfeminista en el seno de la Documenta X de Kassel, el Cybergrl-ism o las Old Boys Network (OBD), pensadoras como R. Braidotti, F. da Rímni o V. Kuni plantean un revisionismo profundo del papel de la mujer dentro de la sociedad tecnológica en la que nos ha tocado vivir. Se propone verificar que la máxima de la “escultura social” postulada por Beuys, se hace ahora realidad en relación con la participación de las mujeres en el arte de internet y sus implicaciones socio-políticas y culturales.

PALABRAS CLAVE

Ciberfeminismo, Net.Art, VNS Matrix, Cybergrl-ism, Old Boys Network (OBD).

1. INTRODUCCIÓN-JUSTIFICACIÓN

Sadie Plant (Plant, 1998) aborda la historia de la cibernética estableciendo un paralelismo entre la matriz matemática, refiriéndose a las tarjetas perforadas de Ada Byron Lovelace¹, ideadas para la máquina analítica de Charles Babbage y comparándolas con la matriz reproductora femenina. De esta manera, el argumento de la nueva sociedad en red se apoya de igual forma en la metáfora de la urdimbre informática en la tradición de las mujeres tejedoras. Por otro lado, el empoderamiento femenino y la igualdad de oportunidades en el ámbito laboral, así como en el sociocultural y artístico, se hacen realidad a partir de una mayor interacción de numerosos colectivos femeninos.

Claro ejemplo de ello es el Net.art² o arte digital en la red, surgido en los años noventa, pero lo es también el movimiento que se ha dado en llamar Ciberfeminismo, el cual viene a englobar todo un amplio abanico de propuestas que tienen su inicio en el manifiesto ciborg de Donna Haraway (Haraway, 1989). En este sentido, el arte digital adquiere un alcance mundial a partir del Net.art como herramienta y su difusión o distribución masiva por Internet, posibilitando una accesibilidad³ universal (Barbaño & Muñoz, 2017:3). Por otro lado, el Ciberfeminismo posibilita además una estrategia de identidad, pero también de apoyo mutuo e intercambio comunicativo, lo que viene a poner en cuestión los roles de género imperantes asociados a la cultura patriarcal.

¹ “Tristemente, la lección de Ada Lovelace es que aunque las mujeres han hecho contribuciones importantes a la invención de las computadoras y la programación informática, esto no ha cambiado la percepción –o la realidad– de la condición de las mujeres en las nuevas tecnologías” (Wilding, 2010:144).

² Término inventado por Vuk Cosic en 1995 para designar un tipo de arte híbrido, inaprensible, global, accesible e interactivo. Se trata de un arte audiovisual y multimedia que aboga por la innovación y está integrado, junto con el arte electrónico, en el Media Art (Baigorri & Cilleruelo, 2005:8). Una obra pionera del net.art es “The File Room” (Muntadas, 1994) de Antoni Muntadas (Barbaño & Muñoz-Muñoz, 2017).

³ De ahí la controversia de la venta de algunas de sus producciones.

2. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

2.1. GENERALES

La investigación persigue los siguientes objetivos generales:

- Determinar los referentes teóricos del Ciberfeminismo en Internet como nuevo espacio de comunicación.
- Analizar las aportaciones del Ciberfeminismo en la red como práctica artística y cultural.
- Establecer las implicaciones de género en la red como nuevo espacio de relación social.
- Analizar las relaciones entre la praxis feminista del Net.art y el Ciberfeminismo.

2.2. ESPECÍFICOS

Entre los objetivos específicos cabe citar estos otros:

- Identificar a las figuras clave del Ciberfeminismo.
- Encontrar las influencias mutuas entre Net.art y Ciberfeminismo.
- Destacar las principales comunidades virtuales en torno al Ciberfeminismo.

3. MÉTODO

Tras la selección de las fuentes de información afines a la investigación, se pasa a la fase de análisis y organización del material documental. Se procede a continuación a un estudio de casos en relación tanto con el Net.art como con el Ciberfeminismo, con la finalidad de sacar conclusiones teóricas provisionales, factibles de ser abordadas con mayor profundidad y ampliadas en futuras investigaciones.

4. DESARROLLO

4.1. DONNA HARAWAY. *CYBORG MANIFESTO* (1985)

El ciberfeminismo tiene su origen en los planteamientos feministas del Manifiesto Cyborg (1985) postulado por Donna Haraway⁴ y en el que la autora plantea un futuro después del género, enfatizando el tradicional protagonismo masculino en la ciencia. En este sentido, el ecofeminismo de Haraway y su acercamiento crítico a las categorías universales de naturaleza, ciencia y ética hacen que la autora abogue por una revisión del género en relación con la neutralidad científica.

El cyborg aparece así como una posibilidad de emancipación en relación con modelos de identidad (Zafra Alcaraz, 2013). En ese sentido, la hibridación post-humanista se plantea en base a la necesidad de identidades múltiples (Braidotti, 2004) que vienen a desplazar a un planteamiento humanístico tradicional y lo hacen además en aras de un neo-humanismo cosmopolita. De esta forma, pasan a cobrar importancia cuestiones como el empoderamiento femenino de la mano de un nuevo ecologismo, pero también junto a la creatividad y el arte, es decir, hacia una nueva tecnocultura.

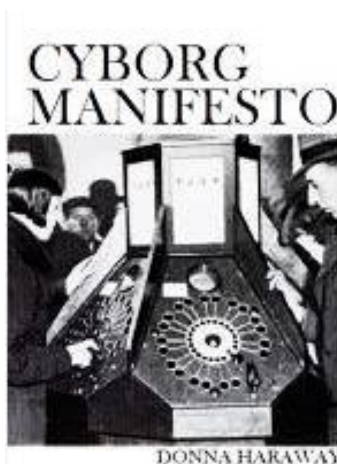


Figura 1: Donna Haraway. *Cyborg Manifesto* (1985).

⁴ Sin embargo, Haraway nunca utilizó el término Ciberfeminismo.

Por otro lado, en todo el corpus teórico de Haraway se advierte un rechazo frontal al reduccionismo metodológico de la ciencia, por llevar aparejada la compartimentación irreconciliable de dualismos arbitrarios, además de excluyentes y opuestos, tales como: naturaleza/cultura, sexo/género⁵ (D. J. Haraway, 1995), natural/artificial, ética/impostura o sujeto/objeto (Gómez, 2012:169). Se procede así a proponer un revisionismo profundo de la tradición científica, con un enfoque leal a la parcialidad, en relación con los contextos éticos y morales asociados a visiones culturales del discurso científico tradicional y su legitimidad política⁶; si bien una legitimidad con límites siempre fluídos e imprecisos.

Haraway plantea por ello una deconstrucción del concepto de naturaleza a partir de la imaginería del cyborg, un ente cibernético o criatura híbrida⁷. Sin embargo, la autora es también consciente de los riesgos de esta reinención, próxima a la ciencia ficción y que podría conducir hacia un control tecnológico sin ética. Así el cyborg, mitad máquina y mitad organismo, a caballo entre la realidad y la ficción, es la propuesta que permite conciliar dualidades convencionales, cuyos fundamentos son susceptibles de revisión, la cual se lleva a cabo inteligentemente alejada de cualquier discurso de odio. Se huye, por ello, de todo tipo de radicalización en torno al concepto de opresión⁸ de la mujer.

⁵ En relación al dimorfismo sexual y la diferencia de roles asociados al mismo, Haraway revisa el rol tradicional de reproducción de la especie humana para ampliarlo con la apertura hacia una diversidad sexual.

⁶ Especialmente en relación con la dominación de género, raza o clase, haciendo extensivo el concepto de opresión a los seres animales no humanos. Sin embargo, este utopismo cibernético es tan sólo eso (Wilding, 2010:145), habida cuenta de que el acceso a internet no es, ni tan siquiera, un derecho universal.

⁷ Con ejemplos radicales tales como organismos genéticamente modificados o con prótesis mecánicas y otros tan cotidianos como cualquier cibernauta navegando en la red.

⁸ La red al servicio de la lucha por la igualdad es planteada en la "Plataforma de Beijing" (Organización Naciones Unidas Mujeres [ONU], 1995), aprobada en la "IV Conferencia Mundial sobre la Mujer" (1995), Naciones Unidas (Larrondo, 2005:375).

En este sentido, la idea de elaborar una imagen más amplia del mundo implica establecer nutridas redes de conexiones entre seres articulados⁹, impuros e inestables, sin identidad fija y, por ello, siempre cambiantes, posibilitando así una multiplicidad de puntos de vista enriquecidos (Gómez, 2012:191). Así, Haraway considera que es la política de afinidad o especificidad la que debe prevalecer y no la de género, habida cuenta de que el ciborg es axesuado y sin identidad estable. Se trata, en definitiva, de una revisión profunda de la perspectiva androcéntrica, asociada a un profundo anclaje cultural que contribuye a que se perpetúen las diferencias de género.

4.2. ESPECIFICIDAD DEL NET.ART

Podría hablarse de un doble planteamiento en el Net.art: la de la pura estética sensorial frente a la inquietud conceptual. Así, al primer grupo pertenecerían artistas como Olia Lialina o el colectivo Jodi¹⁰, mientras que Heath Bunting¹¹ representaría el paradigma de la exploración de los límites de la red con un enfoque más teórico.

En ese sentido, si bien existe un consenso generalizado en considerar a la mencionada Ada Lovelace como la primera programadora (Fahey, 2012) de la Historia, podría afirmarse que toma el relevo, también con un protagonismo inusual, la Net.artista Olia Lialina, especialmente por las repercusiones¹² de su obra más conocida “My Boyfriend Came Back From The War” (Lialina, 1996). Es una obra no lineal, es decir, que el espectador selecciona la ruta de navegación y además está basada en textos e imágenes gif en blanco y negro. Se ha convertido en un clásico del arte por internet debido, en parte, a que fue remezclado por numerosos

⁹ La propuesta de nexos comunales se hace además extensiva a máquinas y animales.

¹⁰ El colectivo Jodi.org, integrado por Joan Heemskerk y Dirk Paesmans, es uno de los máximos referentes del net.art.

¹¹ Su obra “_readme” (1998) consistía en una página web que ilustraba un artículo sobre él mismo con hipertexto a dominio vinculados que mostraban una gama de nombres banales o absurdos.

artistas en el proyecto “The Last Real Net Art Museum”(Lialina, 1998) y fue incluida en la Net Art Anthology de Rizome (2017).

Por otro lado, otras numerosas net.artistas han contribuido con sus obras a que la red se convierta en un espacio de igualdad de género. Entre ellas cabe citar a Jenny Marketou (Marketou, 2000), Sonya Rapaport (Rapoport & Sat, 2015) o Albertine Meunier (Meunier, 2006). En otro orden de cosas, la mayor parte de las artistas del net.art utilizan con frecuencia su cuerpo como elemento central de sus obras, ya que forma parte de la propia identidad¹³ (Barbaño & Muñoz, 2017:255).

4.3. VNS MATRIX. A CYBERFEMINIST MANIFESTO FOR THE 21ST CENTURY (1991)

El grupo de artistas VNS Matrix¹⁴, planteó su conocido manifiesto con un lenguaje transgresor que buscaba hacer llegar el feminismo al mundo de la cibernética con el objetivo de poner en cuestión las tradicional dominación masculina en el ámbito de la cultura. El manifiesto, que sin duda presentaba claras influencias del manifiesto de D. Haraway, fue diseñado inicialmente para internet y circuló por varias webs y posteriormente se expuso en una gran valla publicitaria en la ciudad australiana de Adelaide.

En la obra titulada “Billboard Projet”(1992), una cartelera de 6x3 m. que fue expuesta en la galería Tin Sheds de Sidney, aparecían fragmentos de ADN junto a dos criaturas híbridas que flexionaban sus músculos y emergían de conchas marinas, provistas de cuernos de unicornio. La burbuja esférica central descansaba en los hombros de un anti-atlas y contenía un texto blasfemo¹⁵. El proyecto, pensado para ser expuesto

¹³ Sin duda los cánones de belleza van asociados a una sociedad competitiva.

¹⁴ Integrado por Julianne Pierce, Francesca da Rimini, Josephine Starrs y Virginia Barratt.

¹⁵ Era un texto convexo, de 17 líneas y con un contenido de una fuerte componente sexual, en el que se hacía además alusión al virus de un nuevo desorden. Idéntica temática reaparece en la obra “Infiltrate” (1994), con un autorretrato satírico de las cuatro artistas en el desierto australiano.

frente a una concurrida zona del centro de Sídney, fue finalmente censurado para su exhibición pública.

En la instalación-videojuego “All New Gen”¹⁶ (1993), expuesta en la galería Fundación de Arte Experimental de Adelaida, el espectador era preguntado por su género debiendo elegir entre tres opciones: *male*, *female* o *neither*, siendo ésta última la única respuesta correcta para continuar en el juego.

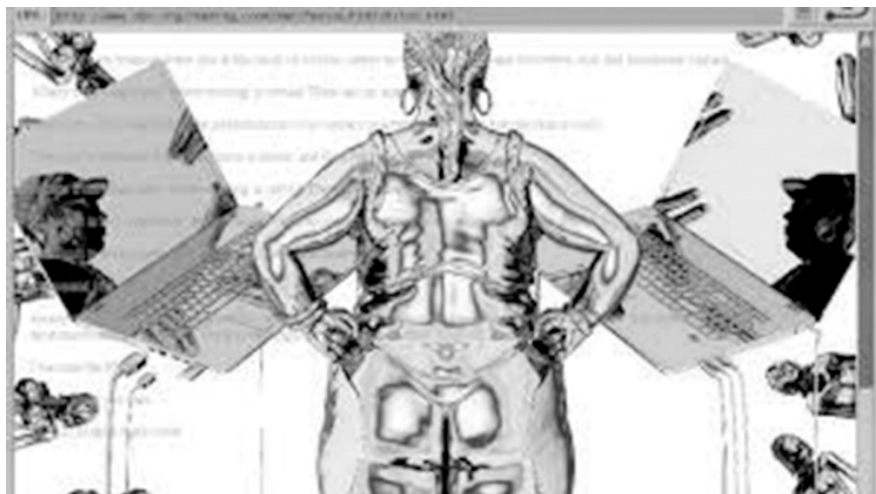


Figura 2: VNS Matrix. “Bitch Mutant Manifesto”(1996).

El segundo manifiesto del grupo recibió el nombre de “Bitch Mutant Manifesto”¹⁷ (1996) y fue escrito para la edición de Ars Electrónica del mismo año. El texto, en forma de collage, viaja por agujeros de gusano en forma de cuerpo de código, de género indeterminado. Se usaba en dicho texto un lenguaje provocador y corrosivo (Anta Félez et al.,

¹⁶ Inicialmente la obra fue denominada “Game Girl” en contraposición a “Game Boy”. Posteriormente, en el año 1997, el grupo recibió una subvención de la Comisión Australiana de Cine para la realización de un prototipo comercial del videojuego y su distribución internacional con el nombre “Bad Code”. Basado en una zona disputada por extraños cibermundos con mentes manipuladas por redes neuronales mediante un virus informático.

¹⁷ Mediante una estética combativa se debate sobre la patología y la propiedad en un texto desordenado en el que se alude a un erotismo maligno que parece no tomar en serio a la tecnología.

2016:90) que buscaba ser reivindicativo y directo, abogando por un feminismo sin dualidad.

4.4. CYBERGRRL-ISM

El término *Cybergrrl_ism* engloba numerosas variantes tales como *webgrrls*, *riot grrls*, *guerrilla grrls*, *bad grrls*, etc (Wilding, 2010:143).

Aliza Sherman, fundadora de la compañía *Cybergrrl Inc.*, hizo una llamada a una reunión de *webgrrls* en un café de Nueva York. Las sucesivas reuniones atrajeron a un número cada vez más numeroso de mujeres vinculadas con la industria de Internet y tuvo repercusión internacional.

Así, Karin María Schertler, especialista alemana en marketing online, tras una estancia en Nueva York fundó la red “*Webgrrls Deutschland*”¹⁸ con sede en Munich y dirigida a mujeres relacionadas con los medios digitales.

En dicha asociación alemana se busca sobre todo la cooperación mutua entre especialistas para la promoción profesional, a partir de listas de correo, plataformas en red, redes sociales y elecciones virtuales, por lo que ha sido un buen ejemplo a seguir por otras asociaciones similares.

4.4.1. Guerrilla_Girls (1985)

En este caso se trata de un colectivo anónimo de artistas feministas y antirracistas fundado en Nueva York y cuyo nombre hace alusión a la guerrilla estética, mediante performances en medios de comunicación, para denunciar la discriminación de género y raza en el mundo del arte. Las artistas del grupo cubrían sus rostros con máscaras de gorila¹⁹ en estas numerosas apariciones públicas en galerías de arte y museos.

¹⁸ Con dominio ‘*webgrrls.de*’.

¹⁹ Jugando con ello a la pronunciación inglesa similar de las palabras ‘guerrilla’ y ‘gorila’ y buscando poner el foco en los objetivos colectivos del grupo.



Figura 3: Guerrilla Girls. Met. Museum (1985).

4.4.2. Riot Grrrls

El nombre hace alusión a un movimiento feminista surgido en la ciudad de Olimpia (Washington) en la década de los 90, en torno a una eclosión cultural, con rock alternativo y punk²⁰ y una red underground de intercambio basada en la filosofía 'Do It Yourself' (Buckingham, 1991).

Así, la palabra "girl" es sustituida por "grrl" para conformar Riotgrrl, un movimiento que emerge inicialmente en la escena musical pero que es transferido posteriormente al Ciberespacio (Kuni, 1997:8). En ese sentido, el "Grrlism" plantea una estrategia de hibridación y enmascaramiento ciborg, nacida de una reflexión ideológica que rechaza cualquier tipo de control en la web. Todo ello se produce además con una toma de conciencia política que desvela la construcción cultural del momento y plantea una posibilidad de cambio más o menos radical (Zafra, 2014:99).

²⁰ Entorno a los grupos Bikini Kill y Bratmobile.

4.5. Old Boys Network (OBD)²¹. Documenta X Kassel (1997).

El Primer Encuentro Internacional Ciberfeminista²² se produjo dentro del contexto de la Documenta X de Kassel. Una pieza clave en la organización de dicho evento fue el grupo ‘Old Boys Network (OBD)²³’ un consorcio europeo de artistas y ciberfeministas (Wilding, 2010:148). En la sección denominada ‘*Hybrid Workspace*²⁴’, se abordó la definición del Ciberfeminismo a partir de sus “*100 anti-theses cyberfeminism is not...*” (OBD_X Kassel, 2011). Esta definición del Ciberfeminismo por medio del rechazo o la antítesis se traduce como ambivalencia de las propias ciberfeministas (Wilding, 2010:142), manifestando así un cierto repudio al feminismo histórico, lo cual puede ser contraproducente.

Una de las conclusiones principales de Kassel, argumentada por Venera Kuni, es que “el futuro es mujer” (Kuni, 1997:1), lo cual desencadenaba en ese momento muchas expectativas. La autora hacía esta afirmación como reacción a lo que considera la colonización del Ciberespacio por hombres, tildada de “sexist-machistic” y basada en estructuras de poder político. Se plantea con ello la utopía²⁵ de la no jerarquización, para poner en cuestión el dominio de los hombres, en una sociedad en la que la mujer continúa aún hoy estando infrarrepresentada.

Por otro lado, es importante destacar que en la propuesta Ciberfeminista se aúna una doble intención política y estética (García Manso, 2007:19)

²¹ Cfr. https://www.obn.org/inhalt_index.html

²² El Primer Encuentro Internacional Ciberfeminista tuvo lugar del 20 al 28 de septiembre de 1997. El Segundo Encuentro en Rotterdam (1999) y el Tercero en Hamburgo (2001) (García Manso, 2007:15).

²³ Cornelia Sollfrank fue la fundadora de la organización Old Boys Network (OBN) en Berlín (1997) (Sollfrank, 1997), así como organizadora, en ese mismo año, del primer concurso de net.art con título “Extensión”.

²⁴ Buscando establecer los objetivos que se persiguen con el Ciberfeminismo.

²⁵ En este sentido, se concibe así el Ciberfeminismo como una nueva alianza entre mujeres y máquinas.

al mismo tiempo, de ahí el haber elegido como marco la Documenta de Kassel.



Figura 4: “100 anti-theses cyberfeminism is not...”. Documenta X de Kassel (1997).

5. RESULTADOS

La figura de lo femenino ha estado tradicionalmente separada de los ámbitos de la producción y del conocimiento, de ahí la necesidad de hacer justicia y comenzar a revalorizar una aportación y dedicación históricamente ‘invisible’ para permitir el paso de la mujer desde ‘la domesticación a la creación’ (Zafra, 2014:102).

Los dos argumentos que se esgrimen son el potencial creativo de las mujeres para transformar el mundo, unido éste al potencial de sociabilidad casi infinito de la red como lugar de interacción y colaboración colectivas (Zafra, 2012:108). Por otro lado, la precariedad de las mujeres se ve reconfortada con la solidaridad de las comunidades virtuales, lo que sin duda se traduce en un nuevo tipo de comunicación coeducativa (García Manso & Silva, 2017:278).

Todas estas propuestas ponen de manifiesto que son necesarias estrategias eficaces, incluso a veces subversivas, frente a géneros duales y estandarizados con un fuerte arraigo. Así por ejemplo, en el ámbito de la

arquitectura y en relación con propuestas realizadas en España, el grupo Col-lectiu Punt 6²⁶ es pionero en arquitectura y perspectiva de género (Novas, M. & Paleo, 2016:72).

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El movimiento feminista encuentra en Internet un instrumento útil para solucionar la tradicional discriminación mediática, de ahí la importancia creciente del uso de las nuevas tecnologías.

Si bien existe un consenso generalizado entre las ciberfeministas en relación a la idea de que la sociedad patriarcal ha marginado tradicionalmente a las mujeres, el Net.art o arte en red favorece la igualdad de oportunidades, ya que se produce desde el anonimato y sin restricciones sociales.

Las nuevas tecnologías están transformando el ámbito doméstico de forma desigual, si bien las ciberfeministas poseen posiciones laborales privilegiadas en tecnología y ciencia. En este contexto, las dualidades antagónicas están dejando paso a las redes colaborativas, y todo ello a pesar de que continúa existiendo una ambivalencia contradictoria para la mujer, la cual afecta a su vida, tanto privada como social.

El gran mérito de las VNS Matrix es, posiblemente, haber popularizado el Ciberfeminismo, pero fue a cambio de restarle rigor al discurso de Haraway. Desde un punto de vista educativo, por ejemplo, abogar por la coeducación es algo muy diferente a la enseñanza mixta²⁷. El ciborg que deriva en dominación debe sin duda revestirse de valores nuevos y más solidarios.

Para fraseando a Faith Wilding, es necesario conseguir una mayor visibilidad del Ciberfeminismo para llegar a mujeres que usan la tecnología: programadoras, científicas y hackers, *“con el fin de vincular la teoría, el contenido y la práctica feministas en la Red con la investigación e invención tecnológica”* (Wilding, 2010:150).

²⁶ Cfr. www.punt6.org

²⁷ La cual, históricamente, ha sido también necesaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTA FÉLEZ, J.-L. et al (2016). Cyborg y Educación, Un Debate Feminista Inconcluso. *Revista Barataria*, 14, 85–97.
- BARBAÑO, M., & MUÑOZ-MUÑOZ, A. (2017). La construcción de la imagen de las mujeres: Net.art y medios de comunicación. *Historia y Comunicacion Social*, 22(1), 249–260.
- BRAIDOTTI, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- BUCKINGHAM, D. (1991). *Real girl power? Representing riot grrrl*. <https://davidbuckingham.net/growing-up-modern/>.
- GARCÍA MANSO, A. (2007). Cyborgs, Mujeres Y Debates. El Ciberfeminismo Como Teoría Crítica. *Revista Barataria*, 1, 13–26.
- GARCÍA MANSO, A., & SILVA, A. (2017). Ciberfeminismo o Feminismo en la Red: Haciendo arqueología en Internet. *Antropología Experimental*, 17, 277–286.
- GÓMEZ, L. (2012). El Ecofeminismo De Donna J. Haraway. *Gestión y Ambiente*, 15(2), 165–206.
- HARAWAY, D. (1989). *A cyborg manifesto : science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*. <https://publicityreform.github.io/findbyimage/readings/haraway>
- HARAWAY, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- KUNI, V. (1997). *The Future is Femail Some Thoughts on the Aesthetics and Politics of Cyberfeminism*. www.kuni.org/
- LARRONDO, A. (2005). La red al servicio de las mujeres. Aproximación a la relación mujer y medios de comunicación en Internet. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 11, 375–392.
- LIALINA, O. (1996). *My boyfriend came back from the war*. <http://www.teleportacia.org/war/wara.htm>
- MARKETOU, J. (2000). Hacking Seductions as Art. *Old Boys Network*, 1–3. http://www.obn.org/reading_room/interviews/html/jenny.html
- MUNTADAS, A. (1994). *The File Room*. <https://www.thefileroom.org/>

- NOVAS, M. & PALEO, S. (2016). Arquitectura e [Ciber]feminismo. Unha intersección coa socioloxía e o xénero. *Boletín Académico. Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade Da Coruña.*, 6, 62–74.
- X Documenta Kassel. (2011). 100 anti-theses cyberfeminism is not ... *Asparkia*, 22, 153–156.
- Organizacion Naciones Unidas Mujeres [ONU]. (1995). Declaración y Plataforma de Acción de Beijing Declaración política y documentos resultados de Beijing +5. In *La Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer*.
- PLANT, S. (1998). *Ceros + unos : mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Barcelona: Destino.
- SOLLFRANK, C. (1997). *Old Boys Network*. <https://www.obn.org/>
- WILDING, F. (2010). ¿Dónde está el feminismo en el ciberfeminismo? *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 10, 141–151.
- ZAFRA ALCARAZ, R. (2013). Make me a (Wo)Man. Make me a Cyborg. Una aproximación a la potencia política de las ficciones míticas desde el arte feminista. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales.*, 10, 351–373.
- ZAFRA, R. (2012). Vínculos que importan. Apuntes sobre identidad política en la era de las redes. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales.*, 9, 105–115.
- ZAFRA, R. (2014). Arte , Feminismo y Tecnología . Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de Psicologia*, 16(1), 97–109.

BAQUE MULHER LISBOA: MÚSICA E FEMINISMO

DRA. TATIANA RODRIGUES LIMA
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

RESUMEN

O foco principal deste texto são as imagens poéticas e as ações sociais e culturais de empoderamento feminino agenciadas pelo movimento de maracatu Baque Mulher, surgido na cidade de Recife, no Nordeste do Brasil.

São abordadas as características do maracatu nação, ou de baque virado, como expressão cultural que envolve música popular, dança, religião e ação social, com base em pesquisa bibliográfica. Em seguida apresentamos o movimento Baque Mulher e o núcleo Baque Mulher Lisboa, a partir de dados colhidos em investigação de campo, em aplicação de questionários e em plataformas digitais. São analisadas três canções do grupo, as loas, mobilizando ferramentas teóricas da comunicação e da semiótica da canção.

Nas considerações finais, concluímos que o discurso poético tratando do combate ao machismo, ao racismo e a outras formas de opressão, bem como as autorreferências enquanto guerreiras constitui uma das esferas de empoderamento do movimento, juntamente com a formação artística das batuqueiras e a oportunidade de encontros para discussões de questões específicas e de temas gerais relacionados ao combate à cultura patriarcal.

PALABRAS CLAVE

Gênero, Feminismo, Maracatu, Baque Mulher.

1. MARACATU É MAIS DO QUE MÚSICA E DANÇA

O maracatu é uma manifestação cultural associada à dança, à música e aos desfiles no Carnaval, conforme os dicionários brasileiros e os relatos mais remotos de que se tem notícia. Estes textos, porém, não mencionam as dimensões religiosa e sociocultural dos grupos de maracatu, que são contempladas em poucos estudos de etnomusicologia e dos campos das ciências sociais e humanas.

No presente artigo sobre o Baque Mulher Lisboa, consideramos as dimensões sociocultural e religiosa, assim como os aspectos artísticos do grupo, porque acreditamos que a produção de sentidos expressa nas performances do maracatu mobiliza elementos destas esferas. Inicialmente, busca-se uma breve definição do objeto, a fim de poder emprender uma análise do corpus, as loas (canções) do Baque Mulher.

Conforme Natália Martins, “no Brasil, há três tipos de maracatu: o maracatu de baque virado, ou maracatu nação, o maracatu de baque solto, ou maracatu rural, e o maracatu cearense” (2014, p.1177). A minha atenção neste trabalho é para os maracatus nação, ou de baque virado, porque é nesta variante que o Baque Mulher se insere.

O Baque Mulher não chega a se constituir em uma nação de maracatu. É um grupo de mulheres percussionistas ligado aos maracatus nação Encanto do Pina e Porto Rico, porque sua criadora, a mestra Joana D’Arc Cavalcanti, é regente da orquestra do Encanto do Pina e comanda uma ala instrumental no maracatu Porto Rico.

Um ouvinte mais atento que acompanha uma performance pública de maracatu perceberá que cada orquestra de baque virado tem suas cores, símbolos (exibidos em seu estandarte) e um baque próprio, que é uma espécie de assinatura musical. A regência da orquestra coordena a trama entre diferentes células rítmicas executadas pelas seções de instrumentos. Cada ala executa uma célula e a imbricação entre elas, a combinação em polirritmias, determina a característica de cada baque. “A configuração rítmica muda entre as diferentes nações, porém, há um ritmo constante presente, principalmente na marcação, formado por semicolcheia-colcheia-semicolcheia” (MARTINS, 2014, p.1181).

Há estreitas ligações entre os terreiros de candomblé e os maracatus de baque virado. Alguns autores defendem que os maracatus nação são candomblés de rua, a exemplo de Maximiliano Wanderley Carneiro da Cunha. Trata-se de uma manifestação cultural produzida por uma maioria afrodescendente, que enfrenta o racismo e a exclusão econômica decorrentes da escravidão ocorrida no Brasil até 1888, que reivindica ser incluída nas políticas públicas e que cria suas redes de solidariedade para suprir a ausência do estado e dos seus direitos básicos. Muitas vezes as sedes dos terreiros de candomblé abrigam os ensaios, oficinas musicais e outras atividades educativas. Maximiliano da Cunha, sugere atentar para

aspectos que são cruciais para os Maracatus tais como sua religiosidade, sua posição e situação político-econômica, sua musicalidade e, acima de tudo, sua intenção de serem vistos como membros da sociedade ao invés de grupos estigmatizados que existem apenas durante o carnaval (CUNHA, 2009, p.114).

São elementos fundamentais nos grupos do baque virado a vinculação à religião matriz africana e a atividade comunitária. Isto porque os terreiros de Xangô, ou de candomblé, são também catalizadores de ações socioculturais nas comunidades onde estão instalados.

Ainda conforme Cunha, “os maracatus são grupos sociais que se mantêm ativos e renovados até os dias de hoje graças a um processo dinâmico que envolve estratégias e negociações de visibilidade e *empowerment*” (2009, p.8). No figurino do Baque Mulher, por exemplo, a camisa usada pelas batuqueiras estampa nas costas a frase “Movimento de empoderamento feminino”, o que nos fez questionar como este empoderamento se expressa nas atividades do grupo. A questão norteia as reflexões a seguir.

2. OBJETIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS

O objetivo geral deste texto é sistematizar alguns resultados da pesquisa junto ao Baque Mulher Lisboa para entender como se expressa o empoderamento feminino e as especificidades do discurso do grupo.

Como objetivos específicos buscamos:

- Traçar um breve perfil das integrantes do Baque Mulher Lisboa;

- Analisar três loas (canções do maracatu) executadas pelo grupo;
- Estabelecer relações entre o discurso cancional do Baque Mulher, o perfil das mulheres do Baque Mulher Lisboa e as pautas feministas;
- Verificar como se dá o “empoderamento feminino” que é referenciado no figurino do grupo.

3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O MÉTODO E A ABORDAGEM

Neste trabalho, adoto a premissa de que uma abordagem da sonoridade e do discurso cancional de composições e performances de autoria de mulheres é uma forma produtiva de entender como se dá a expressão da mulher contemporânea na esfera da música popular urbana, esfera esta marcada historicamente pelo domínio masculino das formas de produção.

Por ser uma expressão cultural, social e comunicacional, a canção popular é veículo de ideias e sonoridades que dialogam de maneira tensiva com seu tempo, seu lugar de produção e com marcas identitárias e/ou subjetivas (VALENTE, 2003; TATIT 2004, 2002, 1999, 1997). Nesse sentido, a discussão acerca do Baque Mulher Lisboa adota uma perspectiva interdisciplinar, a partir de aportes teóricos de campos como as ciências sociais, a comunicação, os estudos culturais, a etnomusicologia e a semiótica. Analiso a sonoridade e as letras das loas (canções tocadas no maracatu), ao tempo em que levo em consideração forma de organização dos grupos Baque Mulher, que têm atividades em dezenas de cidades brasileiras e também em Lisboa, Londres e Bruxelas.

As regras de funcionamento Baque Mulher e o perfil das integrantes do Baque Mulher Lisboa foram levados em conta no momento em que se partiu para a análise do repertório musical e poético compartilhado pelas mulheres dos diversos núcleos. As fontes utilizadas para tratar da organização do Baque Mulher e do perfil das batuqueiras de Lisboa são a investigação de campo realizado entre dezembro de 2019 e fevereiro de 2020 junto ao grupo de Portugal e o material sobre o Baque Mulher disponível na internet – reportagens da grande imprensa e das mídias

alternativas, material de divulgação, vídeos com registros musicais, redes sociais etc. Ao acompanhar os encontros semanais do grupo de Lisboa, realizei anotações sobre questões discutidas e instruções relacionadas à execução musical.

Para traçar o perfil das integrantes, foi aplicado um questionário estruturado com perguntas abertas e de múltipla escolha, nos quais foram solicitadas às respondentes as seguintes informações e relatos: nome (com opção para manter o anonimato); instrumento tocado no grupo; breve relato sobre a experiência musical anterior (caso houvesse); outras atividades realizadas no Baque Mulher (regência, dança e/ou núcleo organizacional); relato sobre como tomou conhecimento do grupo; mês e ano em que começou a frequentar as reuniões do grupo; conexões proporcionadas pelo Baque Mulher Lisboa (sugerimos como “temas possíveis: integração e contato com outras mulheres, religiosidade, conexão com a música, ação social, feminismo etc.”); faixa etária; país e cidade de nascimento; país e cidade onde residiu antes de chegar a Lisboa; principal atividade realizada em Lisboa (como opções sugerimos trabalho, estudo ou outra); detalhes sobre a atividade – nesta questão sugeri que a respondente descrevesse brevemente em que área trabalha ou o que estuda (nome e local do curso) ou qual outra atividade realiza. Deixei também um espaço final no questionário para que a respondente pudesse “complementar alguma resposta ou comentar o que quiser”, mas não houve manifestações neste item.

Durante a pesquisa de campo, as explicações sobre a performance do grupo dadas às iniciantes pelas coordenadoras de alas musicais foram a principal fonte de dados acerca da sonoridade, da performance corporal e dos demais aspectos estéticos específicos do Baque Mulher.

4. MÚSICA, EMPODERAMENTO E FEMINISMO NO BAQUE MULHER

O surgimento e a forma de organização do Baque Mulher demonstram de saída que o pertencimento de gênero é um aspecto fundante do grupo, como explicitado na *fanpage* do movimento no Facebook,

Baque Mulher é um grupo de Maracatu Nação sediado na cidade de Recife/PE, formado totalmente por mulheres, fundado em 2008 e idealizado por Mestra Joana Cavalcante, Mestra da Nação do Maracatu Encanto do Pina.²⁸

Joana D’Arc da Silva Cavalcanti, nome completo da mestra ou maestra, é compositora, regente, percussionista e Ialorixá no terreiro Ylê Axé Oxum Deym, da região periférica do Pina, na cidade de Recife. Escolhida regente do grupo de Maracatu tradicional (predominantemente masculino) Encanto do Pina, com direito a consulta e aprovação dos orixás, ela enfrentou a resistência dos batuqueiros, incluindo a saída de alguns integrantes do grupo. A mestra já realizava projetos sociais voltados para crianças, mas teve neste momento a ideia de criar um grupo no qual as mulheres pudessem tocar sem pressão, uma orquestra percussiva só de mulheres.

Apesar das dificuldades financeiras de algumas mulheres, que muitas vezes não tinham recursos para pagar a passagem de transporte coletivo para ir aos ensaios, o grupo se manteve ativo e se expandiu para outras cidades do Brasil. Ainda conforme a *fanpage*,

A partir de 2013, integrantes do Baque Mulher que residem em outras localidades passaram a fortalecer esse coletivo e iniciaram ensaios em suas cidades, promovendo a formação do que foram chamados de grupos filiais, o que gerou a necessidade de uma padronização de objetivos e ações.²⁹

Atualmente, o Baque Mulher se estrutura a partir de uma coordenação geral, com sede em Recife, e coordenações locais nas cidades onde há “filiais” do movimento. A fim de garantir a organicidade, no “Regimento do Grupo Baque Mulher”³⁰ regula-se que a aspirante a coordenadora local deve “ter participado das atividades do Baque Mulher

²⁸ Fonte: *Fanpage* Movimento Baque Mulher FBV. [https://www.facebook.com/MaracatuBaqueMulher/ -acesso em 24 mar 2020].

²⁹ Idem.

³⁰ O “Regimento do Grupo Baque Mulher” é um arquivo PDF com data de agosto de 2016 e é compartilhado entre as batuqueiras em plataformas fechadas. Recebi o arquivo através de compartilhamento no grupo de Whatsapp do Baque Mulher Lisboa.

Matriz, de pelo menos um carnaval em Recife e de pelo menos um Encontro Nacional do Baque Mulher”³¹ (Artigo 6º, parágrafo único, p.5).

A identidade musical do grupo também é uma preocupação surgida após a expansão para outras cidades. Os arranjos de cada loa são transmitidos em vídeos da coordenação geral para as filiais, onde são ensaiados. São feitos também vídeos específicos para o treinamento de instrumentos. Os vídeos ficam disponíveis em uma pasta no google drive para acesso exclusivo das integrantes e muitas vezes são consultados nos ensaios para tirar dúvidas. Cada núcleo do Baque Mulher tem ainda, conforme o regimento, uma “madrinha”, uma batuqueira mais experiente que faz a ligação entre a coordenação geral e as atividades da filial.

4.1 MULHERES DO BAQUE DE LISBOA

A presença em Portugal da *yabá* e percussionista brasileira do Baque Mulher do Rio de Janeiro Tenily Guian, que esteve em cidades portuguesas para realizar oficinas e se apresentar no festival “Pé na terra”, no verão de 2018, foi determinante para o surgimento do Baque Mulher Lisboa. Grande parte das fundadoras do núcleo local participou das oficinas ministradas por Tenily. Já havia um outro grupo de maracatu, de formação mista, na freguesia lisboeta de Cassilhas. Deste grupo, chamado Baque do Tejo, vieram também algumas das batuqueiras fundadoras do Baque Mulher Lisboa.

Desde a sua fundação, o Baque Mulher Lisboa se reúne semanalmente às segundas-feiras a partir das 20 horas. Com as medidas de isolamento social decorrentes da pandemia do Corona vírus o grupo passou a realizar reuniões virtuais utilizando a plataforma Zoom, também nas noites de segunda-feira.

³¹ A discussão sobre a relação entre as cidades de Lisboa e Recife e o movimento Baque Mulher pode se estender, mas não será realizada aqui. Creio que requer um outro texto, voltado especificamente para esta problemática, a fim de que haja uma abordagem verticalizada de temas como cena cultural, espaço, lugar, território, territorialidades, entre outros que fundamentam os estudos da comunicação e da música focados nos diálogos entre a cidade e as expressões culturais.

A partir do questionário aplicado junto a 13 integrantes do Baque Mulher Lisboa foi possível entender a constituição do grupo e outros aspectos abordados a seguir. Tendo em vista que cada encontro semanal do núcleo das batuqueiras reúne entre 10 e 15 participantes³², a amostra pode ser considerada suficientemente representativa. Das 13 respondentes, 5 ingressaram entre janeiro e março de 2020 e me referirei a elas como novatas. Oito das entrevistadas entraram no grupo em 2019, sendo 3 fundadoras, e a este grupo maior chamarei de veteranas.

Metade das veteranas não tocava antes de ingressar no baque mulher e três das cinco novatas também não tinham experiência musical anterior, o que sinaliza que o domínio da técnica de um instrumento é um empoderamento por si só para mais da metade das respondentes. A pergunta acerca das conexões proporcionadas pelo movimento revelou outros tipos de empoderamento que o Baque Mulher Lisboa proporciona³³. A música é uma das motivações apontadas por seis integrantes, mas dez batuqueiras mencionaram o feminismo em suas respostas e oito das 13 entrevistadas citaram também contato com outras mulheres como motivação.

Verificou-se através do questionário que a totalidade das entrevistadas não é portuguesa: dez são brasileiras e três são espanholas. O convívio entre estas mulheres que estão se adaptando à vida fora do país natal é uma importante motivação para estar no grupo. Foram utilizadas expressões como “sororidade”, “integração de imigrantes” e “empoderamento artístico, social e humanos” nas respostas ao questionário.

Entre as entrevistadas, a maioria está em Lisboa por razões profissionais. Nove delas têm como principal atividade em Lisboa o trabalho, há também entre as respondentes três estudantes de pós-graduação: uma faz

³² O grupo de WhatsApp do Baque Mulher Lisboa tem 32 participantes, mas parte delas não frequenta os encontros presenciais. Estas 32 mulheres que se comunicam no grupo são integrantes, ex-integrantes, a Mestra Joana, a madrinha Paula Crósta e Tenily Guian. Durante a pesquisa fui inserida no grupo também.

³³ A questão foi: “Que conexões o Baque Mulher Lisboa traz para sua vida?”. Indiquei como “temas possíveis: integração e contato com outras mulheres, religiosidade, conexão com a música, ação social e/ou feminismo”.

doutorado, outra faz pós-doutorado, e a terceira faz especialização médica em geriatria. Uma das entrevistadas não respondeu à questão sobre atividade em Lisboa. No que se refere à faixa etária, seis das entrevistadas têm entre 21 e 30 anos e sete estão na faixa dos 31 a 40 anos.

O grupo é constituído, portanto, por mulheres adultas, cuja principal motivação para estar em Lisboa é o exercício ou o aperfeiçoamento profissional. Uma das batuqueiras deu o seguinte depoimento ao responder sobre as motivações de participar do Baque Mulher:

Tenho uma rotina de trabalho muito fechada e individual, poder fazer parte de um grupo que me inspira, e que me tira do ambiente de trabalho, ajudando também a lidar com a minha ansiedade, deu mais sentido à minha vida. Com o Baque Mulher pude conhecer pessoas incríveis, as quais admiro e pretendo levar comigo para sempre.

Como ocorre a muitos imigrantes, as batuqueiras de Lisboa têm uma demanda de trabalho ou estudo árdua e estão longe dos familiares e dos antigos laços sociais. Percebeu-se que as integrantes do grupo encontram no Baque Mulher uma fonte de contato com a arte, com o feminismo, e uma oportunidade de sociabilidade, de estabelecer laços.

4.2 A PERFORMANCE MUSICAL E COREOGRÁFICA

Em uma orquestra de maracatu, os sons mais graves têm como fonte emissora o naipe de alfaias - tambores tocados com duas baquetas de diâmetros diferentes. A baqueta de maior diâmetro toca o centro do tambor, obtendo um som próximo ao de um bumbo de bateria. A baqueta de diâmetro menor atinge a parte do couro da alfaia mais próxima da lateral. Em momentos específicos de algumas loas, a ala de alfaias marca o ritmo batendo as baquetas uma contra a outra.

A forma de segurar as baquetas das alfaias e o movimento das mãos quando não estão tocando são marcas performáticas valorizadas no Baque Mulher. Há um movimento chamado “reloginho”, no qual o braço que segura a baqueta mais fina faz uma rotação como se a batuqueira estivesse consultando um relógio de pulso. Esta é uma espécie de “assinatura” do naipe de alfaias do Baque Mulher.

Também é notável no grupo a atenção especial para a performance das batuqueiras que atuam na ala dos agbês. O agbê é um instrumento feito com uma cabaça envolvida por uma trança de contas (também conhecido como xequerê). A seção de “agbezeiras” do Baque Mulher executa complexos passos de dança.

Segundo a batuqueira que chefia o naipe, e que integra também a organização do grupo de Lisboa, historicamente este foi o naipe das orquestras de maracatu nação tradicionais em que primeiro foram admitidas mulheres e onde elas começaram a vestir saias para se apresentar publicamente. Para tocar eventualmente outros instrumentos, as mulheres vestiam o figurino masculino das orquestras, uma vez que eram raras as participações femininas na ala percussiva dos grupos. Os agbês utilizados no Baque Mulher Lisboa foram confeccionados pelas próprias batuqueiras, que tiveram uma oficina de como montar o instrumento.

Ao dar uma atenção especial à performance corporal desta ala, o Baque Mulher potencializou o naipe percussivo em que as mulheres historicamente conquistaram espaço quando algumas orquestras de maracatu nação se tornaram mistas. As coreografias executadas pelas tocadoras de agbês têm passos das danças de orixás femininas, como em uma coreografia que faz uma saudação a Yemanjá. São acionadas três esferas de poder: a afirmação da feminilidade, o domínio do instrumento e do corpo e a conexão com o sagrado.

O Baque Mulher Lisboa possui também uma ala de caixas, que junto com o Gonguê (que é um instrumento único), são responsáveis por imprimir o andamento do baque, acelerando ou desacelerando a batida. Conforme Natália Martins o Gonguê é

o instrumento mais agudo dentro do batuque. Ele tem a função de indicar o andamento e fazer uma célula rítmica que vai estruturar e direcionar o ritmo do grupo inteiro. A célula rítmica da marcação muda entre uma nação de maracatu e outra, porém a função permanece a mesma. (2014: 1179).

Também segundo Martins, “as caixas fazem um ritmo em semicolcheias, podendo ser interpretado como a base, na qual os acentos contribuem para a variação rítmica e para o balanço na polirritmia do

conjunto” (2014: 1179). Nas explicações sobre os instrumentos, as integrantes do baque mulher costumam se referir ao grupo formado por caixas e gonguê como a “cozinha” da orquestra. Abordei até aqui de aspectos sonoros e performáticos do Baque Mulher, comentarei a seguir três loas, as canções executadas pelo grupo.

4.3 AS LOAS E SEUS SENTIDOS DE EMPODERAMENTO

O repertório das diversas filiais do Baque Mulher é definido anualmente pela mestra Joana Cavalcanti. Entre os critérios está a temática abordada na letra da loa e sua relação com o contexto político e social. A loa de autoria da Mestra Joana intitulada “Sou mulher negra empoderada” foi tocada na abertura do desfile do Baque Mulher Lisboa no carnaval de 2020. A canção contempla boa parte das temáticas agenciadas pelo movimento desde o título, que coincide com o primeiro verso e explicita quem é o sujeito no discurso.

A identidade duplamente minoritária - mulher, negra - está em um contexto de força, configurado pelo uso do adjetivo “empoderada”. A letra afirma que este poder vem da religião: “Trago o axé da nação nagô”. O axé não é atributo que o eu lírico busca (ou quer), mas um poder que já possui. O sentido de poder está também na disposição para a luta, como no verso “Mulheres guerreiras tocando tambor”, que trata ainda de uma outra fonte de potência: a capacidade de tocar os instrumentos do maracatu. A loa explicita o posicionamento político do grupo, em versos como “feministas do baque virado”. Tocar o tambor funciona como metáfora que faz referência a uma postura aguerrida contra o patriarcado: “não há violência / ou machismo qualquer / que cale meu tambor / eu sou baque mulher”. A levada de andamento acelerado reitera os sentidos de potência enfatizados pela letra.

Também incluída no repertório executado no carnaval de 2020, a loa “É por esse baque”, de autoria de Helen Abramo, confirma a tática (De Certeau, 2014) de evocar divindades femininas para tratar de empoderamento e da união das batuqueiras. A letra começa exaltando o estar juntas, a sororidade e a ação, através de imagens como erguer a voz e seguir andando para enfrentar o assédio e outras formas de machismo: “É por esse baque que eu ergo a voz / Eu não ando sozinha / eu venho

por mim / Venho por todas nós”. A melodia deste trecho se repete e cria um suspense. Na medida em que a loa se desenvolve, a expressão “eu não ando sozinha” ganha um sentido místico, além do estar grupo. Os versos que afirmam: “E se mexer com ela com ela / eu não vou deixar” são sucedidos por um canto de resposta que menciona orixás femininas (Yemanjá, Oxum e Iansã, também chamada de Oyá), seus elementos e seus atributos, em uma construção poética cujos sentidos sugerem que as mulheres seguem acompanhadas pelas divindades. A primeira resposta afirma: “Esse baque é maré / vem das ondas mulher / filhas de Yemanjá”. A segunda resposta aciona atributos das duas outras orixás mulheres: “E se mexer com ela com ela / eu não vou deixar / Mulher guerreira / com brilho de Oxum / e a coragem de Oyá”.

Dialogando com a melodia de uma cantiga infantil de domínio público, a loa “Maria da Penha é forte” tem características de uma tipologia cancional que Luiz Tatit (2004: 77) chama de entoativa ou figurativa, na qual os versos são cantados de maneira às vezes mais acelerada ou mais desacelerada no mesmo trecho melódico, porque o que importa é o que está sendo dito. No caso desta loa, fica clara a intenção de divulgar lei brasileira que dá um tratamento especial à violência contra a mulher, chamada de Lei Maria da Penha.

Do ponto de vista da compatibilização entre letra e melodia, esta loa é uma excessão no repertório do grupo – e mesmo dos maracatus de uma forma geral. A maioria das loas dos maracatus – incluindo “Sou mulher negra empoderada” e “É por esse baque” – podem ser associadas ao tipo cancional que Tatit chama de temático. Na tematização são comuns as melodias que operam pela “contração, seja pelo andamento acelerado, seja pelas frequentes reiteraões” (Tatit, 2004: 76), enquanto o canto percute as consoantes e torna as vogais breves, de forma a favorecer a definição das células rítmicas e seu agrupamento. A presença do canto de chamada e resposta é muito comum em canções temáticas de gêneros como o samba de roda e o maracatu.

Em “Maria da Penha é forte”, a priorização do que está sendo dito em detrimento da compatibilização simétrica entre canto e melodia confere um caráter figurativo/entoativo coerente com os propósitos da

composição. Além de exaltar a mulher que “com sua força e coragem / fez a lei acontecer”, a letra busca dar informações que possam ser utilizadas por quem ouve a canção. Cita o número e o ano da lei, nos versos em que fica claro o caráter entoativo da loa, porque os vocais aceleram para dizer o número 11.340 e desaceleram para revelar “do ano 2006”.

Há muitas canções com tipologias híbridas, em que há mais de um tipo de compatibilização entre letra e melodia, conforme o próprio Tatit verificou em sua pesquisa envolvendo 700 canções que tocavam no rádio, no período em que elaborou sua teoria. É possível encontrar no cancioneiro brasileiro composições populares em cujas partes distintas ocorrem tipologias também diferentes, são comuns as diferentes tipologias entre estrofes e refrões ou entre a parte A e as demais partes de uma canção. No final da loa sobre a Lei Maria da Penha, a letra traz uma repetição temática da palavra direito, para enumerar alguns dos direitos das mulheres: à liberdade, à vida e o “direito de vencer”. Este último propicia imagens poéticas amplas, uma vez que aciona sentidos relacionados a ter condições iguais nas disputas, mas não nomeia qual disputa, possibilitando associações com as situações de competição no mercado de trabalho, na política, entre outras.

5. ALGUMAS CONCLUSÕES

Para responder à questão sobre se há ações de empoderamento feminino e como elas acontecem no Baque Mulher Lisboa, foram considerados os seguintes aspectos:

- a conexão entre as batuqueiras, que propicia o estabelecimento de redes de apoio mútuo e a organização de ações sociais e políticas;
- a formação das mulheres para o domínio da expressão artística através da dança e da música (tocar percussão, reger e cantar) bem como de outras habilidades relacionadas à afinação e confecção de instrumentos;
- a performance que mobiliza o corpo feminino como produtor de arte e portador de uma memória ancestral relacionada às orixás mulheres;

- o discurso poético das loas e seus aspectos musicais.

Avaliando estas esferas foi possível afirmar que o Baque Mulher é de fato um movimento de empoderamento. A realização de encontros para discussões de questões específicas e de temas gerais relacionados ao combate à cultura patriarcal são formas de empoderar as integrantes do grupo. Nas reuniões, algumas participantes manifestaram o quanto é positivo para elas estar em um espaço só com mulheres. Elas argumentam que se sentem mais à vontade para errar nos ensaios, tirar dúvidas e manifestar opiniões num ambiente completamente feminino, em contraste com ambientes mistos, uma vez que a presença masculina cria tensões exigindo que fiquem a todo tempo em alerta para provar que não são inferiores. O apoio mútuo que ocorre nos encontros só das mulheres, as atitudes de sororidade e de fortalecimento da autoestima são para elas de grande valor.

O grupo admite que os homens participem nas apresentações públicas, dando suporte em atividades secundárias da produção. Observamos em duas apresentações públicas do Baque Mulher Lisboa – uma no carnaval de 2020 e outra na manifestação feminista do 8 de março do mesmo ano – a presença de homens executando atividades como a distribuição de água e de lanche para as percussionistas que estavam tocando, entre outros auxílios. Mas o protagonismo na performance artística e na organização das apresentações foi exclusivamente feminino. Confirmamos no acompanhamento dos encontros semanais, dos quais os homens não participam, que os critérios para a distribuição das tarefas se pautam em colocar a mulher nos postos que envolvem poderes de decisão e de expressão política e/ou artística.

Assim como os núcleos das demais cidades, o Baque Mulher Lisboa consegue manter uma unidade utilizando as redes sociais e um sistema de organização pautado na liderança da Mestra Joana, criadora do movimento, e na integração entre as lideranças locais. A preocupação com o aperfeiçoamento das batuqueiras através de oficinas ministradas pelas integrantes mais experientes e através do vínculo sólido com a sede de Recife – bem como a centralização na produção dos figurinos e

repertórios anuais – demonstram uma atenção e valorização da performance para além do discurso linguístico das letras.

A formação das batuqueiras em atividades envolvendo dança, música, confecção e afinação de instrumentos, entre outras, não só contribui para autoestima das mulheres como habilita as batuqueiras a ministrar oficinas, abrindo inclusive uma possibilidade de obtenção de renda com a prestação destes serviços e a comercialização de instrumentos.

Do ponto de vista do discurso poético, as letras das loas do Baque Mulher são uma importante esfera de empoderamento, principalmente porque ressaltam o combate ao machismo, ao racismo e a outras formas de opressão, além de fazer referências às batuqueiras apresentando-as como guerreiras, ou seja, como mulheres capazes de vencer estes obstáculos, e de exaltar personagens reais, como Maria da Penha, ou sagradas, como as orixás femininas.

A valorização da garra e da disposição para a luta contra a opressão da mulher que aparecem nas letras das loas, convergindo em autorreferências às integrantes do Baque Mulher como guerreiras, é um sintoma de uma questão que está presente nos debates do feminismo: a sobrecarga da mulher na cultura patriarcal. Para estar na rua e nos terreiros tocando, para ter protagonismo na sua vida pessoal, profissional e social, a mulher contemporânea mobiliza um esforço muitas vezes associado a signos bélicos, de combate à pressão patriarcal para que não permaneça presa a uma posição subalterna. Daí a coerente exaltação aos valores da “mulher guerreira”.

O ideal de uma sociedade em que a mulher não precise se esforçar mais do que o homem para ter as mesmas liberdades e direitos não chega a compor o horizonte de expectativas das loas, o que é coerente com o atual estágio da condição feminina. Exaltar a disposição para a luta contra a hegemonia masculina heteronormativa tem sido uma tática mais recorrente do que a idealização de uma situação onde não seja mais necessário o combate. Subjaz a ideia de que a igualdade de condições respeitando as diferenças diversas cessaria a necessidade deste esforço de guerra por parte da mulher. Mas a situação de igualdade está bastante distante, considerando o contexto social da maioria dos núcleos do

Baque Mulher. Exaltar a capacidade de luta resulta mais produtivo no âmbito das produções musicais do movimento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLLINS, P. H. (2019). Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. (pp. 271 – 312). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- CUNHA, M. W. C. (2009). *O som dos tambores silenciosos: performance e diáspora africana nos maracatus nação de Pernambuco*. Tese de doutorado, Antropologia, UFPE.
- DAVIS, A. (2016). *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo.
- DAVIS, A. (2017). *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo.
- DE CERTEAU, M. (2014) *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes.
- MARTINS, N. (2014). Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. *Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Recuperado de <https://bit.ly/2LPcRUc>
- PORTIFÓLIO MESTRA JOANA. (2020). Recuperado de <https://bit.ly/3bRinQz>
- Movimento Baque Mulher FBV. (2020) *Fanpage*. Recuperado de <https://bit.ly/2LKAzkk>
- RIBEIRO, D. (2018). *Quem tem medo do feminismo negro?*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCOTT, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91 (5). (pp. 1053-1075). Oxford: Oxford University Press.
- TATIT, L. (1997). *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume.
- TATIT, L. (1999). *Semiótica da Canção*. 2. ed. São Paulo: Editora Escuta.

TATIT, L. (2002). *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.

TATIT, L. (2004). *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

VALENTE, H. A. D. (2003). *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera; Fapesp.

LA IMAGEN DE LA MUJER GITANA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

CARMEN HERRADOR RAYA
Universidad de Aalborg, Dinamarca

RESUMEN

La mujer gitana sufre hoy en día, como mínimo, una doble discriminación. Por una parte, se enfrenta al sexismo derivado de su condición de mujer, y por otra, al racismo procedente de su pertenencia al Pueblo Gitano. Esta discriminación se ejerce también de forma sutil (Essed, 1991, p. 73) ya que está presente y enraizada en todos los elementos de la sociedad y en todas las esferas de la vida (Essed, 1991, pp. 36-37). Este *racismo líquido* se evidencia en los estereotipos que el Pueblo Gitano sufre desde hace siglos (Elligan, 2008, p. 1277). Una de las razones por las que se crean y se refuerzan estos estereotipos es debido a la limitada imagen que los medios presentan de los gitanos y las gitanas (FAKALI, 2016, p. 48). En sus numerosos estudios, FAKALI, la Federación de Asociaciones de Mujeres Gitanas, ha concretado que la mayoría de las informaciones que circulan en los medios españoles retratan a los gitanos y las gitanas como *delincuentes*, *asociales*, *artistas flamencos* o *analfabetos*, entre otros (FAKALI, 2016, pp. 50-51), perpetuando una imagen distorsionada del Pueblo Gitano. Este estudio, a través de la teoría de la interseccionalidad y en base a la teoría del encuadre o *framing*, pretende esclarecer qué imagen de las mujeres gitanas dibujan los medios de comunicación online de España y si éstos contribuyen a perpetuar los estereotipos sociales que se les atribuyen, o, por el contrario, si las diversas dimensiones de la mujer gitana se ven representadas en los medios.

PALABRAS CLAVE

Desigualdad, Discurso Mediático, Estereotipos, Gitana, Mujer

1. JUSTIFICACIÓN Y CONTEXTO

La minoría étnica más grande de Europa, y también la de España, es una de las más marginadas. No hay datos oficiales sobre la cantidad de personas que componen el Pueblo Gitano, ya que es contrario a la Constitución registrar el origen étnico de los españoles. La Fundación Secretariado Gitano cuenta alrededor de un millón de gitanos y gitanas en el país, de los cuales, sobre el 80% sufre pobreza y marginalidad (FSG, 2018, p. 152). El origen y las consecuencias de su situación es de imprescindible interés para comprender la justificación y el alcance de este estudio.

1.1. UNA HISTORIA DE OPRESIÓN

Los primeros gitanos llegaron a la Península Ibérica hace unos 6 siglos (Aparicio, 2006, p. 142). La discriminación y represión que desde entonces sufren comienza con el matrimonio de los Reyes Católicos en 1469 y su objetivo de unificar los reinos españoles en uno (Aparicio, 2006, p. 146). Las diversas comunidades culturales se consideraron una amenaza para la Corona, la Iglesia y la "forma de vida española". Los Reyes Católicos obligaron a judíos, musulmanes, extranjeros y otros Pueblos a emigrar de España o, en su defecto, a convertirse al catolicismo y adoptar el español como idioma, abandonando sus tradiciones y lenguas (Aparicio, 2006, p. 147).

Los Monarcas basaron su política en lo que podemos denominar un "nacionalismo básico". Esta teoría de la legitimidad política que sostiene que el estado debe igualar a la nación evita originalmente que los extranjeros decidan sobre un territorio para que el grupo autóctono mayoritario tenga los privilegios sobre la región (Gellner, 1983, p. 1). El sentimiento de pertenencia, compartir un patrimonio y una cultura comunes legitima acciones que erradican otras culturas para preservar la predominante. Sin embargo, "España", en ese momento, estaba "llena" de árabes, judíos y otros grupos étnicos. Una unificación solo sería posible mediante el uso de la fuerza. Este sentimiento, por lo tanto, fue y es utilizado para legitimar la violencia y las leyes represivas sobre los Pueblos (Gellner, 1983, p. 4), como las promulgadas para la erradicación del caló (romaní). La guerra y el "derecho" de propiedad sobre la tierra

jugaron un papel importante al construir y preservar naciones, es decir, para crear el "imaginario nacional" (Anderson, 1983, pp. 29-30). Este sentimiento fue "producido", de hecho, no apareció naturalmente (Anderson, 1983, pp. 11-15), ya que no existía la "nación española" como tal cuando los Reyes Católicos establecieron el Reino español. Los conflictos bélicos territoriales, entre otros factores, como los medios de comunicación, contribuyeron a fortalecer este sentimiento.

Los sucesivos reyes promulgaron leyes similares que obligaron a las personas gitanas a abandonar España o cambiar sus tradiciones y estilo de vida. En 1717, por ejemplo, a las mujeres gitanas no se les permitía viajar (Aparicio, 2006, pp. 150-151). Más adelante en el tiempo, con el declive de la monarquía y a pesar del mismo, en las gentes quedó la sensación del derecho a decidir sobre sus tierras. Durante la dictadura de Franco (1939-1975), más de medio millón de gitanos fueron asesinados sin delito probado. No fue hasta la Constitución de 1978 cuando los gitanos consiguieron ser identificados como ciudadanos españoles con pleno derecho a la ciudadanía (Aparicio, 2006, pp. 158-159). Hoy en día, los romaníes disfrutan formalmente de derechos y libertad, sin embargo, siglos de discriminación y leyes restrictivas han dado lugar a un país donde la opresión, la desigualdad, los estereotipos y la discriminación hacia el Pueblo Gitano aún persisten. Esta discriminación, basada en las nociones de raza y género, se ha construido en el pasado y se mantiene en el presente, entre otras formas, a través de los medios de comunicación.

1.2. RACISMO Y MACHISMO CONTRA LAS GITANAS

La *raza* es una construcción social que se ha utilizado para organizar la sociedad en una escala de personas privilegiadas y no privilegiadas, produciendo, en consecuencia, racismo (Gunaratnam, 2003, p. 5). En otras palabras, la discriminación se basa en ideas sobre una superioridad innata con respecto a otra "raza", ya que las habilidades específicas de los individuos se heredan biológicamente (Ghani, 2008, p. 1113). El racismo "siempre" ha existido (Virdee, 2010, p. 136), sin embargo, la sociología, desde teorías marxistas de estudios de clase, comenzó a analizarlo en los años 70 como una estrategia del sistema capitalista para

mantener a la población trabajadora insatisfecha dividida para evitar su rebelión contra las élites, y como elemento vital para justificar la explotación de trabajadores extranjeros (Cox, 1970 en Virdee, 2010, 136-138).

Los discursos racistas y nacionalistas en la actualidad crean y mantienen sociedades hegemónicas, ignorando o fragmentando las complejas realidades sociales (Hall, 1980 en Virdee, 2010 143-144) a través de estrategias de alteridad, es decir, identificando al “otro” como parte externa y diferente de la homogeneidad social (Sekulic, 2008, 456). Estas estrategias juegan hoy en día, además, a un nivel sutil, es decir, un racismo que “se expresa de manera encubierta” (Essed, 1991, p. 73), lo que significa que está arraigado en todos los elementos de la sociedad y en todas las esferas de la vida social (Essed, 1991, págs. 36-37). Su identificación depende del conocimiento y la experiencia del receptor (Essed, 1991, pág. 74). Uno de los mejores ejemplos de este “racismo cotidiano” o “racismo líquido” son los estereotipos, “sistemas de creencias mantenidos por un grupo social sobre otro grupo social”, que generalmente se refieren a un grupo étnico minoritario (Elligan, 2008, p. 1277). Se espera que las gitanas actúen de una manera específica simplemente porque se identifican como tal.

Un argumento similar puede aplicarse a los roles de género, que no están exentos de estereotipos. Las mujeres han sido consideradas “biológicamente” inferiores a los hombres durante siglos (Kawahara, 2017, p. 549). Las estructuras y reglas sociales han beneficiado a éstos y han dado forma a un sistema de opresión y desigualdad, comúnmente conocido como *patriarcado* (Diamond-Welch, 2017, p. 1283). Las mujeres gitanas se ven afectadas no sólo por el racismo sino también por el sexismo, lo que añade complejidad al análisis de las situaciones de discriminación que sufren. Por lo tanto, el presente estudio utilizará la teoría de la interseccionalidad para examinar cómo las nociones de raza y el género, combinados con otras identidades, funcionan recíprocamente para construir la desigualdad social y la discriminación contra las mujeres gitanas en los medios de comunicación (Hill Collins, 2015, p. 2). Esta teoría se explicará con más profundidad en la sección de metodología. Comprensiblemente, en lugar de raza, este estudio está utilizando la

noción de *etnia* o *grupo étnico* para denominar a una minoría con herencia cultural y origen común (Sekulic, 2008, p. 456).

1.3. EL PAPEL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Pueblos como el Gitano sufren discriminación debido, entre otras razones, a la imagen limitada y estereotipada presente en el imaginario colectivo de la sociedad española (FAKALI, 2016, p. 48). La falta de experiencia con la cultura gitana contribuye a reforzar estos estereotipos (FAKALI, 2016, p. 45). Como se ha mencionado anteriormente, uno de los principales actores en este proceso son los medios, que ayudan a crear y mantener el arquetipo gitano (FAKALI, 2016, p. 15), produciendo y perpetuando los estereotipos (FAKALI, 2016, p. 45). En un estudio realizado por AMURADI, la Asociación de Mujeres Gitanas de Andalucía, en 2007, las palabras más empleadas en los medios españoles para denominar a las mujeres gitanas eran *delincuentes, traficantes de drogas, artistas flamencas, pobres, madres, no integradas...* (FAKALI, 2016, pp. 50-51). La repetición y asociación de estos términos a las mujeres gitanas en las noticias y crónicas crea y refuerza la imagen como grupo homogéneo presente en el imaginario social.

La influencia de los medios en la sociedad es clara. Son una plataforma desde la cual la sociedad adquiere conocimiento, pero también valores, actitudes y opiniones (FAKALI, 2016, p. 22). En las sociedades modernas, caracterizadas por el individualismo (Wolf, 1994, p. 16) y las escasas en relaciones interpersonales, los medios actúan como un enlace para crear cohesión e integrar a las personas en un grupo (Wolf, 1994, p. 41). Mauro Wolf denomina al medio de comunicación *agente social* (Wolf, 1994, pp. 56). Según sus estudios, los medios actúan a nivel individual, influyendo en los procesos cognitivos del individuo, su conocimiento y conducta; y a nivel grupal, influyendo en la opinión pública (Wolf, 1994, pp. 55-56).

En una realidad compleja y con una audiencia heterogénea, los medios utilizan información y conocimiento que ya existe en la sociedad, es decir, establecen conexiones cognitivas ya presentes en la mente de todos los individuos, por ejemplo, la noción de que *los gitanos son criminales*. Se simplifica el mensaje para llegar a la máxima audiencia posible en un

proceso de homogeneización de opiniones y valores. Al decir que *un gitano cometió un delito*, un periódico o canal repite los mismos mensajes que la audiencia está acostumbrada a escuchar, omitiendo la complejidad del caso y los detalles de las circunstancias. Si este mensaje es repetido en el tiempo por diferentes fuentes, los medios crearán y perpetuarán la noción de que *todos los gitanos cometen crímenes*. Así se crea el estereotipo. Quienes están detrás de los medios tienen el poder de dar forma a la realidad, por lo tanto, comparten la responsabilidad de la imagen de las minorías (Sartori, 128-130).

Otro proceso que interviene en la homogeneización de la opinión pública es la *Espiral del silencio* (Noelle-Neumann, 1993, p. 139), una teoría que defiende que los medios no sólo modifican las actitudes, sino que también las refuerza. Las personas pertenecientes a una sociedad se sienten “obligadas” a aceptar el discurso de los medios de comunicación si no quieren sentirse aisladas (Wolf, 1994, p. 44). Según esta teoría, la mayoría de personas expresará una opinión que sabe que es ampliamente aceptada para sentirse incluida en un grupo. Los medios son la plataforma donde poder identificar la opinión pública mayoritaria (Wolf, 1994, p. 69). Esta dependencia de los medios refuerza, a su vez, su poder de cohesión social (Wolf, 1994, p. 81).

Nuevas y más complejas estrategias para reforzar las viejas creencias sobre el Pueblo Gitano han surgido con las redes sociales, lideradas por tecnologías de la comunicación y la información como los macro datos (big data), que pueden usarse para difundir mensajes antigitanos, esto es, discursos racistas específicamente contra el Pueblo Gitano (FAKALI, 2016, p. 32). Los informes muestran que Europa ha sido testigo de un crecimiento del discurso de odio en internet en los últimos años (FSG, 2018, p. 15). Esta discriminación simbólica se traduce materialmente en la dificultad de las gitanas al acceso al empleo o la vivienda, así como a su continuidad en la educación (FSG, 2018, p. 7).

Aunque el objetivo de este artículo no es demostrar la presencia de mensajes discriminatorios contra el Pueblo Gitano en los medios de comunicación españoles, sino analizar la imagen que éstos ofrecen de la mujer gitana, es de vital importancia prestar atención a cómo el discurso

mediático compone la imagen de un Pueblo cuya historia y presente han sido y siguen siendo distorsionados por razones multifactoriales.

2. OBJETIVOS

Este documento es un análisis de la imagen de la mujer gitana en los medios españoles. Se han analizado los elementos y “marcos” (temas) frecuentes en las noticias donde ellas están presentes. Esta investigación detecta qué dimensiones de la mujer gitana están representadas en los medios de comunicación, si los medios las presentan en todas las esferas de la vida social y laboral o, por el contrario, si su actividad está limitada a espacios concretos. En última instancia, se ha examinado si los medios contribuyen a perpetuar los estereotipos sobre la mujer gitana.

Gracias a la donación de material de FAKALI, en concreto a sus bases de datos, se han podido analizar 116 noticias y crónicas en 68 periódicos y revistas online de España, en un periodo de tiempo de 3 meses (septiembre, octubre y noviembre) en el año 2019, seleccionadas bajo las palabras claves *mujer* y *gitana*.

3. MARCOS TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Este estudio está basado en la teoría del encuadre o *framing*, ya que ésta es capaz de mostrar qué se destaca en las noticias, de qué manera se destaca, en qué informaciones se centran y, por el contrario, cuáles no se enfatizan. El método derivado de esta teoría nos ha permitido analizar por qué un determinado tema se presenta de la manera en que se presenta, así como extraer patrones de representación. La manera en la que los medios de comunicación encuadran la información conforman nuestra visión del mundo (Higgins-Joyce, 2014, p. 2), y, por lo tanto, influyen en la imagen que la sociedad se forma de la mujer gitana.

El método *framing* se centra en el análisis de un fragmento específico de información y de cómo es resaltado en una noticia de manera que se hace “saliente”. *Saliencia* significa "hacer que una información sea más notable, significativa o memorable para el público" (Entman, 1993, p. 53). Al ser resaltado, existe una mayor posibilidad de que la audiencia recuerde esa parte específica de la información en relación con el marco

determinado en el que se incluye. Los medios utilizan diferentes técnicas para resaltar la información, por ejemplo, a través de repeticiones, la colocación de los términos, o relacionando el texto con símbolos culturales que son relevantes para la audiencia. Sin embargo, la forma en que se entiende un texto depende mucho de los sistemas de creencias del receptor. Esto significa que, incluso si se enfatiza una parte específica del texto, el receptor puede no entenderlo si el mensaje no es parte de sus creencias subyacentes. La saliencia se produce a través de interacciones entre el texto y la audiencia (Entman, 1993, pp. 53-54).

Cómo los medios presentan y enfatizan cierta información acerca de las mujeres gitanas es el objetivo de este estudio, que tiene en cuenta las nociones de raza y género presentes en su imagen social. Por lo tanto, la teoría de la interseccionalidad, que explica el actual sistema de marginación donde varias categorías de identidad, como género, raza, educación, clase, cultura, etc., se entrecruzan componiendo una estructura jerárquica de desigualdad social (Crenshaw, 1989, pp. 160-167), ha guiado este análisis. Se ha combinado una metodología intracategoría interseccional con el análisis *framing* del discurso mediático para conocer cómo los medios perpetúan o, por el contrario, erradican los estereotipos asociados con ser mujer y gitana (Hill Collins, 2015, p. 2).

3.1. ANÁLISIS INTERSECCIONAL DEL DISCURSO MEDIÁTICO

Se han analizado la estructura y los elementos salientes de las noticias como aparece en el ejemplo de la tabla contigua. Estos elementos han sido los marcos más frecuentes en los que se engloba la información, los actores y las voces principales de las noticias, así como del uso del lenguaje, la gramática y la fotografía. El enfoque interseccional se ha incluido en el análisis de cada uno de los elementos. Todos éstos, contextualizados, han dado las claves para extraer la imagen global de la mujer gitana que se transmite de cada pieza de información.

Tabla 1. Análisis *framing* interseccional de las noticias previamente seleccionadas.

Noviembre 2019					
Nº de artículo	Marco principal	Actor/es	Voz/ Voces	Lenguaje	Imagen
	Tema	Representación/descripción personal de los participantes en la noticia.	Rol de los actores. Análisis de los sujetos y objetos.	Términos usados para describir actores y acciones y su connotación.	Representación visual de los actores.
68	Desarrollo social	Mujeres organizadas en una asociación/víctimas de desigualdad.	Las mujeres son protagonistas, como sujetos de las oraciones. Nombra- miento individual.	<i>Payo</i> .	Mujeres participando en los talleres.
69	Delincuencia	Criminal: "Prisión para una mujer de etnia gitana"; agresiva: "La mujer comenzó una pelea".	La policía y la mujer son los sujetos: "Mossos d'Esquadra arrestaron a una mujer..."	Uso de "etnia gitana" en lugar de "raza gitana".	N/A
70	Desarrollo social	Mujer emprendedora y trabajadora.	La mujer es la protagonista de la noticia, su vida y sus logros.	Reconocimiento de desigualdades: "No es habitual que las mujeres gitanas inicien un negocio".	Mujer uniformada frente a su negocio.
71	Delincuencia	Delincuente.	El crimen es el protagonista principal, pero la pareja también es sujeto de las oraciones y tienen voz activa en la noticia.	Se les califica de <i>okupas</i> . Se menciona la <i>ley gitana</i> como forma de justificación del delito.	N/A
72	Cultura	Artista flamenca	La mujer es la protagonista del evento.	N/A	Foto de la mujer con traje tradicional.
73	Desarrollo social	Política / víctimas: "La candidata de Ciudadano Sara Giménez ha garantizado que su partido tiene las soluciones a las desigualdades que sufre la comunidad gitana".	El artículo da espacio y voz activa a varios políticos, especialmente a la mujer gitana.	Describen al Pueblo Gitano como <i>colectivo</i> . El uso de la palabra <i>chabolas</i> los conecta con la noción de pobreza.	N/A
74	Desarrollo social	Política: "La diputada gitana de Ciudadanos Sara Giménez visitó el mercadillo".	La protagonista es la mujer gitana. También se le da protagonismo, en menor medida, al "patriarca gitano".	El uno del término <i>Patriarca gitano</i> refuerza la imagen machista que se tiene del Pueblo.	La política comprando naranjas en el mercadillo; imagen cercana y amable.

Fuente: elaboración propia.

4. RESULTADOS

Tras el análisis se han detectado 3 marcos principales: desarrollo social, cultura y delincuencia, por orden de frecuencia.

DESARROLLO SOCIAL

El más común de todos los marcos engloba noticias sobre mujeres gitanas en materia de desarrollo social, por ejemplo, informaciones sobre talleres, formaciones sobre educación, manifestaciones o estadísticas sobre su situación económica y social.

En este marco se puede observar la dicotomía *víctima/mujer empoderada*. En varias de estas noticias las mujeres gitanas son representadas como mujeres formadas, feministas, organizadas en asociaciones³⁴, capaces de empoderar al resto de mujeres. Muestran un papel activo y protagonista en los talleres y manifestaciones anteriormente mencionados. Por otro lado, en muchas de estas noticias aparecen como meras víctimas de la pobreza y/o la desigualdad³⁵.

La Asociación Gitana de Elda contra la violencia de género

La segunda marcha reivindicativa se celebra a las 19 horas de Castelar

Pírex GQ | 19.09.2019 | 21:14

Bajo los lemas "¡Basta ya con esta lacra!" y "¡Contra el maltrato tolerancia cero!", la Asociación Cultural Gitana de Elda ha organizado para este viernes la segunda marcha contra la violencia de género. Será a las siete de la tarde en la plaza Castelar en un acto público y abierto.



Diario de León

El 48% de la población gitana es extremadamente pobre

Figura 1: Contraposición de imagen de la mujer gitana: *empoderada/víctima*.

Bajo los titulares de este último tipo de informaciones aparecen, por ejemplo, como receptoras de iniciativas de ayuntamientos que ofrecen

³⁴ *La Asociación Gitana Elda contra la violencia de género*. Diario Información, <https://www.diarioinformacion.com/elda/2019/09/19/asociacion-gitana-elda-violencia-genero/2188233.html>

³⁵ *El 48% de la población gitana es extremadamente pobre*. Diario de León, <https://www.diariodeleon.es/articulo/sociedad/48-poblacion-gitana-es-extremadamente-pobre/201909250201511941455.html>

“talleres de empoderamiento para mujeres gitanas”³⁶. Los medios destacan este tipo de políticas como positivas ya que asumen que las gitanas están desempoderadas. Se muestran como pobres, incultas, desempleadas, habitantes de barrios marginalizados. Con frecuencia, los medios omiten los factores externos que producen y perpetúan su situación de desigualdad y marginación, demostrando una escasa sensibilización ante su realidad o incluso culpabilizando a las propias mujeres de la misma. Algunos de estos factores son la pobreza generacional y el antigitanismo. Se han encontrado medios que incluso culpan a la cultura gitana de la situación de desigualdad que viven sus mujeres³⁷.

El Ayuntamiento de Santa Marta organiza un curso de empoderamiento de la mujer gitana

IMPRIMIR

E-MAIL

TWEET

f SHARE

WHATSAPP

in SHARE

SHARE

PIN

Se trata de una iniciativa basada en diversas propuestas con las que se pretende dar valor a la mujer gitana desde el punto de vista personal, social y laboral



Figura 2: Noticia sobre un taller de un ayuntamiento que considera a las mujeres gitanas desempoderadas.

³⁶ *El ayuntamiento de Santa Marta organiza un curso de empoderamiento de la mujer gitana.* Salamanca Al Día, <https://salamancartvaldia.es/not/220814/ayuntamiento-santa-marta-organiza-curso-empoderamiento-mujer/>

³⁷ Ciclo 'Encuentros con Directores de Cine' contará con Arantxa Echevarría y su película 'Carmen y Lola'. La Vanguardia, <https://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20190927/47668121187/unicaja--ciclo-encuentros-con-directores-de-cine-contara-con-arantxa-echevarria-y-su-pelicula-carmen-y-lola.html>

Por otro lado, en muchas de estas noticias también se observa un fenómeno bastante común: el *Síndrome de la eterna pionera*. Cuando una mujer gitana hace un descubrimiento, estudia una carrera universitaria o consigue un logro, los medios las presentan a la sociedad como una excepción³⁸, debido al uso de frases como “*la primera/única mujer gitana que...*”, o “*mujer gitana que rompe clichés/estereotipos...*”. Dotar a una mujer gitana de excepcionalidad remarca la ineptitud del resto de gitanas o las victimiza, afirmando que ellas sí cumplen los estereotipos.

CULTURA

En el segundo marco más frecuente, que abarca noticias de índice cultural, las mujeres gitanas son habitualmente identificadas como artistas flamencas³⁹, y en menor medida, como organizadoras de eventos culturales. Es clara la escasez de cobertura mediática de las contribuciones de las mujeres gitanas a otros géneros musicales y a otras disciplinas como la pintura o el teatro.

MÉRIDA

La mujer gitana, protagonista de la Feria Chica de Mérida 2019

📌 La cita se celebra los días 11 y 12 de octubre, de la mano de un exposición y un espectáculo en el centro cultural Alcazaba

Figura 3: Noticia con artistas flamencas como protagonista.

DELINCUENCIA

Bajo este marco, que engloba noticias sobre delitos, las gitanas son generalmente representadas como delincuentes, o como el origen de

³⁸ Thalia Romero: «Sin estudios no tienes futuro». La Voz de Galicia, https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/educacion/2019/09/14/estudios-tienes-futuro/0003_201909F14C7991.htm

³⁹ La mujer gitana, protagonista de la Feria Chica de Mérida 2019. Eldiario.es, https://www.eldiario.es/eldiarioex/merida/gitana-protagonista-Feria-Chica-Merida_0_950505359.html

conflictos o crímenes. Tanto en las imágenes como en las descripciones se presentan como agresivas y conflictivas, operando generalmente junto a miembros de su familia. Algunos medios especifican la etnia de las mujeres gitanas cuando cometen crímenes⁴⁰ de manera explícita o sutil⁴¹, utilizando términos presentes en el imaginario colectivo sobre el Pueblo Gitano, como *clan* o *reyerta*⁴². Esta práctica común, sumada a la ausencia de denominación de etnia cuando las criminales no son gitanas, conlleva para la sociedad una identificación general de todas las mujeres delincuentes como gitanas.

mediterráneoDIGITAL

POLÍTICAMENTE INCORRECTO

Detenida una mujer que escondía droga en las tetas

Publicado: 04 Septiembre 2019 Escrito por Mediterráneo Digital

Según ha informado el Ayuntamiento de El Viso en un comunicado, en torno a las 16,30 horas la policía recibió el aviso de un ciudadano de que alertaba haber observado a una mujer joven, de una etnia que no podemos decir, vendiendo drogas en una plaza de la *Barrada del Huerto Querí*, acercándose a ella bastantes toxicómanos.

Gitanas pilladas robando, amenazando de muerte y agrediendo a los empleados de Mercadona

Figura 4: Noticias donde mujeres gitanas son representadas como delincuentes incivilizadas.

OTROS MARCOS

En los marcos minoritarios identificados se muestran a las mujeres gitanas como profesionales, poniendo en evidencia el poco espacio que tienen en los medios. Al mismo tiempo, las mujeres gitanas y la cultura

⁴⁰ *Gitanas pilladas robando, amenazando de muerte y agrediendo a los empleados de Mercadona*. Periodista Digital, <https://www.periodistadigital.com/economia/empresas/20191026/gitanas-pilladas-robando-amenazando-muerte-agrediendo-empleados-mercadean-video-689404171416/>

⁴¹ *Detenida una mujer que escondía droga en las tetas*. Mediterráneo Digital, <https://www.mediterraneodigital.com/sociedad-y-tiempo-libre/st2/mujer-trafico-droga-pechos>

⁴² *'La Paca' acepta 12 millones de multa y 3 años de cárcel por blanquear dinero de la droga*. El Confidencial, https://www.elconfidencial.com/espana/2019-11-07/paca-blanque-dinero-droga-multa-narco_2317380/

son utilizadas por los programas de televisión y la prensa religiosa en su beneficio. Éstos últimos muestran la fe como salvadora de las *pobres mujeres gitanas*. Esta se pone en evidencia, por ejemplo, en una noticia donde la protagonista afirma que no "le gusta la vida gitana"⁴³, ya que "prefiere tener un trabajo y una casa". Confunde así la "vida gitana" (cultura gitana) con la pobreza y el aislamiento, que no son parte de la cultura, y los medios contribuyen a esta confusión.



Figura 5: Noticia de un medio religioso que equipara una "vida gitana" a una "vida anormal".

ANÁLISIS DEL LENGUAJE

El análisis del lenguaje demuestra cómo varios medios que hacen uso de generalizaciones contribuyen a identificar a las gitanas como una comunidad homogénea, con las mismas tradiciones y prácticas. Es el caso de

⁴³ *El salto de Adriana a una vida «normal»*. Servicio de Información Católica, <https://www.agenciasic.es/2019/09/12/el-salto-de-adriana-a-una-vida-normal/>

la noticia de una niña de 12 años que da a luz⁴⁴, en la cual ella y todo su entorno familiar son identificados reiteradamente y de forma indistinta como “romaníes” y “de etnia gitana”. La única voz de dicho entorno presente en la noticia afirma que esta práctica “es normal” para los gitanos.

Del mismo modo, el uso de formas verbales del futuro da a entender que el progreso y desarrollo del Pueblo Gitano aún no está ocurriendo, sino que ocurrirá en el futuro⁴⁵.



Figura 6: Noticia que muestra el uso de formas verbales del futuro para denominar el “atraso” del Pueblo Gitano.

5. CONCLUSIONES

Las mujeres gitanas son retratadas principalmente en los medios españoles como actores sociales, víctimas, delincuentes o artistas flamencas. Este contraste depende de la fuente donde se consulte la información. Generalmente, cuando son representadas como actores sociales y presentan sus demandas, tienen que compartir espacio mediático con otros proyectos y comunidades. No sólo hay "demandas feministas" y

⁴⁴ Una niña de 12 años da a luz a un bebé engendrado por su novio de 20. Informativos Telecinco, https://www.telecinco.es/informativos/sociedad/nina-doce-anos-da-luz-nino-vertedero_18_2822145264.html

⁴⁵ Aniorte: "La transformación del pueblo gitano vendrá de la mano de las mujeres y a través de ellas podrá alcanzar sus sueños". Noticiasde.es, <https://www.noticiasde.es/comunidad-de-madrid/madrid/aniorte-la-transformacin-del-pueblo-gitano-vendr-de-la-mano-de-las-mujeres-y-a-travs-de-ellas-podr-alcanzar-sus-sueos/>

"demandas de mujeres racializadas", hay muchas demandas de cada colectivo que necesitan su propio espacio.

Es importante analizar a qué miembros específicos del Pueblo Gitano los medios le dan voz. El poco espacio que los medios reservan para las mujeres gitanas profesionales no contribuye a normalizar la situación de progreso y desarrollo de toda la comunidad. Las protagonistas directas de las noticias suelen surgir generalmente de programas de televisión: mujeres famosas que hablan sobre su éxito, duras experiencias de su vida y otro tipo de informaciones "blandas"⁴⁶.

Asimismo, los medios otorgan espacio a algunos elementos de la cultura gitana que considera "llamativos" o "diferenciadores", como, por ejemplo, *la prueba del pañuelo*, e ignoran otros por su escaso peso mediático. Esto contribuye a construir una imagen limitada de la cultura gitana, que es diversa y compleja. Al mismo tiempo, los medios presentan a las mujeres gitanas como elementos externos de la cultura gitana, como actores sumisos que deben alcanzar unas expectativas concretas. La cultura es vista como sexista y cruel contra las mujeres. Este proceso contribuye a crear una imagen del desarrollo de las mujeres gitanas, pero no de la cultura gitana, tratando la cultura como un elemento externo y estático. Esta situación también genera la dicotomía "*mujeres versus cultura*", ignorando su participación activa en los procesos culturales. En este sentido, también es importante criticar el papel de los medios religiosos. Los periódicos religiosos utilizan a las mujeres gitanas como ejemplos de conversiones, que han logrado una vida mejor a través de la fe, y han "escapado" de su cultura. Esta representación contribuye a la victimización paternalista de las mujeres gitanas.

A través de este análisis se ha podido demostrar que en los medios de comunicación españoles falta representación de algunas de las muchas

⁴⁶ ¿Quién es Noemí Salazar, concursante de 'GH VIP 7'? Estrella de 'Los Gipsy Kings. El Confidencial,

https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2019-10-24/quien-es-noemi-salazar-concursante-gh-vip_2218023/

dimensiones de las mujeres gitanas, por ejemplo, como doctoras, educadoras, emprendedoras o como artistas en géneros distintos al flamenco. La situación de las mujeres gitanas en España es muy diversa y no se proyecta en los medios.

Esta conclusión nos lleva a la respuesta de la última incógnita: ¿contribuyen los medios de comunicación a perpetuar estereotipos sobre las mujeres gitanas? Bajo el marco "delincuencia", los medios aún perpetúan la imagen de estas mujeres como criminales; el marco más destacado, "desarrollo social", retrata a las mujeres gitanas en muchas ocasiones simplemente como víctimas. Como se ha indicado anteriormente, el uso de formas verbales del futuro contribuye a suponer que el desarrollo de las mujeres gitanas aún no está en proceso, lo que refuerza su imagen de comunidad subdesarrollada. Bajo el marco más frecuente, muchas noticias han retratado a las mujeres gitanas como feministas, especialmente enfocadas en la lucha contra la violencia de género, lo que significa que estamos presenciando el comienzo de un cambio de paradigma. Como se sigue ofreciendo una imagen de las mujeres gitanas simplificada y homogénea, este análisis defiende que los medios de comunicación contribuyen a perpetuar estereotipos sobre las mujeres gitanas, lo que evidencia que todavía queda un largo camino por recorrer con la igualdad social como objetivo.

5.1. DISCUSIÓN

NUEVOS MEDIOS, MISMO MENSAJE

Los medios de comunicación llevan décadas contribuyendo a una imagen limitada y simplificada de las mujeres gitanas, una práctica que se ha extrapolado a los medios online y a las redes sociales. El discurso del odio ha encontrado un espacio cómodo donde asentarse bajo el anonimato y la inmediatez que ofrece internet⁴⁷.

⁴⁷ Publicación en Instagram de ABC de Sevilla, <https://www.instagram.com/p/B98rgRSHAQH/>



Figura 7: Titular y fotografía en Instagram que retrata a las mujeres gitanas como agresivas e incivilizadas. Comentarios consecuentes que demuestran cómo la estereotipación en los medios produce ataques racistas directos por parte de la opinión pública.

INFLUENCIA EN LAS MUJERES GITANAS JÓVENES

Los resultados de este estudio son especialmente alarmantes para el público joven ya que, por un lado, la población gitana es mayoritariamente joven (FSG, 2018), y por otro, la imagen que se deriva de estas noticias no sólo afecta a la opinión de los lectores no gitanos, sino también a la de las propias mujeres gitanas.

La influencia de los medios de comunicación en las mujeres jóvenes gitanas puede conllevar una doble problemática: por un lado, estas noticias consideran a las mujeres gitanas como elementos externos de su cultura, como receptoras pasivas de la misma, la cual deben “superar” o de la que deben “huir”, porque la cultura es la culpable de la desigualdad. En esta dicotomía “*mujeres gitanas versus cultura gitana*”, las jóvenes pueden llegar a sentir rechazo hacia su cultura y evitar su participación en el etnodesarrollo de la misma; por otro lado, la ausencia de referentes positivos con los que sentirse fácilmente identificadas contribuye a un

efecto *Pigmalión* (FAKALI, 2016) en las mujeres gitanas, las cuales encuentran escasos modelos a seguir a la hora de tomar decisiones como acceder al ámbito académico o científico.

5.2. CONSIDERACIONES

Los medios de comunicación, en su función de agentes sociales, son un importante actor en el cambio social y su labor es crucial en el desarrollo del imaginario colectivo de una sociedad. Como profesionales de los medios de comunicación debemos tomar en cuenta, al menos, estas consideraciones respecto al tratamiento informativo de las mujeres gitanas:

- Evitar la citación del origen étnico o la nacionalidad cuando no es completamente relevante en la noticia.
- Prestar atención a cómo y dónde el discurso y al lenguaje de la noticia posiciona a los actores de la misma con respecto a la sociedad.
- Contrastar datos y evitar la simplificación de informaciones.
- Contactar con expertos o asociaciones en caso de duda sobre cierta información o su tratamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, B. (1983). *Imagined communities*. New York: Verso (pp. 9-36).

APARICIO, J. M. (2006). A brief compilation of the history of the Gypsy people: from their departure from Punjab to the Spanish 1978 Constitution: twenty landmarks in the “other” history of Spain. In: *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 20 (1), pp. 141-161. Universidad de Zaragoza.

CRENSHAW, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp. 139-168.

DIAMOND-WELCH, B. (2017). Patriarchy. In K. Nadal (Ed.), *The SAGE encyclopedia of psychology and gender* (pp. 1283-1285). Thousand Oaks,, CA: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781483384269.n428

- ELLIGAN, D. (2008). Stereotypes. In R. T. Schaefer (Ed.), *Encyclopedia of race, ethnicity, and society* (Vol. 1, pp. 1277-1279). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781412963879.n532
- ENTMAN, R. (1993). Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. In *Journal of Communication*, 43(4), pp. 51-58. Retrieved from <https://onlinelibrary-wiley-com.zorac.aub.aau.dk/doi/epdf/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x> (on November 7, 2019).
- ESSED, P. (1991). *Understanding everyday racism: An interdisciplinary theory*. In *SAGE Series on Race and Ethnic Relations*, 2 (pp. 36-39 and 72-76) Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781483345239
- FAKALI Federación de Asociaciones de Mujeres Gitanas (2016). Pacto contra el antigitanismo: protocolo de actuación. Sevilla: Utregrafica. Consultado el 12 de octubre de 2019 en https://www.fakali.org/pdfs/pacto-contra-el-antigitanismo_protocolo-de-actuacion.pdf
- FSG Fundación Secretariado Gitano (2018). Informe Anual 2018: Discriminación y Comunidad Gitana. Madrid: CREIN SL.
- Gellner, E. (1983). Nations and Nationalisms. Oxford: Blackwell (pp. 1-7).
- Ghani, N. (2008). Racism. In R. T. Schaefer (Ed.), *Encyclopedia of race, ethnicity, and society* (Vol. 1, pp. 1113-1115). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc. DOI: 10.4135/9781412963879.n457
- GOFFMAN, E. (1986) Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Northeastern University Press: Boston. Retrieved from <https://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC571E/um/E.Goffman-FrameAnalysis.pdf> (November 9, 2019)
- GUNARATNAM, Y. (2003). Researching 'Race' and Ethnicity. SAGE Publications (pp. 3-18). DOI: <https://dx-doi-org.zorac.aub.aau.dk/10.4135/9780857024626.d3>
- HIGGINS-JOYCE, M. (2014). Framing Theory. In *Encyclopedia of Humor Studies*, pp. 1- 3.
- HILL COLLINS, P. (2015). Intersectionality's Definitional Dilemmas. *Annual Review of Sociology*, 41, pp. 1-20. DOI: 10.1146/annurev-soc-073014-112142

- KAWAHARA, D. (2017). Feminism: overview. In K. Nadal (Ed.), In *The SAGE encyclopedia of psychology and gender* (pp. 549-554). Thousand Oaks: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781483384269.n185
- MCCALL, L. (2005). The Complexity of Intersectionality. In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30(3), pp. 1771-1780.
- MEEK, S. & JAHROMI, L. (2018). Social development. In M. Bornstein (Ed.), *The SAGE encyclopedia of lifespan human development* (pp. 2042-2047). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc. doi: 10.4135/9781506307633.n760
- NOELLE-NEUMAN, E. (1993). La espiral del silencio: la opinión pública y los efectos de los medios de comunicación. En *Comunicación y Sociedad*. Barcelona: Paidós (pp. 138-139).
- SARTORI, G. (1997). Homo Videns. Buenos Aires: Taurus (pp. 123-130).
- SEKULIC, D. (2008). Ethnic group. In R. T. Schaefer (Ed.), *Encyclopedia of race, ethnicity, and society* (Vol. 1, pp. 456-459). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781412963879.n188
- VIRDEE, S. (2010). Racism, class and the dialectics of social transformation. In P. H. Collins & J. Solomos *The SAGE handbook of race and ethnic studies* (pp. 135-144). London: SAGE Publications. DOI: 10.4135/9781446200902.n8
- WOLF, M. (1994): Los efectos sociales de los Media. Barcelona: Paidós (pp.1-84).

POSE: EN BÚSQUEDA DE UNA DANZA MONSTRUOSA

M.SC. HAROLDO ANDRÉ GARCIA DE OLIVEIRA⁴⁸
Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro

RESUMEN

Al abordar la tradición histórica que implica el nacimiento de un concepto de lo monstruoso, el filósofo portugués José Gil, en su obra *Monstros* (2006), destaca el "libertino" del deseo femenino como una de las causas de la existencia de monstruos. Tal existencia está cargada con una metáfora de "suciedad moral", "suciedad matriarcal" que alimenta al embrión - bajo una lectura propuesta por manuscritos de los siglos XII y XIII. Por lo tanto, la condición de un monstruo se presenta como prueba de la naturaleza culpable de la madre y, en consecuencia, desencadena una carga de afectos a lo que está relacionado con lo femenino. Haciendo una lectura a contrapelo de nuestras existencias, la metáfora de lo monstruoso resulta muy potente para afirmar la presencia de cuerpos que no se conforman al sistema social heteronormativo, hasta el punto de desarrollar una estética artística capaz de hacer visibles ciertos devenires minoritarios en la escena político-cultural contemporánea. Corroborando dicha perspectiva, la cultura ballroom de los años 1990 asume una función relevante para reflexionar sobre una posible resignificación de las normas de género, clase y raza, impuestas socialmente. Al reconocer la Danza Vogue como un acontecimiento que redistribuye las potencias de los cuerpos queer, desplazando su capacidad de hacerse visible en la ciudad, el trabajo en cuestión tiene como objetivo reflexionar sobre la presencia de lo monstruoso en la dramaturgia de la danza / performance y sus interferencias en las luchas por el reconocimiento de nuevas subjetividades de género en los tiempos contemporáneos. Teniendo como punto de partida el éxito de la serie estadounidense *Pose* (2019), buscamos discutir la construcción de políticas queer en una perspectiva interseccional, abriendo espacio para la afirmación de las minorías sexuales (a través de identidades transgénero) y, por lo tanto, favoreciendo la visibilidad LGBTTTQI en la sociedad contemporánea.

⁴⁸ Estudiante de Doctorado en el Posgrado de Literatura, Cultura y Contemporaneidad en el Departamento de Letras de la institución universitaria, dirigido por la Dra. Ana Kiffer. Actualmente, vino en estancia doctoral de 1 año en la Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la tutoría de la Dra. Patricia Mayayo Bost. Bailarín y profesor con especialización en danza contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Monstruo, Cuerpo, Género, Danza *Vogue*, Interseccionalidad.

1. INTRODUCCIÓN

Nueva York (1987), la puesta del sol es la señal para que otras formas de vida puedan ocupar la ciudad⁴⁹. La música que viene de los aparatos de radio asume la misma potencia que la melodía de la flauta del personaje de la obra de los Hermanos Grimm, intitulada “El flautista de Hamelin”. Distinto de lo que propone el cuento de los escritores alemanes, la conjunción de los sintetizadores y las construcciones sonoras de los D.J. invita a una comunidad invisible a que ocupe las calles con sus cuerpos y sus diferencias. Teniendo como ejemplo una escena de la película documental estadounidense *Paris is Burning* (1990), dirigida por Jennie Livingston, empiezo el texto evocando a los sujetos excluidos para ocupar el intercurso de la ciudad y que, consecuentemente, provoquen microfisuras en las estructuras sociales constituidas. Son chicas y chicos trans, lesbianas, *drag queens*, *gays* negros afroamericanos, latinos y pobres, que bailan al sonido de los ritmos más exitosos de la época, en instantes de liberación total - un acontecimiento.

Al acercarnos desde la noción de acontecimiento al tema de lo monstruoso, recurrimos al axioma del debordamiento entre el presente y el pasado planteado por Deleuze. Según Deleuze (1989): Los acontecimientos son singularidades ideales que se comunican en un solo y mismo acontecimiento; tienen además una verdad eterna, y su tiempo nunca es el presente que los efectúa y los hace existir [...] (p. 45). De esa manera, nos parece importante, en una visión agambiana, reactualizar la potencia del *vouging*, dialogando con las nuevas subjetividades de género y sexualidad que se hacen presentes en el mundo contemporáneo.

Entre los temas más discutidos en la actualidad, la deconstrucción de determinados paradigmas de género hace temblar a las estructuras anteriormente consideradas rígidas para la sociedad occidental. Basado en tales reflexiones, evoco la metáfora de lo monstruoso para repensar nuestras humanidades en la contemporaneidad. De ese modo, busco el

⁴⁹ Una referencia a la escena de apertura de la película *Paris is Burning* (1990).
<https://www.youtube.com/watch?v=xf6Cn2y2xEc>

concepto de monstruo, en el pensamiento postulado por el filósofo portugués José Gil, en el libro *Monstros* (2006) que retoma la visión tradicional del origen de dichos seres desde lo que el autor llama el libertinaje del deseo femenino – basado en escrituras de los siglos XII y XIII hasta XVIII – que asocia el nacimiento del monstruo a la noción de lo matriarcal. Dialogando con el desarrollo del discurso médico del período, la capacidad de la mujer de quedarse embarazada y de tener hijos asume sentido de “suciedad moral” que impone a tales existencias la carga de culpa y minimiza el cuerpo de la mujer, así como todo lo que forma parte del universo femenino, al ponerlo en el lugar de la diferencia.

2. EL BAILE Y EL MONSTRUO

Al subir a las pasarelas de los *ballroom*, todos los cuerpos son capaces de producir presencia, bajo la categoría que les impuso el maestro de ceremonias. Es la representación de un otro mundo donde aquellas personas que no encajan en los patrones impuestos suelen mostrarse libres bajo las luces, el brillo y la fiesta de la noche. Son cuerpos que se hacen presencia por el hecho de existir.

Para pensar algunos sujetos que se rebelan contra las restricciones de las normas ritualizadas que actúan en la materialidad del sexo y construcción del cuerpo - cuestión demasiado compleja y que suele aportar las miradas de distintos sectores del conocimiento – elijo reflexionar sobre la etimología de determinados términos que fueron históricamente utilizados para referirse a esas humanidades. Inicialmente, propongo la metáfora de lo monstruoso para pensar sobre la subjetividad de género y la producción artística de personas que disienten de la norma con sus especificidades con relación a la raza y a la clase social.

Etimológicamente, originada del latín *monstrum* que denotaba un prodigio, un suceso sobrenatural (con valor religioso, a causa de su derivación latina) que testimoniaba una señal de los dioses. Por desarrollarse en el adjetivo monstruoso, la palabra asume el significado de deforme, feo, desagradable. Probablemente, el conservador vecindario de los salones de baile suele mirar a sus danzarines como figuras monstruosas. Del mismo modo, señalo la publicación de las entradas del escritor francés George Bataille a la Revista *Documents* en los años 1929 y 1930.

Jacques de Moraes (2005) apunta que Bataille ha introducido la cuestión sobre el valor de uso de la palabra *informe* – que para el autor estará siempre relacionado a lo abyecto. Al definir su procedimiento de realización de un diccionario a la revista francesa, el autor lo explica así:

INFORME- Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto -para que los académicos estén contentos- que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo⁵⁰. (1929, 7, p. 382)

Me conviene destacar el siguiente trozo de la entrada propuesta por Bataille: “(...) término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz”. Jacques de Moraes (2005) apunta el aspecto performativo del informe además de su tarea de “descalificar” una forma identificada como tal – así se acerca al pensamiento de Judith Butler. Al adoptar la noción de abyecto, la autora utiliza los términos “inhóspito” e “inhabitable” para calificar las zonas de la vida social que son pobladas por aquellos que no gozan de estatus de sujeto, pero cuyo habitar bajo el signo

⁵⁰ Libre traducción. Sigue la versión en portugués.

INFORME - Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que as homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que a universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (1929,7, p.382)

de inhabitable es necesario para que alcancen la condición de sujetos. En ese sentido, la definición batailleana de informe nos a permitir reflexionar sobre cuáles son los cuerpos que importan a la configuración de mundo basado en el binarismo social.

Butler (1999) subraya que la formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del sexo biológico: tal identificación ocurre por medio de un rechazo que produce un dominio de abyección (p. 153). La fuerza de dicho rechazo es capaz de atribuir un valor de “abyección” a distintos sujetos, atribuyéndoles un carácter amenazador. El hecho de que algunos cuerpos no se amolden al “ideal regulatorio” que impone su materialización autorizaría su obliteración como seres despreciables. A esas formas de vidas, les han concedida la posibilidad de una existencia fantasmática, al reconocer su propia “desemejanza constitutiva” (Jacques de Moraes, 2005, p. 112).

Delante de una invasión de lo que llamo aquí de “cuerpos abyectos” (en alusión a Judith Butler) y su relación con el espacio citadino, me conviene rescatar el término “existencias mínimas”, utilizado por David Lapoujade para plantear una discusión sobre la posibilidad de múltiples modos de existencia desde el pluralismo existencial, del filósofo francés Étienne Souriau – que está fundamentado en la negación de un modo único de existencia a todos los seres que pueblan el mundo, así como de un mundo exclusivo para todos los seres. Al mirar esos cuerpos que ocupan la ciudad, deseo pensar una danza para los seres que son obligados a vivir una virtualidad. Así, Lapoujade (2017) considera que la existencia virtual se presenta como un boceto; que es limitada por una realidad cualquiera que no la comprende ni tampoco la ubica. Pero la existencia de tales virtualidades va a depender de las condiciones propuestas por esos bocetos y por esas virtualidades (lo que determina un gesto de resistencia por parte de esas formas de vida). Observar tales presencias convocadas en la producción cinematográfica estadounidense significa admitir que esos cuerpos tienen su supervivencia negada a causa de patrones a ellos exigidos, bajo la perspectiva de la “normalidad”. “Qué otros sean lo normal”, dice uno de los versos de la poeta transactivista argentina Susy Shock, en su poesía nombrada *Reivindico Mi Derecho a ser un Monstruos*” (2015).

3. UNA GIRA POR EL UNIVERSO DE LOS MONSTRUOS

Sobre el color rojo sangre que tiñe los versos de Susy Shock, encuentro suelo y ofrezco mi cuerpo para que una multitud pueda bailar en el territorio históricamente a ella negado. Es una manera de establecer una política del suelo, como postula Lepecki (2012), en “Corepolítica e Corepolicia”. Y pensando en el suelo de la urbanidad planetaria que promueve el disenso, recurro a la danza *vogue* y a la cultura *ball room* como el imaginario de mundo que las múltiples identidades (traspasadas por las cuestiones de género, raza y clase social) circulan libremente, sin las exigencias de un mundo cisheteronormativo.

Originaria de la escena *underground*, la cultura *ball room* hace de su suelo una pasarela donde desfilan las distintas categorías de sujetos marginados a performar sus identidades, al “abrir y explorar el abanico de los varios modos de existencia comprendidos entre el ser y el nada” (Lapoujade, 2017, p. 14). Al sonido de: “*May the best woman win!*”⁵¹ - una de las muchas frases emblemáticas de la *drag queen* estadounidense RuPaul – seres virtuales llenan las pistas y salones de baile compitiendo por el título de lo/ la mejor de la noche.

En el altavoz, anuncia el maestro de ceremonias: “- La categoría es...POSE”. Con el objetivo de razonar sobre una estética de danza que visibilice las distintas disidencias de género y sexualidad, elijo el *vogue* como el soplo que conduce a los cuerpos trans, racializados y periféricos a bailar sus especificidades, cuestionando la mirada masculina, blanca y heteronormativa del mundo. Al reproducir el gesto de maquillarse, peinarse, los pasos del *break dance* o las posiciones de los jeroglíficos egipcios, las/los/les⁵² bailarines expresan lo que les gustaría ser o parecerse, pero la normatividad no se lo permite. Inspirada en las poses de maniqués de revistas de moda, como la consagrada “Vogue”, el estilo de danza fue responsable de impulsar a los danzarines de las noches de

⁵¹ Frase icónica del programa de televisión *Ru Pauls Drag Race* a la cual su presentador pide a los concursantes que se pongan en marcha para hacer lo mejor. Traducido quiere decir: “¡Qué gane la mejor mujer!”.

⁵² Opción el uso del lenguaje inclusivo para marcar la preocupación con la representatividad de personas trans en el discurso.

Harlem al universo de los videoclips. Nombres como el del coreógrafo Willi Ninja (1961-2006) y del bailarín Hector Xtravaganzza (1965-2018), que figuran en el documental *Paris is Burning* (1990), transportan sus movimientos de la oscuridad de las calles y salones de la periferia hasta el brillo en las pantallas de la televisión.

Considerada una de las principales series del año 2019, *Pose* fue creada por los escritores *Brad Falchuck* y *Ryan Murphy*. Estrenada por el canal de televisión *FX* pero transmitida en HBO, la serie alcanzó su éxito tras ser comprada por la empresa *Netflix* rescatando las narrativas de los personajes del universo nocturno de la periferia de Nueva York. Con miles de espectadores, la producción es nominada para los Globos de Oro por mejor drama y actor dramático (2019). El hecho de que el actor negro Billy Porter - que interpreta el maestro de ceremonias *Pray Tell*- sea elegido mejor protagonista por el premio *Emmy* 2019 ha generado expectativas por la próxima temporada de la obra. Desde su discurso al ser galardonado hasta su performance en la alfombra roja del Oscar 2020, el artista deja huellas al haber sido el primer hombre negro abiertamente gay que ha ganado ese galardón. Una victoria de la comunidad LGBTQ+ afroamericana y latina que ha hecho historia entre las *balls* y las calles.

Al observar lo *pop* como el lugar de la cultura de las *ball rooms*, es importante enfatizar que tal proceso cultural ha movido y desordenado determinados valores en las relaciones interpersonales, en los roles sexuales y de género tradicionales, provocando lo que llama *Tilman Ostewold* “revolución cultural”, en su libro *Pop Art* (2013). Así, el *vogue* presenta un conjunto de signos y mensajes de los afectos que componen la subjetividad de esa danza. Berté (2015) resalta que todo el conjunto de acontecimientos, transformaciones, comportamientos e imágenes que emergen por la cultura *pop* de los años 1960 traspasan los límites temporales y van a influenciar la danza, el teatro y la performance (p.116). El avance del fenómeno pop es marcado por el reconocimiento de derechos civiles a mujeres y negros, seguido de las luchas de la comunidad gay en los setenta. Tales cambios sociales son fundamentales para poner las artes en un lugar de privilegio en una mirada democrática.

La relación entre las cuestiones del cuerpo y la ciudad aporta una relevancia para reflexionar sobre el tema de la visibilidad de las distintas minorías sociales reflejadas en la serie. Al contestar sobre el papel de la danza y de la urbe para afirmar la circulación de otros modos de vida, Lepecki (2012) acentúa la posibilidad de construir tangibles (edificios, calles, espacios de circulación) y de actuar intangibles (danza, política), en el suelo urbano, respetando las distinciones de la ciudad (p. 49). Por consiguiente, al apuntar las situaciones de sus personajes fuera del contexto de los salones, enseñando las dificultades de expresarse de determinadas formas de vida, *Pose* invita a sus espectadores a compartir los problemas de los sujetos vistos como monstruos en una sociedad regida por fuertes valores conservadores.

El juego performativo forma parte de toda la estética de la danza *vogue*. Las categorías de los premios y los desfiles de las *ballrooms*, por ejemplo, son nombradas como si se jugase con los signos de género y clase social. A los concursantes se les exigía que reprodujeran el comportamiento de hombres y mujeres heterosexuales con sus atuendos y gestos. Berté aclara que el reto de dramatizar los hábitos de la sociedad estadounidense con éxito y el estatus dependía de que uno invirtiera dinero o hasta robara (2014, p. 70). ¡Vale todo para triunfar en la noche!

Son emocionantes e inquietantes los relatos sobre los jóvenes que, incluso sin un hogar o sin tener que comer, falseaban sus modos de vestirse y participar de los espectáculos porque ahí podrían ser ellos mismos o, lo que soñaban ser, podrían ser aceptados, aplaudidos (...) cobran vida esas formas de expresión por medio de las cuales los cuerpos podrían ser/parecerse a aquello a lo que la normatividad blanca y heterosexista impedía que fueran⁵³. (Berté, 2014, p. 71)

⁵³ Libre traducción. Sigue la versión en portugués:

São comoventes e inquietantes os relatos sobre jovens que, mesmo sem lar ou comida, forjavam modos de se vestir e participar dos shows porque ali podiam ser eles mesmos ou, o que sonhavam ser, podiam ser aceitos, reconhecidos, aplaudidos. (...) ganha vida essa forma de expressão por meio das quais os corpos podiam ser/ parecer aquilo que a normatividade branca e heterosexista impedia que fossem.

Por sus existencias virtuales, tales cuerpos *monstruosos* van a corresponder a un “arte específica” (Lapoujade, 2017, p. 38). A ellos les atribuí el estatuto de la perfección en su condición de inacabados. Comprendo que el desafío de performar otras vidas distintas de las suyas impulsa el deseo de creación hasta el punto de ponerse en riesgo para vivenciar nuevos imaginarios.

4. RITMOS PARA BAILAR LA DANZA MONSTRUOSA

El conjunto de signos, mensajes y referencia que forma parte de ese universo de transgresión, además de determinar el público al cual se va a conquistar, delinea los ritmos que se suelen bailar por las calles y en los certámenes nocturnos. Ese conjunto de sensaciones compone una zona de indeterminación en la cual vive el arte propio. A esos bloques de sensación que llamamos afectos están relacionadas las subjetividades artísticas y de género presentes en el *vogue* (Deleuze; Guattari, 1992, p. 225). Así, el placer y la alegría son afectos que hacen vibrar y mueven el cuerpo al interactuar con otro cuerpo, con un objeto, con las ideas y las memorias, cambiando su vitalidad. Al comprender que la danza resulta de una conjugación de fuerzas que están amalgamadas en bloques de sensaciones variados, veo en el *vogue* una manera de hablar al mundo sobre determinadas humanidades.

4.1. EL EMPODERAMIENTO FEMENINO DESDE EL TRANSFEMINISMO

Engajada en las luchas por la visibilidad trans en las artes, *Pose* hace un gesto vanguardista al centrar su trama en un núcleo de personajes transgénero. En tiempos de reivindicaciones políticas por cupos laborales a los sujetos excluidos socialmente, es digno de mención que tenga en su reparto al menos cinco actrices reconocidas retratando los obstáculos para vivir su género en el contexto en que la narrativa es desarrollada.

La presencia de dichas actrices protagonizando la serie televisiva, además de destacar el empoderamiento de la mujer desde la segunda mitad del siglo XX, actualiza el discurso feminista a través de alianzas con personas trans. Al mirar la selección de artistas elegidos, compruebo el compromiso del director Ryan Murphy en colaborar con el proyecto transfeminista que consiste en “rescatar el ‘feminismo’ de sus propias amarras

para que deje de ser solo una tarea de las mujeres blancas heterosexuales colonizadoras santitas y humanistas” (Preciado, 2015, p. 10). Las cinco mujeres latinas y afroamericanas encarnan el ejercicio performativo de asumir el género y sus intersecciones.

El *vogue* desvela un misterio: la presencia de un devenir-mujer en las danzas urbanas. La estetización de la danza fue responsable de la creación de un estilo basado en el andar de las chicas en la pasarela llamado *femme* que enfatiza la sensualidad de la mujer, pero de manera estereotipada. En homenaje al talento, belleza y gracia de las estrellas de cine hollywoodiano, practicando lo *camp* postulado por Susan Sontag, el baile utiliza el cuerpo como plataforma para exponer imágenes de lo femenino como ícono del empoderamiento. En un espacio donde la *drag queen* Dorian Corey (1937-1993)⁵⁴ declara que es posible ser lo que se quiera en el *ball*, la performatividad es la palabra de orden.

Empezando el desfile de los personajes, les presento a Blanca Rodríguez (interpretada por *MJ Rodriguez*) y a *Elektra Abundance* (Dominique Jackson) que vivencian los dilemas comunes a las personas trans como la soledad, la ausencia de aceptación y espacio en el mercado laboral, la dificultad para relacionarse afectivamente, entre otros. La formación de comunidades a través de las *Houses* - a ejemplo de las casas de moda europea - reactualiza la ancestralidad matriarcal originaria de las raíces afroamericanas de las Mamás de las Casas Evangelista y *Abundance*, respectivamente. Además de la rivalidad entre los grupos en las competencias, ellas representan las comunidades de afectos formadas entre aquellas y aquellos que no se amoldan al sistema patriarcal.

Para retratar los problemas enfrentados por jóvenes chicas trans, Indya Moore (que interpreta Angel Evangelista), Angelica Ross (Candy Abundance) e Hailie Sahar (Lulu Ferocity/Abundance) protagonizan temas sobre el primer amor, la prostitución, la entrada en el mercado laboral de la moda, las rivalidades y la sororidad entre las mujeres transexuales. La temática del transfeminicidio es abordada por el personaje Candy,

⁵⁴ Declaración de una de las personalidades de la noche que participa de la película *Paris is Burning*.

victima fatal tras encontrarse su cuerpo en un hotel - asesinada por uno de sus clientes. El episodio ocurrido con la chica está basado en la anécdota de la performer Venus Xtravaganzza (1965-1988), miembro de la Casa Xtravaganzza, encontrada estrangulada en el hotel neoyorquino *Ducchess*, en la noche de Navidad.

4.2. LA VISIBILIDAD

Otro aspecto relevante al tema del *voguing* es el uso del cuerpo como herramienta de visibilidad y expresión representado por toda la movida danzante que marca la obra. Así pues, es válido volvernos a la coreopolítica para reinventar nuestros cuerpos, nuestros afectos y nuestros sentidos (Lepecki, 2012, p. 55). Son cuerpos negros y latinos que juegan con el deseo de ser o parecerse a “el cuerpo exquisito”, el “estilo colegial”, la “travesti vestida por primera vez”, que son algunas de las categorías evaluadas en las pistas de baile. La representación escénica de tales características en los encuentros festivos potencializa lo que Lepecki (2012) dice de la coreopolítica al revelar el enredo entre movimiento, cuerpo y lugar. Una dosis de “*eleganza extravaganza*” suele ser fundamental.

Las constantes escenas de los sucesos en el *underground* y en el *ball* presentadas en *Pose* refuerzan el carácter utópico de esos espacios. En esos lugares, el hecho performativo de la “asunción” que trata Butler suele ser ejecutado con más fluidez. Para la autora:

Si el género consiste de los significados que asume el sexo, entonces el sexo no adquiere significados sociales como propiedades aditivas, pero, al contrario, es sustituido por los significados sociales que ese adopta; el sexo es dejado de lado en la trayectoria de esa asunción y el género aparece no como un término en constante relación en oposición al sexo, sino como un término que asimila y desplaza el “sexo”, la huella de su substanciación total en el género o lo que, desde el punto de vista materialista, puede construir una desustanciación total⁵⁵. (Butler, 2000, p. 157)

⁵⁵ Se o gênero consiste dos significados sociais que o sexo assume, então o sexo não adquire significados sociais como propriedades aditivas, mas, ao invés disso, é substituído pelos significados sociais que adota; o sexo é abandonado no curso dessa assunção e o gênero

Al circular por los salones, el sujeto es libre para expresarse y poner en escena su forma de vida. En realidad, las discotecas son el punto de encuentro de esa comunidad espectral que es obligada a vivir bajo la máscara de ciudadano “normal” o caminar por la ciudad, de manera no evidente, como espectros. Para Lepecki (2012), esos espacios colaboran para el surgimiento del sujeto político una vez que “moviliza o auxilia a una toma de decisión en los vacíos siempre presentes (...) en la trama de circulación de lo urbano” (p. 56).

La noche es la invitación a la fiesta a través de la música, de la creación de relaciones humanas y de la alegría como estrategia de vida. Es en los bailes donde puede experimentar el amor y la amistad - además de vivenciar el sentido de la sororidad y de la hermandad, sin imposición de tabúes. Además, los agrupamientos de los comunes despiertan el interés por las luchas sociales, como se puede observar en el transcurso de la serie.

4.3. EL ACTIVISMO SOCIAL

El carácter activista está presente en la serie Pose. Y es posible no solo en las cuestiones sobre visibilidad trans sino en la temática del VIH/SIDA. Como dijo Mama RuPaul: “¡Leer es esencial!” (en inglés, “*Reading is FUN-DA-MEN-TAL!*”). El personaje *Pray Tell* (interpretado por el actor Billy Porter) cumple el papel informativo de enseñar la realidad de una persona seropositiva en la cumbre de la epidemia de VIH. El ostracismo, la estigmatización y el miedo a la discriminación son temas aportados por el maestro de ceremonias vivido por Porter, que trae una solicitud, y una súplica en su apodo (¡Dígame, por favor!). Representando la vulnerabilidad de la existencia humana, *Pray Tell* plantea una mirada hacia el surgimiento de la enfermedad y su asociación a los LGBTTTQ+, bajo el atributo de “cáncer gay” o “plaga gay” incluso.

emerge não como um termo em uma permanente relação de oposição, mas como um termo que absorve e desloca o “sexo”, a marca de sua substanciação plena no gênero ou aquilo que, do ponto de vista materialista, pode constituir uma plena dessubstanciação. (Butler, 2000, p. 157)

De mismo modo, la madre de la Casa de Evangelista (Blanca) difunde el tema entre las personas trans. Una vez más, el miedo y el estigma provocados por la enfermedad van a estar presentes en la actuación del personaje. El discurso de preocupación por la vida de sus “hijos” van a ser enfatizados en sus escenas con el objetivo de acercarnos al contexto de la época. Pedagógicamente, *Pose* enseña los procesos de evolución de la enfermedad y el impacto que ha provocado en el mundo y, especialmente en la comunidad LGBTQ+. Entre *duckwalks* y *floor performances*, la coreografía se va a transformar en coreopolítica al transcurrir la obra, poniendo más tensión a la textura del suelo donde bailamos.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Usualmente, al reflexionar sobre nuestras humanidades bajo la metáfora del *monstruo* se hace una inmersión en un universo de palabras que re-dimensionan nuestra relación con el Otro. Al intentar acercar dicha metáfora de la realidad descrita por los personajes interpretados en la serie *Pose*, encuentro otra adquisición del término abyecto. Desde el pensamiento de Julia Kristeva y su acercamiento de la escritura de Antonin Artaud, el abyecto “es igual a la muerte y la escritura a la resurrección” (Kiffer, 2008, p. 106). Kiffer (2008) apunta que hay en Kristeva una operación de desfiguración de la vida, que contemplaría el figurar de la muerte (2008, p.2016). El miedo y la imposibilidad de vivir de modo seguro acompaña las existencias representadas en *Pose* y las hace crear sus propias líneas de fuga para ocupar la ciudad. Mientras tanto, hay una potencia que genera vida que impulsa a esas personas marginadas a hacer una política de vida con sus cuerpos en movimiento por las calles

Revisitar el universo de los años 1980-1990 es tener en cuenta el avance de las cuestiones referentes a la sexualidad y al género. Aunque el crecimiento del conservadurismo sea una realidad en gran parte del mundo - principalmente con el fortalecimiento de la extrema derecha y del discurso fundamentalista religioso -, nuestras presencias se hacen cada vez más notorias. Observar la presencia de actrices transgénero rompiendo con la organización sistémica de las artes escénicas y compartiendo sus narrativas en obras de acceso al público en general es comprobar lo que

dijo Kristeva sobre el abyecto, o sea, “lo que perturba un orden, un determinado sistema” (Kiffer, 2008, p.109).

El éxito de una obra que expone la realidad de personas gays, lesbianas y trans es una evidencia de nuestra apertura de mirada a lo humano en su diversidad. A través del gesto de “desprendimiento de la retina” hacia el Otro es posible trastornar la lógica de lo visible y de lo invisible⁵⁶. Coincido con lo que afirma Rolnik sobre una posible operación micro-política de combate de las fronteras entre política, clínica y arte, que propone “una búsqueda por ‘curar’ a la vida, lo más posible, de su impotencia (...) tal operación de cura es indisociable de la operación artística pues ella solo se completa con la creación de nuevas formas de existencia que performatizan las demandas vitales, realizando así la germinación de los embriones de mundo que pulsan en los cuerpos” (2019, p. 126). De esa manera, emplazo a la metáfora de lo *monstruoso* para hacer una lectura a contrapelo de las humanidades y evocar otras formas de vida. El hecho de mirar a la historia universal desde los vencidos incrementa la hipótesis de nuestra relación con el monstruo y la diferencia a lo largo de los siglos. Hacer de la calle una pasarela; ocupar los espacios con nuestros cuerpos conflictivos en un gran *cat walk* que reafirma nuestra presencia y nos clava los pies en el suelo que nos sostiene. En la política de suelo del *vogue*, hacer bailar lo *queer* por la ciudad es agenciar movimientos y subjetividades que puedan expresar diferencias y multiplicidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTÉ, O. (2015). *Dança Contemporânea: corpo, afeto e imagens*. Santa Maria: Ed. UFSM.
- BERTÉ, O. (2014). Vogue: dança a partir de relações corpo-imagem. *Dança*, 3, (2), 69-80.
- BUTLER, J. (2000). Corpos que pesam sobre os limites discursivos do “sexo”. En: G.L. Louro (Eds.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica.

⁵⁶ Kiffer, 2016, p. 220

- BUTLER, J. (2015). *Corpos que importam: bodies that matter*. Sapere Aude. 6, (11), 12-16.
- DELEUZE, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G., Guattari, F. (1992). *O que é filosofia?*. São Paulo: 34.
- GIL, J. (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.
- IBASETA, B. (2018). “Vogue”: el poder de la visibilidad LGTB. En: E. Viñuela (Eds.), *Bitch She's Madonna: la reina del pop en la cultura contemporánea*. Madrid: Dos bigotes.
- JACQUES DE MORAES, M. (2005). Georges Bataille e as formações do abjeto. *Outra travessia*. 5, (2), 107-120.
- KIFFER, ANA. (2016). *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ.
- KIFFER, ANA. (2008). Eskatos X skatos: a abjeção em Artaud. En: A.M.Dias y P. Glenadel (Eds.), *Valores do abjeto*. Rio de Janeiro: Ed.UFF.
- LAPOUJADE, D. (2017). *As existências mínimas*. São Paulo: N-1.
- LEPECKI, A. (2012). Coreopolítica e coreopolítica. *Ilha*. 13, (1), 41-60.
- LIVINGSTON, J. (1991). Paris is Burning. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xf6Cn2y2xEc&t=179s>
- PRECIADO, P. B. (2015). *Transfeminismo*. São Paulo: N-1.
- ROLNIK, S. (2018). Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente. Buenos Aires: Tinta de Limón.
- SHOCK, S. (2011). *Poemario transpirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

NEGOCIANDO LA IDENTIDAD MASCULINA A TRAVÉS DE LA PARODIA DEL CINE CLÁSICO: EL CASO DE *SUEÑOS DE UN SEDUCTOR*

DR. JOSÉ LUIS VALHONDO CREGO
Grupo ARDOPA. Universidad de Extremadura, España

DRA. CLARA EUGENIA MARCOS GÓMEZ
Grupo ARDOPA. Universidad de Extremadura, España

RESUMEN

Las representaciones cinematográficas de identidades en la cultura popular nunca han sido arbitrarias; funcionan negociando significados políticos con sus públicos. Las imágenes de los medios pueden ayudar a emancipar o limitar el potencial de los representados. Partiendo de que la masculinidad blanca siempre ha sido un significante flotante listo para ser rearticulado, la parodia contribuye como estrategia popular para resignificar el género en las narrativas fílmicas. La película *Sueños de un seductor* (1972), con guión e interpretación de Woody Allen, muestra un ejemplo de cómo una parodia de una obra clásica como *Casablanca* (1941) reevalúa la masculinidad tras la aparición del movimiento feminista, la campaña por los derechos civiles y Mayo del 68.

A través de un Análisis de Contenido comparado, se examina en qué medida esta reconstrucción de la identidad masculina propuso un estatus de igualdad con la mujer. Los resultados indican que, por un lado, la parodia del personaje arquetípico de Bogart puede decodificarse de manera ambivalente, como condena u homenaje a la masculinidad estereotípica. Por otro lado, el personaje interpretado por Allen sigue siendo un hombre tradicional en cuanto requiere de una mujer para sentirse completamente masculino. Algunos aspectos de la película señalan también la llamada "herida masculina blanca". Este discurso culpa a las mujeres y las personas de color por la pérdida de la hegemonía masculina. Independientemente de esto, la película interpela con éxito a la primera generación socializada con los medios electrónicos.

PALABRAS CLAVE

Masculinidad; Estudios fílmicos; herida en la masculinidad; significante vacío; identidad.

1. INTRODUCCIÓN

La masculinidad es una construcción social que puede ser comunicada a través de interacciones sociales, pero también mediada con narraciones y retratos, contada o mostrada. En esta línea, entendemos con Hall y du Guy (2011) que la masculinidad, como otros ejes de identidad, es un *significante vacío* que requiere de un llenado perpetuo y social de significado. Ese llenado se realiza a través de las representaciones cotidianas u ordinarias y no-cotidianas o extraordinarias. Las primeras tienen que ver con el interaccionismo simbólico de Goffman (1959), las segundas, con las representaciones mediáticas de conceptos como la masculinidad (películas, series de TV). En todo caso, el modo en que el sujeto trabaja con esas representaciones está asociado a la psicología narrativa. Nuestras identidades son narraciones (Lazslo, 2008). Ampliamos ese concepto y entendemos que también las imágenes pueden ser entendidas como narraciones y viceversa.

La mayoría de las veces, pasamos por encima de las construcciones de género si estas sintonizan con las hegemónicas del momento. Ser hegemónico lleva aparejada una invisibilidad social. Ese tipo de rol masculino puede parecer esencialista, imposible de cambiar, fijado. Esa invisibilidad se revela cuando, por ejemplo, encontramos películas que cuestionan aspectos de la identidad masculina tradicional. En ellas se podemos hallar un tipo de rol masculino hegemónico en construcción, con sus tensiones. El objetivo de este texto es el de resaltar esa tensión en la representación a través de la comparación de dos films separados por tres décadas, o lo que es igual, más o menos una generación.

Como señala Gullvag Holter (2005), la mayoría de los científicos sociales dedicados al estudio de la masculinidad se identifican como constructivistas. La masculinidad se reconstruye a través de las relaciones con los medios y sus representaciones. Una de las labores de las ciencias sociales consiste en entender cómo se construye el sujeto social entrecruzado por ejes de identidad culturales que lo relacionan con el género, la clase, la etnia, etc.

Aparte de hablar del construccionismo de las identidades de género, para desarrollar este análisis, se requiere de teoría sobre la estructura narrativa

filmica. Un relato es clásico en la medida en que cuenta una historia de restauración de un orden perdido (Dacynger y Rush, 2013). La secuencia es clara: orden-desorden-reordenación. La reordenación no coincide con el orden inicial sino que se trata de otro tipo de orden antagónico al caos representado en el segundo Acto.

El modo en que relacionamos el concepto de identidad y narración tiene que ver con la psicología narrativa y con la perspectiva de comprender la identidad como relato (Shanck y Abelson, 1995; Lazslo, 2008). Así sustituimos la cuestión de la estructura narrativa por la de la identidad y entendemos la narración como un puro arco de transformación del protagonista, es decir, dicho al modo clásico, como un relato que secuencialmente considera una identidad ordenada, un desorden de esa identidad y una reordenación final. Alguien como Joseph Campbell (2010) señaló algo similar con la idea del Viaje del Héroe al estudiar las mitologías. La diferencia aquí es que nos basamos en los hallazgos de la psicología narrativa.

Por otro lado, el cine Moderno ha cuestionado la idea de esa estructura tripartita de muy variadas formas. Kovács (2007) señala muchas de ellas en su libro *Screening Modernism*. La que nos interesa en especial en este capítulo tiene que ver con la película como ensayo (Corrigan, 2011). De hecho, Bordwell denominaba al cine moderno, cine de Arte y Ensayo. ¿En qué sentido “ensayo”? En el sentido amplio de reflexión sobre algún aspecto de la experiencia humana incluido el propio medio filmico o, como en el caso que nos ocupa (*Sueños de un seductor*), de ambas cuestiones a la vez.

En todo esto también hay un marcado interés por estudiar la cuestión de la parodia como modo esencial de evolución cultural. Suscribimos el significado de la parodia para aplicarlo al cambio social de las identidades, por ejemplo. A través de la parodia, se puede llevar adelante un cambio respecto a los modelos hegemónicos planteados por la sociedad. La parodia mantiene una relación ambigua con su modelo, como señala el seminal estudio de Linda Hutcheon (1995). Coexisten la admiración y el cuestionamiento. Como corresponde a la ironía que soporta la parodia, ésta tiene la capacidad de ejercer un poder indudable sobre las

identidades, generando significados sociales que aglutinan, disgregan o modifican identidades “heredadas”, discuten en definitiva esas identidades (Hutcheon, 1995). Este es el efecto que entendemos es primordial en el análisis que realizamos sobre la comparación de las películas propuestas. En este caso, la masculinidad está entre ese tipo de dimensiones sociales que se puede ver afectada por la parodia.

Indicamos “heredadas” porque las construcciones identitarias se heredan culturalmente, de unas generaciones a otras. En esta herencia, el cine ha tenido un papel fundamental. A mediados del siglo XX, el concepto de masculinidad podía ser asociado a los personajes interpretados por Humphrey Bogart, un icono del star system hollywoodiense. Toda una generación se socializó viendo películas en las que Bogart representaba un tipo de masculinidad que ahora consideraríamos tradicional, conservadora, machista.

Sander H. Lee (2002) nos recuerda que Rick Blaine (Bogart) es el típico tipo duro con un corazón blando incapaz de resistirse a ayudar a los desfavorecidos. Lee opina que Rick es uno de los primeros antihéroes del cine americano, que dominará más tarde el film noir y sus influencias europeas, incluyendo *À bout de souffle*, de Goddard, con Belmondo en el papel de Bogart.

Treinta años después de *Casablanca*, en la década de 1970, podemos situar el momento de una nueva generación (*baby-boomers*). En esa tres décadas, se producen cambios políticos y económicos que irán asociados a cambios en la definición de las identidades sociales de género y en ello los modelos cinematográficos de masculinidad/feminidad interaccionarán con las identidades sociales de la vida cotidiana para construir nuevos roles de género, asociados a nuevas narrativas que tienen que ver con lo clásico (o tradicional para el rol masculino) y lo moderno (o progresista, porque aquí lo moderno trasciende al arte y se sitúa en el ámbito de lo social).

Durante esas tres décadas se desarrolla en su apogeo el Estado de Bienestar Social dentro de un consenso socioeconómico y político en torno a un pacto antifascista (Geoff Eley, 1996). Ese orden de cosas dura toda una generación, pero comienza a agotarse en la década de 1970.

Estéticamente, esas tres décadas (1950-1980) son testigo del surgimiento del cine Moderno, que ya está consolidado en la década de 1970. De hecho, según Kovács (2007), no durará más allá de 1980.

Sueños de un seductor (1972) es un producto de los 70s y, según Girgus (2002), esta es una época en EEUU que mezcla de un modo paradójico fuerzas de escepticismo y cinismo por un lado con las del idealismo y la esperanza democrática. Es la época del Watergate, el Vietnam, la revolución sexual, los derechos civiles, la revolución cultural y, sobre todo, mayo del 68, que exacerbaron la confusión y la tensión. Es la época de Martin Luther King y de las revoluciones en los campus universitarios a ambos lados del Atlántico.

2. CASOS Y METODOLOGÍA

Existen varias razones para seleccionar *Casablanca* (CB) y *Sueños de un seductor* (SDUS, en adelante) para este estudio sobre la evolución de la identidad de género. La principal es que SDUS es un relato sobre el poder de las imágenes del cine sobre los estereotipos culturales, en concreto del poder de CB sobre el arquetipo masculino. SDUS muestra claramente la idea de que las identidades sociales se recrean, la masculinidad se reconstruye a partir de las representaciones heredadas. La generación de Woody Allen es de las primeras que recrea su identidad masculina a partir, no sólo de sus experiencias sociales, sino también de un medio como el cine. Eso implica que SDUS sea una película óptima para realizar la comparación de esa recreación porque también permite apuntar hacia una teoría sobre cómo podemos construir un personaje ficticio a partir del concepto de recreación e intertextualidad.

Se ha trazado un esquema de comparación en el que se cruzan las dimensiones clásico-moderno y masculino-femenino, para extraer conclusiones sobre la relación entre género-sexo y modernidad. Ambas dimensiones siguen el mismo principio dialéctico de los opuestos. No tiene sentido definir la masculinidad sin referencia a lo femenino. Tampoco tiene sentido hablar del personaje moderno sin reconocer al clásico.

Casablanca y SDUS forman un tándem que permite analizar la reflexividad del medio cinematográfico. No siendo un *re-make*, SDUS ofrece

la posibilidad de analizar las diferencias con *Casablanca* como síntoma cultural de la construcción de la masculinidad tradicional frente a una moderna.

¿Cómo realizamos la comparación?

Por una parte, comparamos la estructura en ambos films. Interesa saber hasta qué punto comparten un modelo clásico o no. Se mostrará primero por qué se puede señalar que CB es el epítome de la película clásica. Por otra parte, se cotejan los aspectos que tienen que ver con la masculinidad de ambos ejemplos a partir de una ficha de análisis de contenido (Tabla 1).

Tabla 1: Ficha de análisis

1.	Aspecto físico
	-gestualidad
	-movimiento
	-uso del lenguaje
2.	Diálogos
3.	El estado mental
4.	Relación con objetos y espacio

Fuente: Elaboración propia

Esa ficha incluye:

1. El aspecto físico y todo aquello que tiene que ver con la primera impresión del personaje, es decir, un análisis del personaje tal y como es retratado por la cámara, también incluimos en este aspecto las cuestiones de la gestualidad, movimiento, uso del lenguaje, etc.
2. Los diálogos con uno mismo o con otros. Aquí incluimos la voz del personaje como narrador (Voz diegética o Voice Over no diegética), las descripciones que hacen de él otros personajes y el contraste con en su interacción con otros personajes (diegéticos o extradiegéticos).
3. El estado mental, ya sea inferido por la conducta o representado.

4. La relación del personaje con los objetos y el espacio.

3. RESULTADOS

Se han agrupado los resultados en función de las dos variables exploradas: la estructura (clásica-moderna) y la construcción de la identidad de género (masculinidad-feminidad).

3.1. COMPARACIÓN DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

3.1.1. Estructura en *Casablanca*

Un *storyline* de *Casablanca* podría expresarse como sigue:

- Acto I: Rick Blaine es un ex-combatiente antifascista estadounidense que se ha refugiado en *Casablanca* para comenzar una nueva vida lejos de los desengaños sentimentales y políticos que ha sufrido.
- Acto II: La llegada de Ilsa, su antiguo amor, casada con Víctor Lazlo, un miembro de la resistencia, le obliga a replantearse sus conflictos no resueltos.
- Acto III: Rick decide retomar las causas que dejó pendientes y vuelve a luchar a través del sacrificio personal ayudando a escapar a la pareja.

Analizar el *storyline* de *Casablanca* revela una estructura restaurativa clásica. La hipótesis es que esta estructura se relaciona directamente con un relato del poder masculino, perdido y recuperado. Rick ha sufrido lo que Carroll (2011) define como la *herida masculina blanca*. Su omnipotencia como “macho” ha sido cuestionada por Ilsa, así que Rick se exilia para comenzar a construir una nueva identidad en *Casablanca*. Dejará de ser el combatiente antifascista enamorado de una mujer que aparentemente le ha mentado para convertirse en un pequeño burgués cínico, que trata a las mujeres como objetos para vengarse de la herida que le produjo Ilsa.

3.1.2. Estructura en *Sueños de un seductor*

SDUS sigue también un canon clásico de tres actos con una tensión emocional creciente. El primer punto de giro es menos acusado que el segundo. En el primero, Allan Felix se deja convencer para tener su primera cita con una mujer después de su divorcio. En el segundo, la tensión sexual entre Linda y Allan se resuelve, lo que complica la trama en el tercer acto, ya que Allan tiene remordimientos por enamorarse de la mujer de su amigo. El clímax no consiste en conseguir a la chica sino en recuperar su identificación masculina con su propio estilo (según le confiesa el fantasma que él imagina como Bogart), y esa identificación tiene que ver con su superación del complejo respecto a su superyó con una escena en la que, en vez de ver *Casablanca* desde la butaca del cine, protagoniza “su” película.

3.2. MASCULINIDAD TRADICIONAL Y MODERNA

3.2.1. Retrato del personaje

Antes de que aparezca Rick, CB recuerda a “Esperando a Godot”. Rick está ahí desde el comienzo, incluso cuando se ve el avión que sale de *Casablanca* y el letrero del Café; Rick está prometiendo llegar a la narración, creando unas expectativas que después se cumplen. Unos clientes le piden a Carl (Charles Laughton) que Rick se tome algo con ellos, pero Carl les replica que Rick nunca bebe con los clientes. El protagonista aparece por primera vez jugando al ajedrez un solitario en la trastienda del Café, donde está la sala de juego.

El aspecto visual de Rick Blaine es el de alguien muy serio, vestido siempre de traje impecable blanco (casi todo el metraje). La típica imagen asociada a la película es la de Bogart con gabardina y sombrero aunque sólo aparece así en el momento en que recibe la carta de Ilsa en la estación y en la escena del clímax en el aeropuerto. Esa presentación tiene que ver también con su lenguaje no verbal. Rick muestra siempre “cara de póker”, de jugador del que no se puede leer sus intenciones. Cierta circunspección, rigidez, muy pocas sonrisas y una actitud desafiante sobre todo con los nazis.

Kozloff (2000) señala que la mayoría de los personajes de CB se asocian a frases pegadizas que los identifican como si fueran elementos de un coro y que funcionan como el leitmotiv (musical) de cada uno. Este tipo de frases constituyen un rasgo asociado al personaje clásico. Se trata de un uso del lenguaje no naturalista pero muy efectivo en la identificación del personaje. En el caso de Rick Blaine, tenemos ejemplos como: Yo no me juego el cuello por nadie (I stick my neck out for nobody), o “here’s looking at you, kid”. Son un tipo de frases muy típicas de los personajes secundarios de John Ford, por ejemplo.

¿Por qué son tan importantes esas frases en el personaje y para este análisis? Esas frases funcionan a modo de signos fácilmente identificables por el público, que puede anticipar al personaje. De cualquier modo, se trata de elementos que esquematizan al protagonista. Como esquema, reducen todo el personaje a una frase, a un leitmotiv. Las frases del Bogart de SDUS no son todas de *Casablanca*, pero del personaje de Bogart, del arquetipo que construyó a lo largo de su carrera. Son frases descriptivas de Rick Blaine, y terminan siendo esquemáticas y reductivas en la parodia de Bogart en SDUS. Todo lo que representa Bogart en *Casablanca* queda reducido a un esquema fantasmagórico de la masculinidad, un cliché, representado por frases, gestos, atuendo (gabardina y sombrero) en SDUS.

SDUS comienza con el final de CB, de un modo totalmente reflexivo, con una disposición de mise en abyme. Conforme la cámara se desplaza, el espectador descubre que hay alguien mirando el final de la película. Se trata de Allan Felix, el protagonista.

Allan Felix aparece por primera vez obnubilado por la imagen de Rick Blaine e Ilsa en el aeropuerto. Al salir del cine, Allan aparece como alguien abatido. Más tarde yace tirado en la cama, es un personaje deprimido que, a diferencia del chaqué de Rick Blaine emplea ropa deportiva, algo extravagante. La imagen de Allan es mucho más íntima que la de Rick. Aparece después de salir del baño con la toalla y el gorro de baño y las gafas de pasta. Es torpe con los electrodomésticos (*slapstick*), al estilo de Chaplin. Se mira al espejo para intentar imitar a su modelo, pero es todo lo contrario en la vida social, donde unos acosadores lo

intimidan en su primera cita después del divorcio. Su imagen más natural es la que se representa cuando está a solas con Linda en el parque. Al final, Allan consigue actuar con su estilo propio en el aeropuerto, aunque siguiendo las pautas de *Casablanca* y su modelo Rick Blaine, pero ahora las frases que emplea son las suyas, ha hecho suyas esas frases, ha convertido el estilo de Bogart en su estilo personal, en una forma nueva de identificación masculina que, de todas formas, tiene mucho de la tradicional.

3.2.2. Dialéctica con personajes (conjunto de significantes)

Como señala Kozloff, la información en *Casablanca* se desarrolla, en general, a través de diálogos de pares de personajes (Rick y Ugarte, Rick y Renault, Ilsa y Lazlo, Ilsa y Rick) con pocas conversaciones entre varios personajes (Rick/Strasser/Renault). Las intervenciones suelen ser cortas y sólo hay excepciones en momentos relevantes, como cuando Ilsa relata a Rick su matrimonio con Lazlo o el clímax del adiós en el aeropuerto. En *Casablanca*, todo el mundo se comporta educadamente al conversar, respetando los turnos, sin solaparse las intervenciones, algo artificial para los cánones actuales. Tal y como destaca Kozloff, la impresión general al comparar CB y *Ciudadano Kane* (1941) es la de lo clásico de Hollywood frente a lo modernista incipiente en relación a los patrones de diálogos. A ese respecto, el tipo de interacción en SDUS es también moderna. Los personajes se interrumpen en los diálogos, no se respetan los turnos, etc.

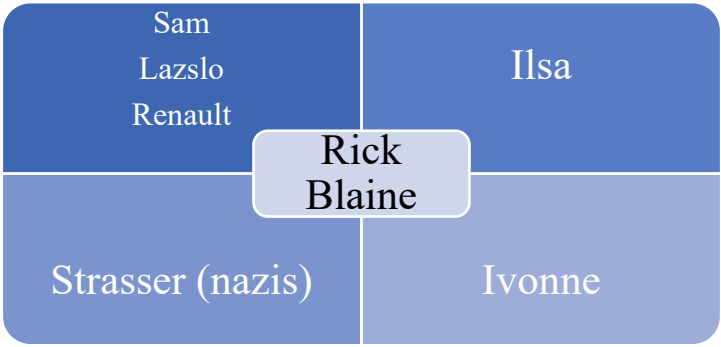


Figura 3: Rick Blaine frente a otros personajes

La Figura 3 representa a Rick Blaine situado en el centro del esquema de personajes. En la parte izquierda del esquema figuran los hombres y en la derecha, las mujeres. Los aliados o agonistas están en la parte superior mientras que los antagonistas se encuentran en la inferior; aunque es cierto que algunos personajes, como Renault, son ambiguos, se encuentran en la frontera, y la película juega con esa ambigüedad.

Los personajes frente a los que Rick construye su masculinidad son Ilsa y Lazlo. Ese triángulo remite al mito caballeresco en el que el protagonista desea a la mujer de su amigo. Como la masculinidad va asociada a “poseer” a la mujer, el dilema se presenta en relación a la transgresión representada en el adulterio. Rick quiere “tener” a Ilsa para afirmar su identidad, pero eso significa “robársela” a Lazlo, que es un “igual”. Ese esquema, donde la mujer es objeto de la iniciativa masculina, se repite en SDUS. La transgresión del protagonista no tiene que ver con ignorar el deseo de la mujer (que es pasiva) sino con respetar a otro hombre.

En su relación con las mujeres, CB muestra al principio cómo Rick tiene una amante a la que trata de un modo cínico y arrogante, con desprecio y autoritarismo. En realidad, no parece interesarle mucho. El diálogo entre ellos así lo atestigua:

Yvonne- ¿Dónde estuviste anoche?

Rick- No tengo la menor idea

Yvonne- ¿Y qué harás esta noche?

Rick - No hago planes por anticipado. [A Sacha, el camarero] Que no beba más.

Yvonne- ¿Por qué me tratas de este modo? ¿Por qué me enamoraría de un hombre como tú?

Después de ordenar que lleven en un taxi a Yvonne a casa, Rick se encuentra con el capitán Renault, que admira su conducta: “Es increíble el modo que tiene de despreciar a las mujeres”. Renault envidia la suerte de Rick con las mujeres y deja claro que le gusta Yvonne pero ésta le ha rechazado. Rick parece tomarse con mucha distancia las relaciones sentimentales, aunque delante de Renault esa conducta parece reforzar su masculinidad.

Ese tipo de trato con las mujeres, que fascina a Renault, es el mismo que admira Allan Felix de Bogart aunque también lo satirice. De hecho, en SDUS, Allan se dirige a su alter-ego, Bogart, para preguntarle “¿cuál es el secreto [para seducir a las mujeres]?”. Bogart le responde con frases de sus películas que Allan imagina representan esa masculinidad. Frases que subrayan una serie de estereotipos relacionados con el “tipo duro”: “No he conocido a ninguna mujer que no entienda que es una bofetada o una bala del 45”. Para Allan Felix, esa masculinidad se construye con las mujeres como antagonistas (Figura 4), nunca como amigas. Sólo Linda es una aliada en ese sentido, alguien con quien no tiene que usar una máscara o jugar un papel. Su exmujer, Nancy, y el resto de las mujeres representan una amenaza a su identidad masculina.

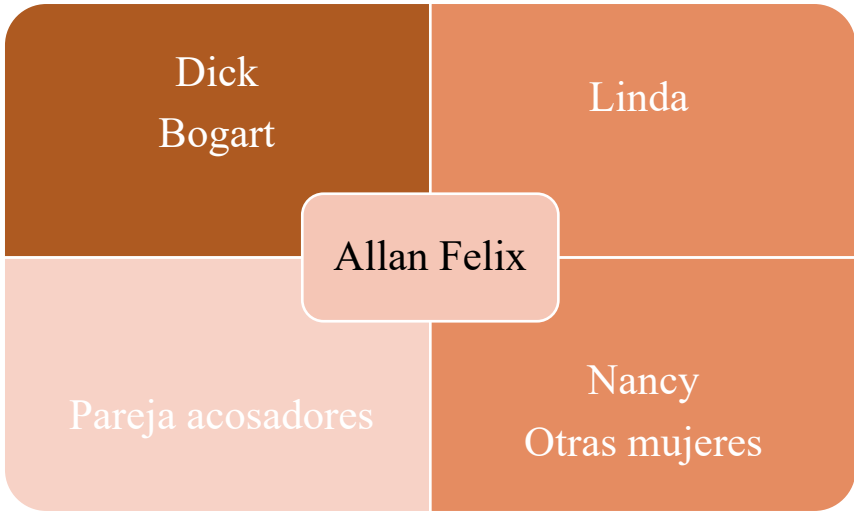


Figura 4: Allan Felix frente a otros personajes

La masculinidad de Rick Blaine es un *significante vacío* en cuanto que el personaje es misterioso e invita al espectador a proyectar sus significados en él. Rick Blaine no sólo es oscuro para el espectador o para los otros personajes; es la propia masculinidad tradicional la que es oscura, no se evidencia, no se expresa.

Cuando Ilsa pregunta quién es Rick al capital Renault, éste responde: “Un hombre del cual yo me enamoraría si fuera mujer, un ser extraño y misterioso, así veo yo a Rick”. De esta forma, el texto audiovisual construye y sigue llenando el *significante vacío* de la masculinidad de Rick. En ese contexto histórico, ¿hasta dónde puede llegar un hombre halagando a otro sin dejar de ser masculino? La descripción de Renault sobre Rick es ese límite. De hecho, la frase de Renault parece una idea de los guionistas sobre la definición del personaje de Rick puesta en boca de Renault. En esa misma época, década de 1940, en otro contexto como el español, por ejemplo, apuntar algo así sería tildado como poco masculino. Uno tiene la impresión de que, para señalar públicamente la admiración hacia otro hombre, lo masculino debe únicamente referirse a su rol público (nunca a su atractivo íntimo como hace Renault), tal y como hace Rick con Victor Lazslo cuando se conocen personalmente:

Lazslo- Todo el mundo conoce a Rick en *Casablanca*

Rick- Y a Victor Lazslo en todas partes

Lazslo- Este es un café muy interesante. Lo felicito.

Rick- Yo lo felicito a usted.

Lazslo- ¿Por qué?

Rick- Su lucha.

“Su lucha” es algo públicamente reconocido, una dimensión del carácter de Lazslo que un hombre como Rick puede expresar en público sin dejar de ser masculino.

El arquetipo masculino tradicional de esa época se expresa lo justo, no emplea el lenguaje demasiado, es directo y no externaliza o expresa sus estados mentales, sentimientos o ideas. Así que protege una intimidad y permite que sean los personajes alrededor suyo los que surtan, suplan, alimenten de significado esa masculinidad enigmática que comparten con el espectador. La identidad masculina de Rick se desarrolla, por un lado, a través de una estructura o gramática de acciones y, por otro, a través de la información puramente declarativa que otros personajes van aportando sobre él.

Esa variable de la identidad siempre ha sido y será materia de juicio moral, lo que impele a los espectadores, a todos, a tener una opinión sobre

esa forma de ser hombre o mujer. La táctica del *significante vacío* es atractiva, porque ofrece a otros personajes espacios que estos pretenden llenar de significado, desde Ilsa, hasta Strasser, pasando por Renault y los demás personajes secundarios. En ese aspecto, la representación de la masculinidad de Allan Felix sigue otra estrategia radicalmente distinta. Desde el principio, el espectador puede intuir que Allan es un personaje poco hábil socialmente, que se revela a sus amigos y al público como alguien acomplejado por una figura masculina omnipotente, como es la de Bogart, por mucho que esta figura resulte una parodia.

Aparte de Renault, Rick también construye su masculinidad frente a otros hombres, en concreto frente a Lazslo y el nazi Strasser.

Lazslo representa todo lo que Rick no tiene y desea al tiempo que reprime. Rick lo contempla como un modelo o *superyó*. En el terreno íntimo, Lazslo está con la mujer que él ama; y en el público, es un líder de la *Resistencia* contra los nazis, algo a lo que Rick renunció. En todo caso, la masculinidad íntima de Rick y Lazslo está asociada a “tener” una mujer, mientras que la pública se relaciona con enfrentarse a otro hombre, un antagonista.

El arco de transformación de Rick no consiste en recuperar su masculinidad sustituyendo a Lazslo (cosa que podría haber realizado), sino renunciando a Ilsa a cambio de demostrar que es capaz de controlar la situación; o lo que es igual, es capaz de controlar el relato, de redefinir la masculinidad sin participar en un adulterio. De modo paradójico, esta masculinidad es nueva y no lo es. Es nueva porque renuncia a “tener” a la mujer, pero no lo es porque, primero, quien “tiene” a la mujer es un aliado y quitársela sería transgredir la norma; segundo, para salvar su masculinidad, Rick recibe la confesión de que Ilsa sigue enamorada de él. Si él quisiera podría tener de nuevo a Ilsa. Pero, sobre todo, sigue siendo masculinidad porque insiste en el rasgo principal de la masculinidad tradicional: el control sobre la situación. Manejar los hilos de la narración para salir triunfante como alguien moralmente noble.

La gestación de ese control se produce en el tercer acto, cuando Ilsa amenaza a punta de pistola a Rick para que le entregue los salvoconductos. Rick demuestra su valentía y no le teme a la muerte. Ilsa se derrumba

y reconoce que sigue enamorada de él. Había tomado el control de la situación por la fuerza y renuncia a ella, porque Rick también lo hace.

Sin embargo, el giro en la redefinición de la masculinidad viene cuando Ilsa también cede a Rick la decisión moral sobre el futuro. Ella le confiesa: “Yo no sé si está bien o mal lo que hago, tienes que pensar por los dos. Por todos nosotros”. Y Rick acepta el desafío: “De acuerdo, así lo haré... por todos nosotros”. En ese intercambio de palabras, Rick asume el *locus de control* por encima de Lazslo que, además, cuenta con menos información que Rick e Ilsa. Es decir, Rick toma toda la responsabilidad y actúa paternalmente no sólo con Ilsa sino también con Lazslo, porque el texto deja claro que él sabe mejor que nadie que es mejor para todos.

Sigue siendo el *pater familias*. En esa reordenación de la masculinidad siempre fue más importante controlar el relato moral que terminar teniendo a la mujer. Hasta llegar ahí, bastaba con que el *macho* se enfrentara a los nazis y deseara una mujer para ser un hombre. Cuando dos amigos con un enemigo común quieren “tener” a la misma mujer, el esquema parece modificarse pero sigue basándose en el control del relato.

¿Por qué actúa así Ilsa? Posiblemente, el espectador de la época podría aceptar como natural que Ilsa estuviera hecha un lío, no fuera capaz de pensar y dejara todo en manos de Rick. Ahí radica la invisibilidad de la hegemonía.

¿Qué diferencia encontramos en este caso con la masculinidad definida en SDUS? Allan admira el control de Bogart, “Para ti es fácil decirlo, eres Bogart” y lo quiere para sí, pero no tiene su carácter, choca mil veces con esa incapacidad. En realidad, Allan muestra un lado “femenino” cuando empatiza con Linda. Se siente castrado por el abandono de su mujer que le reprocha que es un observador y no un actor de esta realidad (algo poco masculino). A pesar de que lo intenta, es incapaz de tomar la iniciativa en sus relaciones con las mujeres. De cualquier modo, Allan se parece a Rick al repetir el mismo esquema en el triángulo amoroso. Termina acostándose con Linda pero decide no transgredir el límite del “adulterio” por su amigo, más que por Linda.

En cuanto al control, Allan Felix lo ejerce de un modo distinto a Rick. Es capaz de generar significados divertidos, de contestar con su humor e ingenio al omnipotente modelo de masculinidad de la generación anterior. Moralmente se siente por encima de la masculinidad de Rick, aunque replique su modo de actuar. El humor funciona como defensa del modelo representado por Rick y como síntoma de superioridad sobre ese modelo.

3.2.3. Inferencia o representación de estados mentales

Una de las cuestiones que contrasta los personajes de Rick Blaine y Allan Felix tiene que ver con la expresión de sus estados emocionales y su reflejo (o estetización) en la película. El análisis indica que la masculinidad de Rick es críptica mientras que la de Allan es cristalina, en el doble sentido de ser transparente y estar dispuesta a romperse en cualquier momento. Además, la forma de expresar esa masculinidad es muy diferente. Rick no pierde el control casi nunca y cuando lo hace está borracho. Justo es el momento en el que el discurso del personaje permite hacer emerger un recuerdo emocional en forma de flashback, es decir, una representación del estado mental (no inferido por la conducta, sino representado). A diferencia de eso, Allan pierde el control muchas veces a lo largo de la película, hasta el punto de la histeria; es un hipocondríaco que teme a las mujeres y no tiene control sobre su imagen en situaciones en las que está con ellas. Además, a diferencia de CB, SDUS está repleta de representaciones de estados mentales, sobre todo de ensoñaciones de otros personajes o situaciones, incluso de conceptos, como la representación fantasmal de la masculinidad de Bogart. La mente de Allan Felix es un intertexto fílmico (IMDB contiene todas estas citas) que se desarrolla conforme se producen las situaciones. Su identidad es una identidad mediada por esas películas del decenio de 1940, de la época dorada de Hollywood, y por el personaje de Bogart. A ambos niveles, expresión de emociones y estetización de los estados mentales, la representación de la masculinidad resulta diferente.

3.2.3.1. Flashbacks y ensoñaciones

Ambos films contienen *flashbacks* pero sus marcas de enunciación dentro del discurso, su estilo y su función respecto al público son diferentes:

1. Cantidad: hay un solo *flashback* en CB pero su relevancia es central para articular el discurso completo del personaje de Rick. De hecho, la redención de Rick se produce gracias a la reflexión que realiza sobre el contenido del *flashback*. En cambio, el recurso a mostrar y montar las ensoñaciones del neurótico Allan Felix es mayor y más anecdótico, tiene más que ver con el personaje que con la trama, con la expresión de sus estados internos. Por ejemplo, cuando imagina a su mujer con un motero, cuando ve a Bogart pululando por su apartamento o en el supermercado, etc.
2. Respecto a las marcas de enunciación: CB incluye claras marcas de enunciación para introducir el único *flashback* de la película. Se trata de marcas audiovisuales: tanto con la imagen, ondulación, como con la música. En SDUS, las ensoñaciones forman parte del discurso sin que haya ningún elemento que indique el paso de un tiempo a otro de la historia.
3. El estilo del *flashback* de CB parece en principio subjetivo, pero después cambia hacia una visión objetiva y compartida de las imágenes mostradas. Como dice Turim (2013) ese *flashback* “contiene vívidas muestras del conflicto político y la represión militar que ocurrían en las calles colindantes al apartamento de Rick”; tan vívidas que se muestran en el *flashback* imágenes documentales de la época (un noticiario, quizás) de la invasión alemana.

3.2.3.2. Voice Over, relatarse a sí mismo

A diferencia de CB, SDUS está repleto de conversaciones del protagonista consigo mismo. La construcción del personaje de Allan Felix se mueve en la ambivalencia expresada por su necesidad de fijar significados a través de conversaciones con personajes alucinatorios, como modo de relacionarse consigo mismo. Allan Félix no sólo se habla a sí mismo

con palabras en sus *Voice-Over* (a veces, estos pasan de ser escuchados como pensamientos a ser expresados de viva voz); también lo hace con imágenes, es decir, con representaciones mentales de sus ideas sobre el mundo. Por ejemplo, su obsesión con la posible pareja que tenga Nancy le lleva a representársela en mitad de una conversación con Dick y Linda. Esta también es una forma en que el personaje se relata a sí mismo, no con *Voice-Over*, sino con imágenes que pueden ser denominadas *Image-Over*.

3.2.4. Relación con los objetos y el espacio

Hay un aspecto muy relevante en el Café de Rick. No se trata sólo de una Cafetería sino que también es un lugar de juego “ilegal”. Rick controla ese juego en la trastienda del Café, con la colaboración (no siempre) de la autoridad, representada por Renault. Se trata de una metáfora de su control del relato trasladada a su relación con los espacios y los objetos de la trama. Como con su personalidad, Rick tiene un espacio oculto al público en su local, en el que él es el único propietario. Decide quién gana y quién pierde. Se comprueba en la escena en la que permite ganar a la mujer que quiere escapar con su marido pero no tiene suficiente dinero para adquirir los salvoconductos.

De forma habitual mantiene un pacto con Renault: Rick le deja ganar en la ruleta y Renault hace la vista gorda con el juego ilegal. Como Renault le confiesa al Mayor Strasser, el interés de Rick por Lazslo es “estrictamente deportivo”. Renault y él han apostado diez mil francos a que Lazslo escapa. Ésta también es una forma de masculinidad tradicional. Los hombres apuestan sobre el mundo, tienen el poder para hacerlo, los recursos, pueden tentar la suerte; el juego es parte de esa masculinidad. El juego como relato es masculino.

Allan vive en la casa que compartía con su exmujer. Tiene gustos refinados en la música y la cultura. En su relación con los objetos y el espacio resulta ser un hombre patoso pero el relato lo narra de modo que parezca algo entrañable.

4. CONCLUSIONES

SDUS puede considerarse un ensayo sobre la masculinidad y el relato fílmico. Una búsqueda de una respuesta a la pregunta sobre la identidad de género y también sobre cómo relatar esa identidad con un estilo diferente al clásico, aunque fuertemente influido por él. Señala Girgus (2002) que el comienzo de la película se asemeja a un útero lingüístico en el que se reorganiza la sexualidad de un espectador que nace como un nuevo arquetipo de masculinidad construido sobre la base de uno antiguo al que se parodia. Se trata de un nuevo orden sexual que nace de una posición tradicional femenina asociada a la victimización y la pasividad. Allan Felix contempla en la pantalla el romance de unos padres inventados, Bogart y Bergman, desde una visión freudiana. La película cuenta esa reordenación a partir de ese “nacimiento” desde la inseguridad y ambivalencia sexual que sufre el protagonista.

Tanto CB como SDUS se estructuran respecto a la idea de recuperación del orden de la masculinidad perdida. En la forma en que lo hacen se encuentran algunas diferencias pero tienen más que ver con lo estético, la representación de los estados mentales, el uso del flashback, el voice over, etc. Por ejemplo, Allan Felix se relaciona con Rick Blaine (su fantasma) como si fuera otro personaje. Su contraste con ese modelo lleva a Allan a la frustración. En vez de empoderar esa masculinidad en la represión de los sentimientos, se apoya en todo lo contrario, en la expresión de los mismos. En la construcción de la masculinidad de Rick son más importantes las zonas oscuras de su personalidad que los espacios iluminados. Por eso la importancia de Renault cuando dice que se trata de un ser “extraño y misterioso”. Esa oscuridad es el vacío del significante que poco a poco se va completando a lo largo de la trama.

Woody Allen construye una masculinidad apelando a la cultura popular en la que han crecido sus potenciales públicos; apelando a Bogart, a la figura reconocida del héroe carismático, aislado, estoico, inmune al compromiso y la dependencia, el héroe de frontera del Western (John Wayne), que ahora se ha desplazado a la lucha contra el fascismo.

Al mismo tiempo, ese empoderamiento de la masculinidad de Allan Felix no se traduce en un proceso similar para la feminidad. En lo que se

refiere a la estructura de significado construido en torno a la identidad masculina ambas son narraciones muy similares. Ambas se construyen en la recuperación del control sobre un relato en el que la mujer es representada, en el peor de los casos, como objeto y, en el mejor, como alguien que cede el control porque no soporta la presión. Morrison (2013) señala que *Casablanca* incide en los mismos estereotipos masculinos que castigan la infidelidad femenina.

SDUS plantea la cuestión del poder alienante del arquetipo de Bogart como hombre en un individuo como Allan Felix. Las imágenes nos miran a todos para darnos un reflejo e inducir una forma de actuar y sentir o desear. Bogart es un *superyó* al que interpela a Allan Felix desde la posición de seguridad de la pantalla y la narrativa clásica del cine hollywoodiense. Propone un retrato masculino que socava la autoestima de un espectador como Allan Felix, metido en un cine, incapaz de interactuar con Bogart. Allan Felix solo puede contemplarlo, como hacen los niños con sus padres, mientras es interpelado por un estereotipo masculino exigente y redondo, narrativamente hablando. Allan no lucha contra otro hombre para demostrar su masculinidad, sino contra el fantasma de la masculinidad tradicional.

Treinta años después de *Casablanca*, no es Allan Felix quien resulta ridículo, sino Bogart. Ambos personifican identidades que sufren un proceso de maduración para llegar a un estado personal en el que están preparados para implicarse emocionalmente en su realidad en vez de huir de ella. Y en ese proceso se reconstruyen como identidades masculinas.

SDUS también puede ser vista como representación de la idea de la “dolor masculino” por la pérdida de privilegios. Yates (2019) señala la década de los setenta como el momento en que se producen una serie de películas en las que hay un claro síntoma ideológico relacionado con el miedo, la amenaza a la pérdida de la posición central en la sociedad por parte de la masculinidad. Aunque Woody Allen emplea la ironía, su planteamiento remeda el de las películas de cine negro de una década anterior, donde la mujer era representada como una amenaza y la causa de la pérdida de poder del macho.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPBELL, Joseph (2018). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- CARROLL, H. (2011). *Affirmative Reaction: New Formations of White Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- CORRIGAN, TIMOTHY (2011). *The essay film. From Montaigne, after Maker*. Oxford University Press.
- DACYNGER, K.; RUSH, J. (2013). *Alternative scriptwriting: rewriting the Hollywood formula*. Burlington: Taylor & Francis.
- ELEY, GEOFF (1996) Legacies of Antifascism: Constructing Democracy in Postwar Europe. *New German Critique*, No. 67, pp. 73-100
- GIRGUS, S. B. (2002). *The Films of Woody Allen*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511615252>
- GOFFMAN, ERWIN (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, Anchor Books.
- HALL, STUART Y DU Guy, PAUL (2011). *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications.
- HOLTER, Ø. G. (2005). Social theories for researching men and masculinities: Direct gender hierarchy and structural inequality. In *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. <https://doi.org/10.4135/9781452233833.n2>
- HUTCHEON, LINDA (1995). *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London: Routledge.
- KOVÁCS, A. B. (2007). *Screening modernism. European art cinema, 1950-1980*. The Chicago University Press.
- KOZLOFF, Sarah (1988) *Invisible storytellers. Voice-over narration in American Fiction Film*. Berkeley: Uiversity of California Press.
- LAZSLO, JANOS (2008). *The Sciences of Stories. An introduction to Narrative Psychology*. London: Routledge.
- LEE, SANDER H. (2002). *Eighteen Woody Allen films analyzed. Anguish, God and Existencialism*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co. Inc. Publishers.

- MORRISON, PAUL. (2013). “It’s still the same old story”: Casablanca, history, and the erotic. *Neohelicon* (2013) 40:209–223.
- SCHANK, R. C. y ABELSON, R. P. (1995) ‘Knowledge and memory: The real story’ , in R.S. Wyer, Jr. (ed.) *Knowledge and Memory: The real story*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- TURIM, M. (2013). *Flashbacks in film: Memory & history*. London: Routledge.
- YATES, MICHELLE (2019). Crisis in the era of the end of cheap food: capitalism, cannibalism, and racial anxieties in Soylent Green. *Food, Culture & Society*, 22:5, 608-621, DOI: 10.1080/15528014.2019.1638125

ANÁLISIS DEL TRATAMIENTO QUE SE DA A LOS NOMBRES DE LOS CLUBES DE FÚTBOL FEMENINOS DE ESPAÑA EN LOS ENTORNOS DIGITALES

DR. RAFAEL CANO TENORIO
Universidad de Cádiz, España

RESUMEN

El fútbol femenino crece actualmente en España a pasos agigantados. Actualmente la gran mayoría de los clubes de fútbol históricos que contaban con sección de fútbol masculina han aprovechado la situación y han optado por la creación de su sección de fútbol femenina. Las competiciones femeninas donde participan han conseguido un gran seguimiento mediático por parte de la sociedad, de los espectadores de las competiciones deportivas y los seguidores del mundo del fútbol. Las jugadoras profesionales de fútbol empiezan a ser figuras relevantes en el mundo del deporte nacional.

En el presente estudio, se ha realizado un estudio detallado sobre el tratamiento que se le da a los nombres de las secciones femeninas de cada club de fútbol, y se han comparado los datos obtenidos con los de la correspondiente sección masculina de cada entidad analizada. Las técnicas de investigación principalmente utilizadas han sido la observación directa y el análisis de contenido. La muestra del estudio se ha obtenido a partir de la comunicación digital que realizan los perfiles oficiales de las principales competiciones futbolísticas nacionales, y también de los clubes que las componen y compiten en las mismas. Los resultados constatan aún grandes diferencias en el tratamiento que se les da a las competiciones y clubes que se han analizado.

PALABRAS CLAVE

Comunicación Digital, Redes Sociales, Fútbol, Igualdad, Análisis de Contenido.

1. EXPANSIÓN DEL FÚTBOL FEMENINO EN ESPAÑA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS

Actualmente el fútbol femenino crece a pasos agigantados en España. Esto es debido, al desarrollo de la Liga Iberdrola, principal competición futbolística de clubes a nivel nacional. Entidades como el Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades y la Asociación de Futbolistas Españoles (AFE) luchan en los últimos tiempos por la profesionalización del fútbol femenino, consiguiendo un Convenio Colectivo para el fútbol femenino. Este documento, según la Asociación de Futbolistas Españoles (2020) “establece y regula las normas por las que han de regirse las condiciones de trabajo de las Futbolistas Profesionales que prestan sus servicios en los equipos de los Clubes de Fútbol o Sociedades Anónimas Deportivas”.

Además, en el notable crecimiento del balompié femenino nacional también influye que los grandes clubes con secciones masculinas de gran tradición han creado sus respectivas secciones masculinas. Los clubes españoles mejor puntuados en el Ranking de Clubes de la UEFA (2020) son el Fútbol Club Barcelona (en 3ª posición), el Club Atlético de Madrid (en 13ª posición) y el Athletic Club (en 31ª posición). Uno de los últimos clubes en incorporarse a la nómina de La Liga Iberdrola ha sido el Real Madrid Club de Fútbol, que adquirió los derechos del Club Deportivo Tacón, y que según El Mundo (2020) será oficialmente la sección femenina del Real Madrid Club de Fútbol, club cuya sección masculina es según la FIFA (2000) el mejor equipo de fútbol de la historia.

Otros clubes históricos que ya contaban con sección femenina eran Real Club Deportivo de la Coruña, Levante Unión Deportiva, Real Betis Balompié, Rayo Vallecano de Madrid, Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, Real Sociedad de Fútbol, Sevilla Fútbol Club, y Valencia Club de Fútbol, entre otros. Según la UEFA (2020), los clubes de España se encuentran en la cuarta posición en el ranking de clubes de categoría femenina, solo por detrás de Francia, Alemania e Inglaterra, y por delante de países de gran tradición, desarrollo y palmarés histórico como República Checa, Suecia, Dinamarca, Países Bajos o Noruega.

Es llamativo que aún haya clubes de gran tradición a nivel mundial sin su correspondiente sección femenina. En este sentido, según el Diario As (2019), en el comienzo del diseño de esta investigación aún había clubes en el panorama nacional e internacional sin sección femenina, como por ejemplo el Real Club Celta de Vigo, Real Valladolid, Getafe Club de Fútbol, Futebol Clube do Porto o Association Sportive Monaco Football Club.

También ha influido en el crecimiento exponencial las notables participaciones de la Selección Española de Fútbol en las competiciones internacionales. Ejemplo de ello fueron los resultados obtenidos en la competición de prestigio She Believes Cup (2020), celebrada en Estados Unidos y en la que la Selección Española fue capaz de vencer a Japón y a Inglaterra. Otro ejemplo fue la participación en la Copa Mundial de la FIFA (2019), en la que la selección fue solo derrotada por Estados Unidos, selección que terminaría siendo la ganadora del torneo.

Por todo lo anteriormente expuesto sobre el fútbol en categoría femenina, y entendiendo la importancia de la comunicación e información, que según los autores García y Marta (2017) que señalan que las mismas son la base de la sociedad actual y es fundamental entender como se crea y se difunde por parte de los profesionales que la gestionan, se presenta la siguiente investigación en la que se analizan los nombres en el fútbol femenino.

1.2. TRATAMIENTO DE LA INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN DE LOS CLUBES DE FÚTBOL PROFESIONALES DE ESPAÑA EN EL ENTORNO DIGITAL.

La gestión de la comunicación en el mundo del deporte, según los autores López, Año y Villamón (2019: 285), surge de las necesidades de la industria del deporte, y puede generar oportunidades de investigación en el mundo académico y profesional. En dicha gestión, existe un vínculo evidente entre la comunicación y el deporte, según Fernández, Puentes y Vázquez (2019: 9). El uso aplicado de las redes sociales, según los autores García y López (2016: 128), puede afectar a todo el proceso de información en la gestión de la comunicación digital. El entorno digital, según Organista y Mazur (2017: 39) es cada vez más democrático,

y en este sentido se debe tener en cuenta en gran medida al crecimiento del deporte femenino a nivel mundial.

Las principales entidades del mundo del deporte a nivel nacional avanzan notablemente en la gestión de la comunicación digital en los últimos años. Según Fernández, Puentes y Vázquez (2019: 14), se demuestra que se ha avanzado en la profesionalización de la gestión de la comunicación deportiva, pues existen en la mayoría de entidades gabinetes de comunicación, así como trabajadores que se han formado académicamente y específicamente en la materia. Según los mismos autores existen carencias en materia de Relaciones Públicas. En este sentido, y en el ámbito de la comunicación digital, según Lobillo y Smolak (2019: 77), existen clubes muy activos, especialmente el Real Madrid Club de Fútbol y el Fútbol Club Barcelona, que realizan gran cantidad de publicaciones en sus cuentas oficiales en las redes sociales. Según López (2015: 37), la red social Twitter tiene gran impacto en la gestión de la comunicación digital. Dicho medio tiene potencial para influir en la agenda temática de la comunicación.

Respecto a los públicos, son importantes en la planificación de la comunicación digital de los clubes de fútbol profesionales. Capriotti (2009: 69) señala que son uno de los pilares fundamentales de la comunicación corporativa. En este sentido, será importante contemplar como se nombran a los clubes de fútbol de categoría femenina, pues será la información que llegue a los públicos internos y externos de las competiciones y clubes que se analizan en la presente investigación.

2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

A continuación, se presenta la metodología utilizada en el estudio. Según Alonso y Avalos (2013: 40), el estudio de los medios de comunicación y del deporte como objeto de investigación en el campo de la comunicación son dos tendencias de investigación que nunca han parado de crecer.

En el presente estudio se analizan la página web oficial de La Liga, los principales medios deportivos a nivel nacional (Diario As, Marca, Mundo Deportivo y Diario Sport), , las cuentas oficiales en las redes

sociales Twitter y Facebook, y las web oficiales de los principales clubes de fútbol con presencia profesional a nivel nacional.

Como justificación de la temática, se parte de la hipótesis de que aún existen desigualdades entre el fútbol de categoría masculina y el fútbol de categoría femenina. Se busca equiparar ambas categorías, de manera que lleguen a estar al mismo nivel a corto o medio plazo en cuanto al tratamiento informativo que se les da a las entidades que forman parte de los mismos.

2.1. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN UTILIZADAS

Las técnicas de investigación que se han utilizado principalmente en el estudio han sido la observación y el análisis de contenido.

Respecto a la primera, según Ruiz (2012) “consiste en contemplar sistemática y detenidamente cómo se desarrolla la vida social, sin manipularla ni modificarla, tal ella discurre por sí misma”.

El análisis de contenido, según el autor Colle (2011) es una técnica de investigación que posibilita analizar en detalle y profundidad cualquier material de la comunicación humana.

2.2. MUESTRA DE LA INVESTIGACIÓN

En siguiente lugar, se presenta la muestra del estudio. El análisis se ha realizado a partir de tres fuentes principales:

- Página oficial de La Liga (www.laliga.com).
- Perfiles oficiales en redes sociales Facebook y Twitter de los clubes profesionales de fútbol de España.
- Principales medios de información: Diario AS, Marca y Sport.

Los clubes de fútbol profesionales que se contemplan en el estudio han sido en total cuarenta y ocho, y sus nombres son los siguientes: Asociación Deportivo Alcorcón, Albacete Balompié, Athletic Club, Club Atlético de Madrid, Cádiz Club de Fútbol, Club Atlético Osasuna, Club Deportivo Leganés, Club Deportivo Lugo, Club Deportivo Mirandés, Club Deportivo Numancia, Club Deportivo Tacón (futura sección femenina del Real Madrid Club de Fútbol), Club Deportivo Tenerife,

Club de Fútbol Fuenlabrada, Deportivo Alavés, Escuelas de Fútbol Logroño, Elche Club de Fútbol, Extremadura Club de Fútbol, Fútbol Club Barcelona, Getafe Club de Fútbol, Girona Fútbol Club, Granada Club de Fútbol, Levante Unión Deportiva, Madrid Club de Fútbol Femenino, Málaga Club de Fútbol, Rayo Vallecano de Madrid, Real Racing Club, Real Club Celta de Vigo, Real Club Deportivo de la Coruña, Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, Real Club Deportivo Mallorca, Real Betis Balompié, Real Madrid Club de Fútbol, Real Oviedo, Real Sociedad de Fútbol, Real Sporting de Gijón, Real Valladolid Club de Fútbol, Real Zaragoza, Sociedad Deportiva Eibar, Sociedad Deportiva Huesca, Sociedad Deportiva Ponferradina, Sevilla Fútbol Club, Sporting de Huelva, Unión Deportiva Almería, Unión Deportiva Granadilla Egatesa, Unión Deportiva Las Palmas, Valencia Club de Fútbol, Villarreal Club de Fútbol y Zaragoza Club de Fútbol Femenino. A continuación se presenta el desglose de clubes en la Tabla 1:

Tabla 1. Tabla de clubes analizados e identificación de las competiciones en las que participa. Fuente: elaboración propia.

NÚMERO	CLUB DE FÚTBOL PROFESIONAL	MUNICIPIO, PROVINCIA Y REGIÓN	COMPETICIONES PROFESIONALES EN LAS QUE PARTICIPA (SECCIÓN FEMENINA, MASCULINA, O AMBAS)
1	Asociación Deportiva Alcorcón	Alcorcón, Madrid, Comunidad de Madrid	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
2	Albacete Balompié	Albacete, Albacete, Castilla - La Mancha	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
3	Athletic Club	Bilbao, Vizcaya, País Vasco	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
4	Club Atlético de Madrid	Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
5	Cádiz Club de Fútbol	Cádiz, Cádiz, Andalucía	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
6	Club Atlético Osasuna	Pamplona, Navarra, Comunidad Foral de Navarra	La Liga Santander (primera división masculina)
7	Club Deportivo Leganés	Leganés, Madrid, Comunidad de Madrid	La Liga Santander (primera división masculina)
8	Club Deportivo Lugo	Lugo, Lugo, Galicia	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
9	Club Deportivo Mirandés	Miranda del Ebro, Burgos, Castilla y León	La Liga Smartbank (segunda división masculina)

10	Club Deportivo Numancia	Soria, Soria, Castilla y León	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
11	Club Deportivo Tacón (futura sección femenina del Real Madrid Club de Fútbol)	Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid	Liga Iberdrola (primera división femenina)
12	Club Deportivo Tenerife	Santa Cruz de Tenerife, Tenerife, Canarias	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
13	Club de Fútbol Fuenlabrada	Fuenlabrada, Madrid, Comunidad de Madrid	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
14	Deportivo Alavés	Vitoria, Álava, País Vasco	La Liga Santander (primera división masculina)
15	Escuelas de Fútbol Logroño	Logroño, La Rioja, La Rioja	Liga Iberdrola (primera división femenina)
16	Elche Club de Fútbol	Elche, Alicante, Comunidad Valenciana	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
17	Extremadura Club de Fútbol	Almendralejo, Badajoz, Extremadura	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
18	Fútbol Club Barcelona	Barcelona, Barcelona, Cataluña	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
19	Getafe Club de Fútbol	Getafe, Madrid, Comunidad de Madrid	La Liga Santander (primera división masculina)
20	Girona Fútbol Club	Gerona, Gerona, Cataluña	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
21	Granada Club de Fútbol	Granada, Granada, Andalucía	La Liga Santander (primera división masculina)
22	Levante Unión Deportiva	Valencia, Valencia, Comunidad Valenciana	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
23	Madrid Club de Fútbol Femenino	Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid	Liga Iberdrola (primera división femenina)
24	Málaga Club de Fútbol	Málaga, Málaga, Andalucía	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
25	Rayo Vallecano de Madrid	Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Smartbank (segunda división masculina)
26	Real Racing Club	Santander, Cantabria, Cantabria	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
27	Real Club Celta de Vigo	Vigo, Pontevedra, Galicia	La Liga Santander (primera división masculina)
28	Real Club Deportivo de la Coruña	La Coruña, La Coruña, Galicia	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Smartbank (segunda división masculina)

29	Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona	Barcelona, Barcelona, Cataluña	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
30	Real Club Deportivo Mallorca	Palma de Mallorca, Mallorca, Islas Baleares	La Liga Santander (primera división masculina)
31	Real Betis Balompié	Sevilla, Sevilla, Andalucía	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
32	Real Madrid Club de Fútbol	Madrid, Madrid, Comunidad de Madrid	La Liga Santander (primera división masculina)
33	Real Oviedo	Oviedo, Asturias, Principado de Asturias	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
34	Real Sociedad de Fútbol	San Sebastián, Guipúzcoa, País Vasco	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
35	Real Sporting de Gijón	Gijón, Asturias, Principado de Asturias	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
36	Real Valladolid Club de Fútbol	Valladolid, Valladolid, Castilla y León	La Liga Santander (primera división masculina)
37	Real Zaragoza	Zaragoza, Zaragoza, Aragón	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
38	Sociedad Deportiva Eibar	Éibar, Guipúzcoa, País Vasco	La Liga Santander (primera división masculina)
39	Sociedad Deportiva Huesca	Huesca, Huesca, Aragón	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
40	Sociedad Deportiva Ponferradina	Ponferrada, León, Castilla y León	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
41	Sevilla Fútbol Club	Sevilla, Sevilla, Andalucía	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
42	Sporting de Huelva	Huelva, Huelva, Andalucía	Liga Iberdrola (primera división femenina)
43	Unión Deportiva Almería	Almería, Almería, Andalucía	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
44	Unión Deportiva Granadilla Egatesa	Granadilla de Abona, Tenerife, Canarias	Liga Iberdrola (primera división femenina)
45	Unión Deportiva Las Palmas	Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, Canarias	La Liga Smartbank (segunda división masculina)
46	Valencia Club de Fútbol	Valencia, Valencia, Comunidad Valenciana	Liga Iberdrola (primera división femenina) y La Liga Santander (primera división masculina)
47	Villarreal Club de Fútbol	Villarreal, Castellón, Comunidad Valenciana	La Liga Santander (primera división masculina)
48	Zaragoza Club de Fútbol Femenino	Zaragoza, Zaragoza, Aragón	No cuenta actualmente con equipo en categoría profesional

2.3. ETAPAS DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

El estudio contempla las siguientes etapas de investigación:

- I. Diseño y desarrollo de la investigación.
- II. Recogida de datos. Se han recogido los datos a través de plantillas de análisis, en las que se ha anotado la fecha y el tipo de dato obtenido. Posteriormente se han trasladado los datos desde la plantilla de análisis a las hojas de datos digitales.
- III. Redacción de los resultados. Se han redactado los resultados a partir de las hojas de datos digitales obtenidas en la anterior etapa de la investigación, desglosado según la red social analizada (Facebook o Twitter), y su fecha de publicación (hora, día, mes y año).
- IV. Difusión de los resultados. El presente estudio se ha divulgado en el V Congreso Internacional Comunicación y Pensamiento, celebrado en Sevilla los días 1, 2 y 3 de abril de 2020, dentro del Simposio 17 “Comunicación desde un perspectiva de género: artes, medios y otras tecnologías”. El proceso de difusión también comprende la publicación del presente capítulo de libro.

3. RESULTADOS

A continuación, se presentan los principales resultados de la investigación. Se han desglosado los resultados obtenidos según las regiones de procedencia de cada club de fútbol analizado en el estudio.

3.1. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE ANDALUCÍA

Actualmente en la región de Andalucía se han identificado siete entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

Por su parte, el Real Betis Balompié añade a su sección femenina la palabra “Féminas”. Para referirse al equipo masculino la entidad utiliza el nombre “Real Betis”, mientras que para referirse al femenino se utiliza “R. Betis Féminas” o “Real Betis Balompié Féminas”. Ambas secciones de la entidad compiten en categoría profesional.

El Sevilla Fútbol Club también cuenta con las secciones femenina y masculina en categoría profesional. Para referirse a ambas se dirige como “Sevilla FC”.

En el caso del Cádiz Club de Fútbol se da el mismo tratamiento a ambas secciones de la entidad. A ambas secciones se le da el mismo tratamiento, a pesar de que no cuenta con equipo de fútbol femenino en categoría profesional. Se le nombra como “Cádiz CF”.

En el Granada Club de Fútbol, el tratamiento no es igualitario, pues mientras para referirse al equipo masculino se le nombra como “Granada CF”, al femenino (equipo en categoría no profesional) se le da el nombre “Granada CF Femenino” para diferenciarlo.

El caso del Málaga Club de Fútbol es idéntico al anterior, y a la sección femenina (equipo en categoría no profesional pero que sí ha militado anteriormente en primera división nacional) se le añade la palabra “Femenino”. Por ejemplo, en la página de Facebook oficial de la entidad, al equipo masculino se le llama “Málaga CF”, mientras que al femenino “Málaga CF Femenino”.

La Unión Deportiva Almería, a pesar de que no tiene sección femenina en categoría profesional, si utiliza para referirse a ambas el mismo nombre.

Por último, en esta sección de resultados de clubes de la región de Andalucía, el Sporting de Huelva, que compite en la máxima categoría profesional femenina (Liga Iberdrola), no cuenta con sección masculina.

3.2. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE ARAGÓN

En la región de Aragón se han identificado tres entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

En primer lugar, la entidad más histórica (por palmarés y títulos) es el Real Zaragoza, que no cuenta con sección femenina de fútbol.

La Sociedad Deportiva Huesca utiliza para referirse a ambas secciones un trato igualitario. Se refiere a ambas secciones como “SD Huesca”.

Por último, el club de fútbol histórico y representativo en categoría femenina, el Zaragoza Club de Fútbol Femenino, no dispone de categoría masculina en la que compita.

3.3. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE ISLAS BALEARES

En la región de las Islas Baleares se ha identificado una sola entidad con presencia en categoría de fútbol profesional. La entidad analiza, el Real Club Deportivo Mallorca, hace el mismo tratamiento de su sección masculina y su sección femenina (en categoría no profesional). Para referirse a ambas utiliza el nombre “RCD Mallorca”.

3.4. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE CATALUÑA

En la comunidad autónoma de Catalunya se han identificado tres entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

La más representativa e histórica, el Fútbol Club Barcelona, no hace un tratamiento igualitario de sus secciones. En la sección masculina, la entidad culé utiliza el nombre “FC Barcelona”, mientras que para referirse a su sección femenina utiliza el nombre “FC Barcelona Femení”.

Parecido al anterior es el caso del Real Club Deportivo Espanyol de Barcelona, que para referirse a su sección femenina añade “Femení” al nombre original.

Por último, el Girona Fútbol Club no hace distinción entre su sección femenina (no compite en categoría profesional) y su sección masculina. Para referirse a ambas utiliza el nombre “Girona FC”.

3.5. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE CANARIAS

Actualmente en la región de Canarias se han identificado tres entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

La única de las tres que se encuentra en primera división es la Unión Deportiva Granadilla Tenerife Egatesa, que compite en la máxima categoría nacional femenina (Liga Iberdrola). Este club no cuenta con sección masculina.

El resto de clubes de esta comunidad autónoma compite en la segunda división masculina (Liga Smartbank).

El Club Deportivo Tenerife utiliza el mismo nombre para referirse a ambas secciones. En ambas se presenta como “CD Tenerife”. No cuenta con equipo femenino en categoría profesional.

Por su parte, la Unión Deportiva Las Palmas también se presenta con el mismo nombre en sus cuentas oficiales en redes sociales. En ambas secciones se presenta como “UD Las Palmas”. Tampoco cuenta con equipo femenino en categoría profesional.

3.6. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE CANTABRIA

Actualmente en la región de Cantabria se han identificado una sola entidad con presencia en categoría de fútbol profesional. Se trata del Real Racing Club, con residencia en Santander. Este club se presenta de la misma manera, tanto en su sección femenina como en su sección masculina, con el nombre de “R. Racing Club”.

3.7. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE CASTILLA - LA MANCHA

En la región de Castilla – La Mancha se ha identificado una sola entidad con presencia en categoría de fútbol profesional. Se trata del Albacete Balompié, y la misma no se presenta igual en sus respectivas categorías analizada. Para presentarse en categoría femenina utiliza el nombre “Fundación Albacete Femenino”, mientras que para referirse a su sección masculina utiliza “Albacete BP”.

3.8. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE CASTILLA Y LEÓN

En la región de Castilla y León se han identificado cuatro entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

El Club Deportivo Mirandés, la Sociedad Deportiva Ponferradina, y el Real Valladolid Club solo disponían en el momento de realización de la investigación de secciones masculinas. En el caso del Real Valladolid en el momento de la realización de la presente investigación se planteaba la recuperación de su sección femenina (anteriormente existió).

Por su parte, el Club Deportivo Numancia hace el mismo tratamiento de sus respectivas secciones y se presenta en sus cuentas oficiales en redes sociales como “CD Numancia”.

3.9. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE LA COMUNIDAD DE MADRID

En siguiente lugar, en la región de Madrid se han identificado nueve entidades con presencia en categoría de fútbol profesional, siendo la región que cuenta con mayor número de clubes analizados.

En el caso del Real Madrid Club de Fútbol, en el momento de realización del estudio su sección femenina aún se denominaba oficialmente como “Club Deportivo Tacón” y se presentaba como “CD Tacón”. Su sección masculina se presenta como “Real Madrid”.

El Club Atlético de Madrid hace distinción entre ambas secciones. En su sección femenina se presenta como “Atlético de Madrid Femenino”, mientras que en su sección masculina se presenta como “Atlético de Madrid”.

El Rayo Vallecano hace un trato igualitario de sus secciones femenina y masculina, y en ambas se presenta como “Rayo Vallecano”.

En el caso de la Asociación Deportiva Alcorcón, se presenta con el nombre “AD Alcorcón” en su sección masculina, mientras que como “ADA FutFem” en su sección femenina. El Club Deportivo Leganés se presenta en su sección masculina como “CD Leganés”, mientras que en su sección femenina como “CD Leganés Femenino”. Por su parte, el Club de Fútbol Fuenlabrada se presenta como “CF Fuenlabrada” en sus respectivas secciones masculina y femenina.

El Madrid Club de Fútbol Femenino se presenta como “Madrid CFF”, y es un club exclusivamente que solo compite en categorías femeninas. Por último, en la región de Madrid, el Getafe Club de Fútbol no cuenta con sección femenina. En su sección masculina se presenta como “Getafe CF”.

3.10. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE LA COMUNIDAD FORAL DE NAVARRA

Actualmente en la Comunidad Foral de Navarra se han identificado una sola entidad con presencia en categoría de fútbol profesional. El Club Atlético Osasuna utiliza la denominación “C.A. Osasuna” para presentar a sus secciones.

3.11. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

En la Comunidad Valenciana se han identificado una cuatro entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

El Valencia Club de Fútbol se presenta de manera diferente en sus secciones. En la sección femenina utiliza la denominación “Valencia CF Femenino”, y en la sección masculina “Valencia CF”.

Con el Levante UD ocurre lo mismo, pues a “Levante UD”, se le añade “Femenino” cuando la entidad hace referencia a su sección femenina.

Por último, en esta sección de resultados, con el Elche Club de Fútbol y el Villarreal Club de Fútbol ocurre idénticamente lo mismo que en los anteriores casos de esta comunidad autónoma. Ambos clubes no cuentan con sección femenina que compita en categoría profesional.

3.12. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE EXTREMADURA

Actualmente en la región de Extremadura se han identificado una sola entidad con presencia en categoría de fútbol profesional. Su único club, el Extremadura Unión Deportiva, hace distinción en la denominación de sus secciones. Para referirse a su sección masculina utiliza la denominación “Extremadura UD”, mientras que para referirse a su sección femenina utiliza “Extremadura UD Femenino”.

3.13. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE GALICIA

En la región de Galicia se han identificado tres entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

El Real Club Deportivo de la Coruña, club con más palmarés e historia de la región en fútbol de categoría femenina y masculina, influye el patrocinio para la denominación de la sección femenina, pues al referirse a su sección femenina se denomina “Deportivo Abanca”, mientras que para referirse a la masculina la denominación es “RC Deportivo”.

En el caso del Real Club Celta de Vigo, cuyo equipo masculino milita en primera categoría nacional masculina actualmente no tiene sección femenina.

Por último en esta región, el Club Deportivo Lugo tiene la misma denominación en ambas secciones, y se presenta como “CD Lugo”.

3.14. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DEL PAÍS VASCO

En la comunidad autónoma del País Vasco se han identificado cuatro entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

En el caso de sus dos clubes más representativos, el Athletic Club y la Real Sociedad de Fútbol, la denominación con la que se presentan son las misma en sus respectivas secciones: “Athletic Club” y Real Sociedad.

La Sociedad Deportiva Eibar y el Deportivo Alavés no cuentan con sección femenina en categoría profesional.

3.15. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Actualmente en la región del Principado de Asturias se han identificado dos entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

El Real Oviedo se presenta como “Real Oviedo”. Su sección femenina anteriormente se denominaba “Oviedo Moderno CF” y era independiente del club, aunque ya ha sido absorbida por el mismo.

En el caso del Real Sporting, se utiliza la denominación de “Real Sporting Femenino” para referirse a su sección femenina.

3.16. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE LA REGIÓN DE MURCIA

Actualmente en la Región de Murcia no se ha identificado ninguna entidad con presencia en categoría de fútbol profesional.

3.17. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE LA RIOJA

En La Rioja se ha identificado una sola entidad con presencia en categoría de fútbol profesional. Se trata del Escuelas de Fútbol Logroño y solo tiene presencia en categoría profesional femenina. Se presenta con la denominación “EDF Logroño”.

3.18. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE CEUTA Y MELILLA

Actualmente en las Ciudades Autónomas de Ceuta y Melilla no se han identificado entidades con presencia en categoría de fútbol profesional.

3.19. RESULTADOS DE CLUBES DE FÚTBOL DE CEUTA Y MELILLA

Por último en el apartado de resultados, se presentan los resultados en los principales medios deportivos a nivel nacional.

En el portal web de marca.com no se observan diferencias entre los clubes profesionales masculinos o femeninos. Por el contrario, en el portal web del Diario As (as.com) siempre se le añade el “apellido” “femenino” a todos los clubes profesionales de la categoría femenina, mientras que a los clubes masculinos no se les añade “masculinos”.

En el portal web del Diario Sport (sport.es) se le añade hasta en las noticias, incluso cuando los clubes citados no tienen sección masculina.

4. CONCLUSIONES

Se constata por los resultados obtenidos en la presente investigación que aún no se da el mismo trato informativo a los clubes profesionales femeninos de fútbol que a los masculinos, pues en la mayoría de medios se les sigue apellidando solo a los clubes de fútbol de categoría femenina.

Gran parte de culpa de ello se debe a la comunicación que se gestiona desde los propios departamentos de comunicación de los clubes, pues desde los mismos también se “apellida” a sus respectivas secciones femeninas. Se observa también mayor volumen de información emitida sobre las secciones masculinas.

Para el futuro, queda bastante trabajo por delante para los profesionales, ya sean del departamento de comunicación de los clubes o las

competiciones, o desde los principales medios de información. Se prevé que los cambios necesarios lleguen a largo plazo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asociación de Fútbolistas Españoles (2020). Convenio colectivo para las futbolistas que prestan sus servicios en clubes de la Primera División Femenina de fútbol. Recuperado de: https://www.afe-futbol.com/filescms/web/uploaded_files/Convenio%20Colectivo%20Futbol%20Femenino.pdf
- As.com (2019). El Madrid y otros grandes clubes que no tienen equipo femenino. Recuperado de: https://as.com/futbol/2019/06/23/mas_futbol/1561281520_561366.html
- ALONSO MENESES, G. y AVALOS GONZÁLEZ, J. (2013). La investigación del fútbol y sus nexos con los estudios de comunicación. Aproximaciones y ejemplos. *Nueva Época*, 20 (julio-diciembre), 33-64.
- CAPRIOTTI PERI, P. (2009). *Branding Corporativo, fundamentos para la gestión estratégica de la Identidad Corporativa*. Santiago de Chile: Colección de Libros de la Empresa.
- COLLE, R. (2011). El análisis de contenido de las comunicaciones 3. Ejemplos de aplicaciones. Colección Cuadernos Artesanos de Latina. La Laguna (Tenerife) (España).
- El Español (2020). AFE se une al Instituto de la Mujer para la profesionalización del fútbol femenino. Recuperado de: https://www.lespanol.com/deportes/futbol/20200609/afe-une-instituto-mujer-profesionalizacion-futbol-femenino/496451396_o.html
- El Mundo (2020). Ahora sí, llega el Real Madrid femenino: gasto moderado, fichajes jóvenes nacionales y sponsors propios. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/deportes/futbol/primera-division/2020/06/28/5ef8bcb921efa0bc1b8b465b.html>
- El País (2020). El mejor equipo del Siglo XX. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2000/12/11/deportes/976489221_850215.html

- FERNÁNDEZ SOUTO, A. B., PUENTES RIVERA, I., y VÁZQUEZ GESTAL, M. (2019). Gestión de la comunicación en las competiciones deportivas regulares: Fútbol sala, voleibol, baloncesto y balonmano en España (Management of communication in the main sports leagues: Indoor soccer, volleyball, basketball, and handball in Spain). *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, (36), 9-16.
- GARCÍA OROSA, B., y LÓPEZ GARCÍA, X. (2016). Las redes sociales como herramienta de distribución on line de la oferta informativa en los medios de España y Portugal. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 21(40). 125-139
- GARCIA, M., y MARTA LAZO, C. M. (2017). *Análisis de Twitter como fuente, recurso de interacción y medio de difusión para los periodistas vascos*, Zer, 73-95
- FIFA.com (2020). Copa Mundial de la FIFA femenina. Recuperado de: <https://es.fifa.com/womensworldcup/>
- LaLiga.com (2020). Clubes de la Liga Iberdrola. Recuperado de: <https://www.laliga.com/futbol-femenino/clubes>
- LOBILLO MORA, G., y SMOLAK LOZANO, E. (2019). La relación como valor estratégico en comunicación organizacional entre los clubes de fútbol y jugadores estrella en redes sociales/The relationship as a strategic value in organizational communication between football clubs and star players in social net. *Revista Internacional de Relaciones Públicas*, 9(17), 71-96.
- LÓPEZ (2015). El impacto de Twitter en el periodismo: un estado de la cuestión. *RAEIC*
- LÓPEZ-CARRIL, S., Añó, V., y VILLAMÓN, M. (2019). El campo académico de la Gestión del Deporte: pasado, presente y futuro. *Cultura, Ciencia y Deporte*, 14(42). 277-287
- Marca.com (2020). Clasificación de la primera división de España de la categoría femenina. Recuperado de: https://www.marca.com/futbol/futbol-femenino/primeradivision/clasificacion.html?intcmp=MENUMIGA&cs_kw=clasificacion.

- ORGANISTA, N., y MAZUR, Z. (2017). Sports press coverage of Polish female athletes during the Olympic Games in Rio de Janeiro. *Studies in Sport Humanities*, 22, 39- 48
- RealMadrid.com (2019). Tal día como hoy el Real Madrid fue elegido el mejor club del Siglo XX. Recuperado de:
<https://www.realmadrid.com/noticias/2019/12/11/tal-dia-como-hoy-el-real-madrid-fue-elegido-mejor-club-del-siglo-xx>
- Reinasdelbalon.com (2020). Victoria española de prestigio. Recuperado de:
<https://reinasdelbalon.com/victoria-espanola-de-prestigio/>
- RUIZ OLABUENAGA, J.I. (2012). *Teoría y práctica de la investigación cualitativa*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Sport.es (2020). Fútbol femenino. Recuperado de:
<https://www.sport.es/es/futbol-femenino/>
- UEFA.com (2020). Ranking europeo de federaciones en categoría femenina. Recuperado de:
<https://es.uefa.com/memberassociations/uefarankings/womenscount ry/#/yr/2020>
- UEFA.com (2020). Ranking europeo e clubes en categoría femenina. Recuperado de:
<https://es.uefa.com/memberassociations/uefarankings/womensclub/#/yr/2020>
- Ussoccer.com (2020). She Believes Cup 2020. Recuperado de:
<https://www.ussoccer.com/competitions/shebelieves-cup-2020>

*Este libro se terminó de elaborar en diciembre de 2020
en la ciudad de Sevilla, bajo los cuidados de
Francisco Anaya, director de Ediciones Egregius.*

