

Del ángel del hogar a la mujer nueva en *Las chicas del cable* y *La otra mirada*

by

Zara Aranda Aranda

A Master's thesis submitted to the Graduate Faculty of
Auburn University
in partial fulfillment of the
requirements for the Degree of
Master of Arts in Spanish

Auburn, Alabama

May 2, 2020

Copyright 2020 by Zara Aranda Aranda

Approved by

Traci S. O'Brien, Department Chair of Foreign Languages and Literatures

Jordi Olivar, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Jorge Muñoz, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Jana Gutiérrez, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Abstract

This master's thesis focuses on today's television representation of female subalternity at the beginning of the twentieth century in Spain. The feminist movement of that time was gradually growing stronger in the country, and its ideas provided a path to liberation for the combative female agency who pursued a way to break with the instructions of the patriarchal society. Within this context, the analysis of the female characters gives evidence of the different mechanisms or tactics of resistance that, in a coercive patriarchal system of the 20s, allowed women to seek some independence both in the private and the public spheres. Likewise, from a feminist perspective, the examination of these cultural representations is relevant since it opens a space for reflection in which the viewer is invited to think about the burgeoning female agency arisen at the beginning of the twentieth century.

Resumen

Este trabajo vuelca su mirada en la representación televisiva actual de la subalternidad femenina de principios del siglo XX en España. Los movimientos feministas de la época iban entrando poco a poco en el país, y sus ideales ofrecían un camino de liberación para los espíritus femeninos más reivindicativos que buscaban romper con los mandatos de la sociedad patriarcal imperante. Dentro de este contexto, el análisis de los personajes femeninos da evidencia de los diferentes mecanismos o tácticas de resistencia ante un sistema patriarcal coercitivo que, en la década de los años 20, permitían a las mujeres luchar por una determinada libertad de actuación tanto en el espacio privado como en el público. Asimismo, desde una perspectiva feminista, el análisis de estas representaciones culturales resulta relevante puesto que abre un espacio de reflexión en el que se invita al espectador a pensar en las nuevas feminidades surgidas a partir del siglo XX.

Table of Contents

Abstract.....	2
1: Introducción, contexto histórico-social y marco teórico.....	4
2: Combatiendo la violencia machista.....	14
3: Sexualidad femenina: sobrepasando el espacio privado.....	30
4: De la amistad a la conciencia femenina colectiva.....	51
5: Conclusiones.....	67
Obras citadas.....	74

1. Introducción, contexto histórico-social y marco teórico

Los productos culturales como son la televisión y el cine funcionan, en ocasiones, como un espejo que refleja la realidad social de cada momento histórico. Consecuentemente, este medio de comunicación masivo ha jugado un papel bastante importante en la representación de los roles de género, favoreciendo la perpetuación de estereotipos sexistas que daban predominancia al sexo masculino. No obstante, en algunas de las producciones audiovisuales de hoy en día se empieza a apostar por la reproducción de personajes femeninos que rompen con los estereotipos de género, dando voz a las mujeres y a sus historias. Con el fin de analizar la mirada de género que las tele-producciones están proyectando en nuestros días, este trabajo se propone estudiar la representación televisiva actual de la subalternidad femenina de principios del siglo XX en España, mediante el análisis de las series: *Las chicas del cable* (2017) y *La otra mirada* (2018). El proceso de modernización y la emergencia de los movimientos feministas que tuvieron lugar durante los años 20 trajeron consigo nuevas aspiraciones de libertad para las mujeres de la sociedad española de la época, como por ejemplo el divorcio, una mejora limitada en las oportunidades educativas, la profesionalización o la concienciación de los avances en materia de derechos civiles y sociales que habían conseguido las mujeres en otros países como Reino Unido o Estados Unidos. En este contexto, a través de las series propuestas se exploran los diferentes modos de respuesta o tácticas de resistencia de la subjetividad femenina ante un sistema patriarcal de coerción que en las primeras décadas del siglo XX permitían a las mujeres españolas ganar cierta agencia tanto en el espacio privado como en el público. Dado que en las ficciones analizadas todas estas tácticas de violencia combativa ante la sociedad opresora se sustentan en la amistad entre las protagonistas, la hipótesis de partida de esta tesis vira entorno a que la posibilidad de emancipación femenina se respalda en la consolidación de una conciencia colectiva feminista. Consecuentemente, a lo largo de este trabajo se examina de qué manera se incorporan en la ficción televisiva

contemporánea estos mecanismos de emancipación de los que se valían las mujeres en la década de los 20-30, para ayudar a que los lectores comprendan cómo las normas sociohistóricas determinan la libertad de actuación de la mujer en el espacio.

En la actualidad, la represión y violencia sistémica hacia la mujer aún siguen estando presentes, por lo tanto, es primordial que los productos culturales y los medios de comunicación masiva transmitan modelos de mujer que rompan con los estereotipos de género y rechacen la norma heteropatriarcal. Así pues, para las necesidades pragmáticas del feminismo actual es más relevante que las espectadoras se vean reflejadas en las luchas personales de las protagonistas de estas series que representar una realidad histórica transparente. Ahora, ¿por qué es necesario volver al pasado para reivindicar la agencia femenina?, ¿qué relevancia tiene precisamente este contexto histórico-social en España?, ¿es el mundo que nos presenta la ficción televisiva una utopía feminista para la época?, ¿cae la ficción en la representación de modelos de feminidad contemporáneos o es fiel a los que existían en la época de los 20?, ¿reflejan las series los conflictos feministas de la sociedad española actual? A lo largo de los diferentes capítulos que componen esta tesis se ha tratado de abordar la mayoría de estas preguntas de investigación, puesto que de entre tales interrogantes surge la hipótesis desde la que parte este estudio, la cual se venía comentando en las líneas anteriores: los mecanismos de resistencia ante un sistema patriarcal de coerción se sustentan en la construcción de una conciencia colectiva femenina.

Con relación a las series elegidas, *Las chicas del cable* es la primera serie original de Netflix de producción española creada por Ramón Campos y Gema R. Neira. La trama transcurre en una moderna empresa de telecomunicaciones madrileña desde el año 1928 hasta el truncamiento de la Segunda República con el estallido de la guerra civil española (1936-1939). La serie cuenta con 5 temporadas de 8 capítulos cada una, donde las cuatro operadoras protagonistas de la Compañía de Telefonía de España intentan llevar a cabo su propia revolución feminista mientras lidian con el amor, la amistad y el trabajo. Para este estudio sobre

las tácticas de resistencia de la subjetividad femenina solo se ha analizado hasta la 4ª puesto que cuando se comenzó el análisis aún no se había estrenado la última temporada.

Por su parte *La otra mirada* es una producción de Boomerang TV para la cadena española La 1 de RTVE, creada por Josep Cister Rubio y Jaime Vaca. La serie está ambientada en una escuela de señoritas en la Sevilla de 1920. El hilo narrativo gira entorno a la llegada de una nueva profesora, con una manera muy diferente de ver la vida y los métodos de enseñanza, a esta tradicional academia de la capital andaluza. En las dos temporadas de las que se compone la serie, con 13 y 8 capítulos respectivamente, las protagonistas lucharán por la búsqueda de su propia voz como mujeres adultas, jóvenes y modernas que tratan de hacerse un hueco en un mundo de hombres. En esta tesis se ha examinado únicamente la primera temporada de la serie por contener los ejemplos más relevantes de la cuestión que concierne.

Para llevar a cabo el análisis de los diferentes modos de respuesta de la subjetividad femenina en las series descritas anteriormente, este estudio se ha dividido en tres capítulos; en los cuales se examinan los modelos de *mujer moderna*, las nuevas identidades femeninas surgidas en las décadas de los 20-30 y las tácticas de rebelión ante un sistema machista y heteropatriarcal que la ficción televisiva opta por representar. En el primer capítulo, “Combatiendo la violencia machista”, se analiza cómo la violencia heteropatriarcal lleva a las mujeres a emplear tácticas de resistencia y a hacer uso de una violencia combativa en legítima defensa, puesto que frente a las escasas respuestas legales ante este tipo de abusos de poder masculinos, la violencia femenina se convierte en una de las respuestas más socorridas. En segundo lugar, en el capítulo “Sexualidad femenina: sobrepasando el espacio privado”, se interpreta de qué manera el producto televisivo representa a las mujeres que se enfrentan a la represión social y moral al expresar su libertad sexual y apartarse de la heteronormatividad establecida. Y, por último, en el tercer capítulo, “De la amistad a la conciencia femenina colectiva”, se describe cómo la amistad sustenta y facilita la formación de una comunidad

femenina que se rebela contra las normas patriarcales creando su propio espacio de libertad y generando una conciencia femenina colectiva.

No obstante, antes de comenzar con el análisis de las series es conveniente explicar brevemente el marco teórico elegido y el contexto histórico-social en el que se desarrollan las narrativas examinadas. Para comenzar a formar todo el entramado que dará sentido a esta investigación, en primer lugar, se ha de definir la base teórica sobre la que se cimentarán las conclusiones que confirmen o refuten la hipótesis propuesta inicialmente. Para ello, es necesario resumir brevemente el recorrido de la teoría fílmica feminista, así como la influencia de esta en los estudios audiovisuales y culturales. Casetti, en su obra *Teorías del cine 1945-1990* (1993), coloca a esta teoría de género dentro de las denominadas “teorías de campo”, en el sentido en el que dialoga con otros posicionamientos metodológicos más teóricos como el estructuralismo, la semiótica o el psicoanálisis. De esta manera, trata de responder a su objeto de estudio, el cual gira entorno a “la visión, la representación, la construcción de la subjetividad, ... las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto sujetos históricos, y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente en procesos de construcción y elaboración cultural” (Colaizzi 10-11). Por lo tanto, el tipo de enfoque elegido para el análisis de la narratología audiovisual de las series es una metodología interdisciplinar y ecléctica que permite la negociación entre los estudios de género y los estudios televisivos, puesto que la repercusión de lo visual en los procesos de representación femenina es fundamental.

Desde los años 70, coincidiendo con la segunda ola del feminismo, la teoría feminista se empezó a aplicar a la crítica cinematográfica, especializándose en el análisis de las subjetividades femeninas individuales y colectivas representadas en el ámbito de lo audiovisual. Dicho de otro modo, las primeras teorías fílmicas feministas empezaron a analizar el papel que las mujeres representaban en el cine, qué características tenían, qué acciones desarrollaban, y

qué idea transmitía todo ello. No obstante, también se preocuparon por la forma en la que no se veía a las mujeres, esto es, qué cualidades o comportamientos femeninos no se representaban (Díaz 241-242). Si se analiza la representación histórica de la mujer, tanto dentro del canon de la literatura como en los textos fílmicos o televisivos, puede observarse fácilmente cómo su imagen ha estado siempre marcada por dos estereotipos bien definidos: el del *ángel del hogar* o buena esposa sumisa, pasiva, casta y cuidadora, y el de la *mujer caída*, pecadora, independiente y sexual, que debe ser castigada y redimida. Así pues, estas representaciones machistas perpetuaban la inferioridad y desigualdad social de la mujer ya que naturalizaban los roles impuestos al género femenino. Frente a este panorama, era necesario un enfoque que invitara a releer el pasado y a reflexionar sobre la posición de la mujer, defendiendo su voz propia y tomando conciencia de las injusticias que sufrían en su día a día.

En este contexto, Laura Mulvey publica en 1975 su célebre artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en el que denuncia la posesión masculina de la mirada ayudándose del psicoanálisis. En la gran pantalla, la representación cinematográfica de la mujer se realizaba desde una perspectiva falocéntrica que cosificaba, erotizaba y sexualizaba su imagen. De esta manera, se entiende el discurso audiovisual como un intento de persuasión del espectador por parte del director; es decir, de transmisión de los roles de género establecidos en la sociedad patriarcal. Así pues, Mulvey explica que, mediante la identificación con los personajes de la narrativa audiovisual, los espectadores masculinos pueden compartir su mirada. Sin embargo, la mujer, expuesta como un objeto al que contemplar (escopofilia), rechaza identificarse con el personaje femenino, y prefiere buscar la identificación en los protagonistas masculinos (Mulvey 6-18). Consecuentemente, la cinematografía ha puesto en práctica esta definición de lo femenino, ejerciendo de espejo de la realidad social y colocando a la mujer como un soporte, un objeto que lleva a la representación y al deseo.

En la misma línea que Mulvey, Claire Johnston propone hacer una reinterpretación del cine hollywoodiense en su artículo “Women’s Cinema as Counter Cinema” (1979), sacando partido de las contradicciones y huecos que presentaban las propias películas. El análisis del texto audiovisual desde una perspectiva feminista ofrecía la posibilidad de encontrar respuestas a esta marginalización de los sujetos femeninos, orientando el placer visual en una nueva dirección y creando un nuevo universo narrativo. Así, Johnson apuesta por una narratología donde las mujeres vean reflejadas sus inquietudes, vivencias o problemáticas privadas; en definitiva, historias que definan el mundo femenino que había permanecido oculto. Para ello, la espectadora debe ser capaz de reconocer el espacio representado como suyo propio, pudiendo así extrapolarlo a su contexto personal como si fuera la protagonista que aparece en pantalla.

Por su parte, Teresa de Lauretis en su obra *Alicia ya no* (1992) se centra en la interseccionalidad de las mujeres y en cómo confluyen en ellas diferentes variables. Por lo que, al tratar de identificarse con los personajes femeninos de las producciones audiovisuales, no solo hay que tener en cuenta el género, sino que también entran en juego otros factores como la raza, la etnia, la clase social, la orientación sexual, etc. Es por ello, por lo que no se puede hablar de una única línea teórica aplicable a todas las mujeres. Asimismo, Lauretis critica la dominación masculina del mundo cultural, donde se ha creado un submundo que solo existe en la imaginación del hombre y en el que la mujer es un mero objeto fetichista y sexual.

Con toda esta tradición cultural de dominación masculina, queda claro que la representación de la imagen de la mujer ha traído de cabeza al feminismo, al tratar de buscar un sujeto que realmente plasmara la realidad femenina. Así pues, el análisis de las subjetividades femeninas que se comercializan a través de las series de televisión resulta relevante en el sentido en que, mediante una labor semiótica, las imágenes producen unos valores que repercuten en el espectador tanto a nivel social como subjetivo. Por consiguiente,

para las necesidades pragmáticas del feminismo actual es importante transmitir modelos que realmente pongan de manifiesto las tensiones de género más candentes.

En la España de principios del siglo XX, apenas había lugar para las mujeres combativas e inquietas que deseaban formar parte de la vida política o cultural. En Madrid, algunos de los escasos espacios públicos accesibles para las mujeres eran el Ateneo, la Escuela Normal, los periódicos y el Cuerpo de Telégrafos. En este contexto, cabe destacar también a las mujeres de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM) fundada en 1895, de la cual formaba parte Carmen de Burgos, alias Colombine, entre otras. Este grupo de mujeres compartieron ideales, aspiraciones e incluso amistad, por lo que podría considerárselas como “aquellas admirables chicas del 98” (Hernando 37-39).

Dentro de la clase obrera empezaron a tomar fuerza dos movimientos sociales y políticos que se oponían al sistema: el anarquismo y el socialismo. No obstante, los hombres no eran los únicos que expresaban sus ansiedades respecto a la situación política y social del país; las mujeres empezaban a manifestar también sus propias inconformidades acerca de las leyes que las discriminaban. Carmen de Burgos, a quien se mencionaba anteriormente, fue una de las primeras activistas de los derechos de la mujer en España. En su obra, *La mujer moderna y sus derechos* (1927) definió su postura feminista como una conciliadora puesto que no defendía una lucha de sexos, sino una colaboración del hombre y la mujer en el ámbito público y privado. Igualmente, defendió el divorcio, el sufragio universal y fomentó la libertad de la mujer mediante la educación.

En el mundo occidental, los *felices años veinte* trajeron consigo grandes cambios culturales tras la desolación de la primera Guerra Mundial. La mentalidad de la sociedad en general empezó a abrirse y a modernizarse, permitiendo una mayor integración de la mujer. Así pues, las mujeres empezaron a ver algunas mejoras en el campo de la educación y su incorporación al mundo laboral. Este periodo también vio la emergencia de la *mujer nueva*,

modelo femenino que dominaba en Estados Unidos. Esta nueva mujer moderna se caracterizaba por un aspecto masculino: lucía pelo corto, vestía pantalones y escuchaba *jazz*. Igualmente, era una mujer urbana y educada con aspiraciones profesionales e interesada por la cultura y la política (Cott 78). De esta manera, desafiaba las normas tradicionales de comportamiento femenino y participaba en los ámbitos considerados exclusivamente masculinos.

Sin embargo, la realidad en España estaba muy lejos del charlestón y los automóviles, pues el caciquismo político y la ruptura social entre el proletariado y la burguesía acaparaba todo el panorama nacional. Esta inestabilidad política y social desembocaría en el golpe de estado llevado a cabo por Miguel Primo de Rivera en 1923. Además, la Iglesia seguía ejerciendo un gran poder y transmitía valores muy conservadores con respecto al comportamiento moral de la mujer. Una ideología basada en el modelo del *ángel del hogar*, iniciado por Fray Luis de León con *La perfecta casada* (1584), que defendía la domesticidad y maternidad como las cualidades femeninas por excelencia.

Con todo esto, puede verse cómo las mujeres españolas encontraban numerosos obstáculos para poder trascender las barreras de género y participar en la vida política y cultural del país. En el año 1926 se fundó el Lyceum Club de Madrid, un espacio en el cual era posible tener una participación colectiva de mujeres en la práctica intelectual. Los miembros del club fueron principalmente mujeres activas políticamente, formando parte de este desde socialistas hasta mujeres con ideales más tradicionales (Leggott 95-102). Del mismo modo, cabe mencionar al grupo de mujeres artistas y pensadoras de la generación del 27, a quien se las conocía como *Las Sinsombrero*. El apodo venía del acto que cometieron, algunas de ellas como Maruja Mallo, de quitarse el sombrero en la Puerta del Sol, acción poco apropiada para las señoritas de la época. Ellas fueron las grandes olvidadas del siglo pues pese a su talento no tuvieron el reconocimiento que su arte merecía (Bianco 21-23).

El movimiento feminista, que había ya tomado fuerza en otros países europeos, también existió en España, aunque de una forma más sutil y conservadora. Aún así, muchas mujeres deseaban incorporarse al mercado laboral para poder liberarse económicamente del yugo del patriarcado. Consecuentemente, la independencia económica fue uno de los pilares del feminismo español. Como afirma Nelken (15), el feminismo en España era principalmente cosa de trabajadoras, de la clase media y obrera, ya que las mujeres burguesas o aristócratas no tenían la necesidad de luchar por la mejora de su condición laboral. Entre las voces feministas de las décadas de los 20-30, cabe destacar a María Martínez Sierra que formó parte de varias asociaciones feministas y participó en la fundación del Lyceum Club de Madrid. Igualmente, defendió ardientemente los derechos de las mujeres en todas sus propuestas, tanto políticas como literarias. Asimismo, es importante mencionar a Victoria Kent, Margarita Nelken o Clara Campoamor, quienes jugarían un papel fundamental en la conquista de la igualdad política durante la Segunda República. No obstante, solo esta última lucharía por la obtención del voto femenino.

Volviendo al panorama político, en 1930, el dictador presentó su dimisión y la monarquía fracasó en su intento de normalizar la situación política. Por lo tanto, ese mismo año, partidos políticos de ambas ideologías se reunieron y tuvo lugar el conocido como Pacto de San Sebastián a favor de la república. El 14 de abril de 1931 se proclamó la Segunda República española, que trajo consigo una nueva constitución que otorgaba más libertades a la sociedad. Así, en el terreno de los derechos de las mujeres cabe destacar el sufragio universal, que concedía el derecho al voto a todos los ciudadanos mayores de 23 años, y la Ley de Divorcio de 1932, mediante la cual el matrimonio se consideró por primera vez un contrato disoluble. El gobierno de la república se vería truncado por el estallido de la guerra civil en 1936, aunque seguiría vigente hasta el final de la guerra. Durante la posterior dictadura franquista, todas las

libertades y derechos adquiridos se perdieron, estancándose la lucha feminista que tan solo acababa de comenzar.

Con la llegada de la democracia, el feminismo español comienza a tener reconocimiento y a coger fuerza. La Constitución de 1978 estableció varias reformas legales en cuanto a los derechos de la mujer que se habían obviado hasta la fecha, y que facilitaban el camino hacia la igualdad de género. Sin embargo, en algunos casos la mujer sigue sufriendo una fuerte represión en la sociedad actual, experimentando desigualdades en el terreno laboral, sexual o en el seno de las relaciones sentimentales. Siguiendo a Puleo, podría afirmarse que hoy en día seguimos viviendo en un sistema patriarcal denominado “de consentimiento” puesto que, aunque ante la ley las mujeres tienen los mismos derechos que los hombres, la realidad que muchas mujeres viven en su día a día es muy diferente (39-40). Por lo tanto, la lucha feminista no ha cesado en su labor y desde hace unos años ha cogido más fuerza. Desde el polémico caso de la Manada en 2016 y el ascenso de partidos de extrema derecha que ponen en jaque los derechos de las mujeres, la agenda feminista se centró en visibilizar la normalización de la cultura de violación que venía marcada por una escasa educación afectivo-sexual, una pornografía falocéntrica y un sistema judicial con hegemonía masculina. Igualmente, esta preocupación por la violencia sexual se añade también a la violencia de género, puesto que la cifra de mujeres asesinadas a manos de sus parejas sigue siendo alarmante. Por todo esto, se puede hablar de una nueva ola feminista o “revolución violeta” que está batallando por impulsar leyes que protejan a las mujeres y que eduquen a la sociedad en el respeto y la igualdad (Álvarez y Valdés, *El País*). Así pues, en este contexto, es importante que los productos culturales reflejen estas preocupaciones del feminismo actual en España, utilizando modelos de mujeres combativas que luchan por sus derechos. De la misma manera, el hecho de utilizar una narrativa ambientada en la época dónde comenzó a forjarse todo el movimiento feminista sirve como base para entender de donde viene la nueva ola del feminismo que se mencionaba anteriormente.

2. Combatiendo la violencia machista

Históricamente se ha condenado a la mujer a una situación de inferioridad y sumisión con respecto al hombre, amparada por un fuerte sistema patriarcal que dictaba los roles que se consideraban moralmente apropiados para el género femenino y que menoscababan su libertad. De este modo, la mujer ha sufrido una reclusión forzosa al ámbito doméstico, no teniendo jurisdicción fuera de él, ni tampoco dentro. La figura masculina del padre o del marido ejercía una posición de poder sobre ella, teniendo total derecho a usar la violencia como método de represión de sus “malas conductas”, lo cual incluso estaba amparado por la ley. En el Código Civil de 1889 el artículo 57 sentaba las bases de la denominada “autoridad marital” al señalar: “El marido debe proteger a su mujer, y ésta obedecer al marido”, esto es, se imponía un deber de obediencia a la esposa. Consecuentemente, esta ley sustentaba la supuesta inferioridad de la mujer y la superioridad del varón, estableciéndose así un jefe de familia y una esposa subordinada al mismo (Nash 160). En esta ley, que permanecería vigente hasta la reforma del Código Civil en 1978, el hombre manda y la mujer obedece. Por lo tanto, el comportamiento violento del hombre se consideraba socialmente como un correctivo: la mujer se había comportado inadecuadamente, según las normas femeninas de conducta, y el marido impartía la corrección que considerase conveniente. Así, se mantenía la violencia hacia la mujer dentro de la casa, convirtiéndola en un tema tabú y, consiguientemente, en un problema social invisible. Además, la conducta social, determinada en gran parte por la Iglesia católica, dictaba el modelo que una mujer respetable debía seguir, el cual se articulaba en torno a los rasgos esenciales de *La perfecta casada*. Así pues, la mujer que no seguía las directrices morales establecidas por el universo falocéntrico era condenada y castigada por la sociedad. En las primeras décadas del siglo XX, el ángel empezó a abandonar su hogar, incorporándose paulatinamente a la esfera pública y, en algunos casos, tratando de escapar del yugo de sus maridos. No obstante, las instituciones sociales y el poder de control patriarcal no iban a facilitar

su salida. La criminalización femenina estaba anclada en las mismas raíces judeocristianas que condenaban a toda mujer que se apartaba de los valores bíblicos. Y, en el siglo XX, de algún modo, se seguía castigando a las mujeres con aspiraciones de emancipación e independencia, sustentando el empeño masculino por sofocar cualquier intento de rebelión de la mujer. Al bucear en el tiempo, se descubre que la agresión a la mujer no es un fenómeno reciente, ni aislado, sino que viene de una larga tradición y una cultura machista que se ha encargado de mantenerla oculta y encuadrarla dentro de la normalidad. En definitiva, la violencia de género ha sido a lo largo de la historia una lacra social, extremadamente vejatoria para la mujer, que aún, hoy en día, sigue haciendo estragos. Por eso, la lucha feminista en España persigue terminar con esta situación de desigualdad y agresión continua sobre la mujer, puesto que mientras sigan existiendo casos de maltrato y abusos sexuales por el mero hecho de ser mujer, justificándose hasta en ciertos casos la agresión, la igualdad no podrá conseguirse.

Consecuentemente, dentro de esta línea, resulta interesante analizar la manera en la que la ficción televisiva representa la criminalidad femenina como una de las tácticas más recurrentes para escapar de la violencia machista. En un sistema patriarcal en el que la agresión a la mujer está legitimada como estrategia para el mantenimiento del poder, el recurso narrativo que utilizan estas series es el de representar a un género femenino que hace uso de una violencia defensiva como válvula de escape de la violencia sistémica que ejerce el sistema patriarcal, la cual garantiza la posición de subordinación de la mujer en la sociedad. Se genera, así, un círculo vicioso de violencia. Por lo tanto, el objetivo de este estudio, sobre las tácticas de emancipación de la subjetividad femenina ante los abusos de poder patriarcal que se reproducen en las series de televisión: *Las chicas del cable* y *La otra mirada*, es analizar las alternativas legales para luchar contra la violencia de género que tenía la mujer a principios del siglo XX, y de qué manera estos textos televisivos reclaman la agencia de la mujer haciendo que tome la justicia por su mano cuando se encuentra desamparada por la ley. Esto se logra a través de puntos de

giro narrativos con los que pueda empatizar el público actual, ejerciéndose así una especie de justicia poética diferida. En esta línea, también se tratará de evaluar el nivel de justificación de esta violencia revolucionaria, es decir, si el espectador visualiza estas tácticas de emancipación como necesarias y justificables, o si, por el contrario, se trasmite la idea de represión de todo acto criminal.

Siguiendo a De Certeau, el grupo dominante de la sociedad que ocupa el espacio de poder impone el orden social y la disciplina a través de determinadas “estrategias” respaldadas por la ley y que se contemplan como “adecuadas”. No obstante, el *otro*, es decir, el grupo dominado no tiene poder suficiente para desafiar este orden social implantado, por lo que su única opción es aceptarlo y buscar alternativas para evadirse de él aún permaneciendo dentro de él. Esto es, el grupo marginado desarrolla “tácticas” en su día a día que le permiten reapropiarse del espacio y desarrollar una atmósfera de tensión y violencia que equilibre la balanza. Sin embargo, al no disponer de un espacio de poder, las victorias de los “débiles” no perduran, y continuamente necesitan manipular los acontecimientos para convertirlos en “oportunidades” (xiii-xix). En el caso de la lucha feminista contra la violencia de género y la situación de inferioridad femenina, la mujer perteneciente al grupo dominado solo puede hacer uso de tácticas que le permitan un control momentáneo del espacio, convirtiéndose así su lucha en un uso de la violencia revolucionaria continua.

Igualmente, en el universo patriarcal en el que la mujer se encontraba, y se encuentra, resulta interesante exponer la propuesta filosófica de Alicia Puleo, quien define el patriarcado como una organización “*metaestable* de dominación”; es decir, aunque siempre ejerce una posición de poder sobre la mujer sus formas se adaptan a las diferentes situaciones histórico-sociales. Distingue, a partir de lo anterior, entre un *sistema patriarcal de coerción* y un *sistema patriarcal de consentimiento*. Este último es el que gobierna en España, y en otras sociedades modernas hoy en día, donde a las mujeres ya no se las encarcela por no cumplir con su rol de

género impuesto y, por el contrario, se condenan gravemente los casos de violencia de género. Pero tristemente en España todavía no se puede decir que el patriarcado ha muerto porque siguen existiendo actitudes machistas y personas que no aceptan la igualdad de la mujer; como todos esos “hombres” que matan a sus mujeres alegando que son de su posesión. No obstante, en esta investigación, cabe profundizar en el *patriarcado de coerción* puesto que a principios del siglo XX era el que regulaba la actuación de la mujer en España. En este sistema, la mujer es considerada un ser inferior frente a la ley, la cual establece los límites infranqueables establecidos para las mujeres (39-42). De esta manera, tanto la desviación delictiva como la desviación social de las normas establecidas convertían a la mujer en trasgresora del orden público y merecedora de un castigo legal (Almeda 75). Por lo tanto, las instituciones sociales eran las que se encargaban del cumplimiento de la norma a través del uso del poder. Foucault propone analizar las relaciones de poder, puesto que este no solo se posee, sino que se ejerce entre grupos sociales. Cuando se habla de las relaciones de poder, se supone que siempre hay alguien que ejerce un poder sobre otros a través de una serie de procedimientos como la vigilancia o el castigo, es decir, una acción de unos sobre otros. Por ello, en estas relaciones de poder no suele haber un consentimiento de renuncia a la libertad ni existe ningún consenso sobre el ejercicio del poder entre los miembros de una sociedad.

No obstante, esto no quiere decir que el poder implique obligadamente violencia, puesto que el modo de acción de la relación de poder es de manera indirecta, esto es, es una acción que actúa sobre otra posible acción de rebelión, y no directamente sobre el cuerpo de acción. Así, este mismo poder, además de prohibir o limitar, también puede incitar, facilitar o suscitar algunos comportamientos de los sujetos de acción. Consecuentemente, es necesario que estos sujetos que están sometidos al grupo de poder tengan libertad de acción para que puedan darse este tipo de conductas de reacción, que al mismo tiempo las provocan las relaciones de poder. De esta manera, el grupo de poder puede ejercer su fin de “conducir conductas”, es decir, de

utilizar diferentes mecanismos de coerción para encarrilar y dirigir las actuaciones de las personas (“Cómo se ejerce el poder” 3-20). Siguiendo estas aportaciones de Foucault, se puede deducir que las relaciones de poder, que el sistema patriarcal ejerce sobre el colectivo de mujeres, pretenden reconducir su actuación cuando esta intenta apartarse del camino de dominación establecido, y por eso, el mecanismo de control más recurrente y validado por el Estado es el ejercicio de la violencia por parte del varón. No obstante, como se explicaba en las líneas anteriores, las estrategias de poder también implican una táctica de lucha, por eso las mujeres optan por revelarse y utilizar la violencia contra el sistema en un continuo enfrentamiento recíproco entre adversarios.

Dentro de la narrativa de las series de televisión analizadas, los personajes femeninos con ansias de libertad a menudo hacen uso de la violencia reactiva como medio para ganar la independencia y escapar de la violencia de género. Las trabas y prohibiciones que impone el sistema patriarcal hacen que las mujeres busquen en muchas ocasiones alternativas ilegales y criminales como única salida de un mundo machista que las oprime. Así pues, la ficción representa a mujeres que se rebelan y luchan contra la realidad opresora de la manera que les es posible, estableciéndose la ecuación de que las posibilidades de libertad femenina en los años 20 rozaban en muchos casos la ilegalidad y la criminalidad. La serie *Las chicas del cable* comienza en el año 1928, cuando ni el divorcio ni el voto femenino eran privilegios de los que las mujeres pudieran disfrutar, por lo que dependían en todos los ámbitos del hombre. Ya desde el primer capítulo de la serie, la *voz en off* del personaje de Lidia introduce de lleno al espectador en la situación que las mujeres vivían en la sociedad española de los años 20:

En 1928 las mujeres éramos algo así como adornos que se llevaban a las fiestas para presumir de ellos, objetos sin poder de opinión ni decisión. Si eras mujer en 1928 ser libre era algo que parecía inalcanzable, porque para la sociedad las mujeres solo éramos amas de casa ... No teníamos derecho a tener sueños ni ambiciones. Para buscar un

futuro, muchas tenían que marcharse lejos, y otras tenían que enfrentarse a las normas de una sociedad machista y retrógrada. Al final, todas, ricas, pobres... queríamos lo mismo: ser libres. Y si para eso había que quebrantar la ley estábamos dispuestas a hacerlo sin importarnos las consecuencias (“Los sueños” 00:01:03-00:01:52).

Al mismo tiempo, en el cuadro inicial se van sobreponiendo escenas de la vida cotidiana de las que serán las protagonistas de la serie, que representan diferentes tipos de represión patriarcal. A Carlota su padre no le deja trabajar ni ser una mujer independiente, Ángeles tiene un marido machista que intenta encerrarla en el ámbito del hogar, mientras que Lidia y una amiga están cometiendo un robo para poder escapar a Argentina, puesto que su amiga no tiene otra forma para separarse de su marido. Finalmente, el marido las descubre, mata a la amiga de Lidia y después se suicida. Esto es, cuando el agresor advierte que su posición de dominio se ve frustrada solo piensa en vengarse, no importándole ni su propia vida (“Los sueños” 00:01:30-00:02:48). Así, para el hombre que comete este acto de violencia, cuando se acaban las opciones para seguir teniendo a su mujer subyugada es preferible acabar con la vida de su pareja y con la suya propia que ceder su posición de poder.

Consecuentemente, ejemplos como este revelan que, ante la imposibilidad de divorcio, las únicas opciones disponibles para que una mujer se separara de su marido traspasaban el límite de la legalidad, puesto que tampoco se le permitía viajar sola o abandonar el país sin tener acreditado el consentimiento del marido. Esta situación se repite en episodios posteriores cuando Ángeles decide separarse de Mario, su marido, debido al maltrato físico y psicológico que recibe de su parte (“La familia”). Ángeles llevaba mucho tiempo aguantando en secreto los comportamientos machistas de su marido que la trataba como si fuera tonta, como alguien que no es capaz de tomar sus propias decisiones porque se la considera un ser inferior. No obstante, el punto de inflexión de la violencia física se da cuando Mario le manifiesta a Ángeles su deseo de que deje el trabajo como telefonista puesto que él ha conseguido un ascenso y ya con un

suelo pueden arreglárselas (“Los recuerdos” 00:27:50-00:28:59). Pero para ella el trabajo es como un refugio, un lugar de liberación donde se siente realizada como mujer, valorada y útil, al contrario que en su casa; por eso no se muestra demasiado conforme con la propuesta de Mario. Además, Ángeles descubre que su marido le está siendo infiel con una compañera del trabajo y decide encararlo. Para castigar a su marido de alguna manera por su infidelidad y demostrarle todas las cosas que ella hace por él, Ángeles empieza a desatender las tareas domésticas que socialmente le han sido asignadas como mujer (“Los sentimientos” 00:14:06-00:17:40). Sin embargo, el hecho de que Ángeles no respete el rol del *ángel del hogar* y desafíe la autoridad de su marido va a ser el detonante de la violencia de género, puesto que aún a principios del siglo XX en España el rol del hombre seguía siendo el de guiar y corregir las malas conductas de la mujer. Así pues, los pilares del universo falocéntrico empiezan a tambalearse cuando las mujeres se niegan a seguir cumpliendo con el rol impuesto, y entonces, el hombre emplea toda estrategia disponible para mantener su poder:

— ¿Qué está pasando esta mañana? El desayuno no está, tengo hambre... ¡Eh! Te estoy hablando.

— La plancha está en el armario. Si quieres, te puedes planchar tu mismo la camisa.

— Anda, plancha la camisa.

— Mario para otras cosas no me necesitas...

— ¿Qué pasa que no me vas a perdonar?

— Sinceramente, no lo sé, pero hasta que me decida te encargarás tú de tu ropa y de hacerte el desayuno. (“Los sentimientos” 00:14:45-00:16:39)

De esta manera, este episodio representa una gran amenaza para Mario porque ve que puede perder los privilegios que la sociedad patriarcal le facilita como hombre, y es entonces cuando recurrirá a la violencia para intentar imponer su autoridad a la fuerza. De hecho, según afirma González Mínguez, esta búsqueda del poder o el intento de mantenimiento del mismo es el

detonante de la violencia. Así, el hombre no es biológicamente violento, sino que más bien se trata de un comportamiento aprendido culturalmente. Y es esta tendencia masculina de querer tener el poder y el control social lo que genera violencia y conflictos. Trasladando esto al contexto de las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres, se pueden encontrar las causas de la violencia de género (16). Asimismo, dentro de un *sistema patriarcal de coerción*, donde la mujer es relegada a una posición secundaria, la violencia tiene también su origen en el mantenimiento de esta sociedad de interesada construcción masculina.

En la historia de Ángeles y Mario, la primera paliza tiene lugar cuando Mario llega a casa borracho y su mujer dice que se va unos días con su hija a casa de su madre porque dice que necesita tiempo para digerir todo el daño que le ha hecho. Él entra en cólera, coge a la niña para encerrarla en su cuarto y empieza a discutir agitadamente con Ángeles mientras la empuja:

— Mario, tranquilo.

— ¿Por qué me haces esto? ... Es cosa de tus amigas que te meten pájaros en la cabeza ... Tú no eres como ellas ...

— ¿Quieres saber por qué? Porque me has engañado Mario un millón de veces, y no me lo merezco. No me merezco más humillaciones. (“Los sentimientos” 00:44:55-00:46:10)

Es en este momento cuando Mario empieza a pegarle una brutal paliza como estrategia que él debe considerar eficaz y rápida para volver a conseguir la sumisión de su mujer. Zubizarreta distingue tres fases típicas en la violencia de género en la pareja: 1. fase de tensión creciente, violencia psicológica y verbal; 2. agresión física; 3. amabilidad y falso arrepentimiento o justificación del agresor. Este episodio corresponde con la segunda fase de la violencia de género, en la que empiezan las agresiones como castigo hacia cualquier conducta de la mujer que el marido considere inapropiada. Así, lo que activa los episodios de maltrato es normalmente la negativa de la mujer a doblegarse a su pareja o a hacer algo como él dice (6).

Igualmente, Mario echa la culpa de este cambio de actitud en su mujer a sus amigas, por lo que intentará aislar socialmente a Ángeles apartándola de su círculo de amistades.

El resultado de esta paliza es que Ángeles sufre un aborto y pierde a su hijo. Mario no sabía nada de esto porque debido al descubrimiento de su infidelidad, Ángeles había mantenido la noticia del embarazo en secreto. El médico descubre que Ángeles tiene varias lesiones en el vientre y en el útero, pero cuando da la noticia al marido y a las amigas de Ángeles dice que el aborto ha sido causado por una caída que ha sufrido (“El pasado” 00:28:03-00:29:49). Esta reacción por parte del médico demuestra cómo la sociedad trata de normalizar, minimizar y justificar la agresión que, como explica Lorente Acosta, es la respuesta lógica de un sistema heteropatriarcal que saca partido de la desventaja, discriminación y maltrato de la mujer (29-30). Tras enterarse de esta noticia, Mario entra en lo que se denomina tercera fase de la violencia de género, o fase de arrepentimiento, y se siente culpable por ser el asesino de su hijo y por haber tratado así a su mujer. En este momento, Mario se muestra vulnerable y pide perdón a Ángeles. Por tanto, se aprecia cómo la violencia de género entra en un círculo de castigo y arrepentimiento que puede dar esperanzas de cambio. Sin embargo, siguiendo a Zubizarreta, después del primer episodio de maltrato la probabilidad de nuevos episodios va en aumento (7-8).

Las chicas recurren a una abogada, la señorita Kent, para saber si existe alguna opción de divorcio en caso de sufrir agresiones por parte del marido. Ella explica que desgraciadamente no, y que, además, si va a denunciar a la policía y no aporta suficientes pruebas puede incluso acabar ella en la cárcel por perjurio. Así, dice que la única posibilidad de disolución del matrimonio es la muerte de uno de los cónyuges (“El pasado” 00:38:37-00:39:10). En este episodio queda claro que las opciones legales para denunciar un caso de violencia de género en la época eran completamente nulas, por lo que las posibles alternativas estaban todas fuera de la legalidad. Finalmente, el círculo de amistad femenina que se ha forjado entre las telefonistas

abre la puerta a la liberación de Ángeles, ya que gracias a ellas la víctima de la agresión prepara un plan de huida e intenta marcharse de Madrid con su hija falsificando un certificado de consentimiento de Mario. No obstante, este la descubre y ella se ve obligada a volver con él, volviendo a convertirse en la perfecta mujer sumisa por miedo a perder a su hija. Ángeles no tiene más remedio que permanecer con el maltratador y someterse a sus demandas, entre las que se incluyen dejar el trabajo y alejarse de sus amistades (“La familia” 00:59:43-1:00:01). De este modo, el agresor consigue aislarla de todo contacto con el exterior y retenerla dentro del hogar. Esta conducta dócil que toma Ángeles al obedecer en todo a su marido podría interpretarse como una vuelta a la pasividad, pero en realidad lo que está haciendo la víctima es desarrollar una serie de tácticas para enfrentarse a su maltratador sigilosamente y poder aumentar sus posibilidades de supervivencia.

Ante el intento fallido de huida, a los ojos de Ángeles la única opción restante para deshacerse de su marido es matarle: “tengo que acabar con él antes de que él acabe conmigo” (“La elección” 00:44:02) dice Ángeles. Al final las chicas impiden que Mario mate a Ángeles a golpes, porque este descubre que llevaba un tiempo tratando de envenenarlo. Mario se pone agresivo y cuando estaba intentando ahogar a Lidia, Ángeles le da un golpe con una barra de hierro. Las chicas deciden que deben deshacerse del cadáver y no contárselo a la policía. Después de esto, Ángeles es una mujer nueva porque como ella dice “todo este tiempo recluida en casa me he sentido muerta, por fin soy libre” (“Los celos” 00:21:41-00:21:56); con su marido no tenía libertad y vivía con miedo. La ficción elige representar a mujeres que matan a hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado, estas tácticas de supervivencia aparecen en la producción televisiva como algo justificable en una sociedad donde el sistema legal no defiende a la mujer de los abusos de su marido.

Siguiendo con los episodios de violencia de género que las series de televisión analizadas han decidido incluir en sus narrativas, y las consecuentes formas de reacción

revolucionaria que desarrollan las mujeres para enfrentarse al sistema machista dominante, cabe destacar el tema de los abusos sexuales o violaciones. En ambas series se producen casos o intentos de agresión sexual a mujeres por el mero hecho de pertenecer al sexo femenino. Así, esta violencia estructural que se sufre por ser mujer es producto de los condicionamientos socioculturales que actúan sobre cada género y la subordinación e inferioridad de la mujer respecto al hombre en la sociedad (Lorente Acosta 39). Quizá el ejemplo más relevante de violación es el del personaje de Roberta, alumna de la academia de señoritas de Sevilla en la serie *La otra mirada*. Este suceso ocurre durante la representación en la academia por parte de las alumnas de la obra de teatro *La casa de muñecas*. Ese mismo día por la mañana, Roberta pide a su profesora Teresa que le deje ir un rato a la fiesta en casa de los Peralta porque su novio Rafita, el mayor de los hermanos, le ha invitado a ir, y Teresa le da permiso. Las profesoras empiezan a preocuparse por Roberta porque no llega a tiempo para la función y no saben dónde está. Finalmente, aparece borracha, desorientada y un tanto desaliñada (“Un voto de confianza”). Desde este momento, las profesoras y compañeras empiezan a notar que ella está muy rara, encerrada en sí misma y no accede a ver a su novio. Además, al poco tiempo recibe una foto de la fiesta en la que sale bailando alocada y enseñando una pierna con el vestido levantado por encima de la rodilla, y esto hace que Roberta se sienta aún más avergonzada (“La vida que quiero vivir”). Teresa empieza a notar este comportamiento extraño en Roberta e intuye que algo malo debió hacerle su novio en aquella fiesta. Por eso, toma la decisión de hablar con sus padres y comentarles sus sospechas. Sin embargo, los padres de Roberta no se toman esto nada bien, y más bien piensan que la conducta de su hija no está siendo la apropiada, por lo que la sacan de la academia alegando que será más útil en casa (“Una segunda oportunidad”). Teresa no se rinde y va a ver a Roberta a su casa para intentar que ella le cuente lo que pasó. Roberta se sincera y explica que ella estaba muy borracha y quería volver a la academia pero que su novio en vez de llevarla de vuelta se aprovechó de su embriaguez y le

forzó a mantener relaciones sexuales. Entonces, Teresa confirma sus sospechas y hace ver a Roberta que ella no es culpable de lo sucedido y que el abuso que ha sufrido no es ni más ni menos que una violación, la cual debe ser denunciada para intentar que Rafita no salga impune de ello (“Pienso en mí”).

No obstante, a principios del siglo XX, que una mujer se decidiera a denunciar una violación no era una decisión que se pudiera tomar a la ligera, puesto que el camino legal no era fácil. Ciertamente es que la violación, considerada como el más alto grado de la violencia sexual se perseguía legalmente, estando considerada como un caso de Medicina Legal. No obstante, la acción del médico que asesoraba en los procesos criminales se dirigía más hacia el descubrimiento del posible fraude de la denuncia, del hipotético consentimiento de la mujer en el acto sexual y sobre todo hacia la comprobación de la virginidad, que a la imputación del agresor. En este sentido, se puede afirmar que el informe forense estaba principalmente orientado a “la identificación de los signos que revelan la transgresión, como un dispositivo más de control de la mujer” (Carpena 178). Sin embargo, a pesar de todas las trabas que la sociedad patriarcal establecía para disipar la voluntad de las mujeres violadas a llevar a cabo la denuncia, Roberta vuelve a la academia, cuenta lo que sucedió en la fiesta de los Peralta y está dispuesta a denunciar a Rafita por violación. Al principio, algunas profesoras no se muestran muy a favor de la denuncia, por la repercusión que eso pudiera tener en la buena reputación de la academia y de la misma Roberta. Manuela, la directora, tiene una conversación con Teresa y manifiesta su preocupación porque los Peralta se han enterado de su plan de denuncia:

— Han tenido tiempo para prepararse, y tú no sabes cómo es su versión, no sabes lo convincente que puede llegar a ser.

— ¿Estás poniendo en duda el relato de Roberta?

— Yo no, Teresa, pero un juez y un jurado sí lo va a hacer ... enfrentarnos a los Peralta puede hacer que el resto de los padres de las alumnas se asusten y quieran sacar a sus hijas de aquí. (“Pienso en mí” 00:45:02-00:46:04)

Finalmente, la academia sigue adelante con la denuncia apoyando la versión de Roberta, pero no sin consecuencias ya que la sociedad machista de la época solía condenar la indecencia de la mujer en los casos de violación, asumiendo que ella no se habría resistido demasiado. En esta historia, esta fama de indecencia no solo recae sobre Roberta sino sobre la academia entera. Por ejemplo, en una ocasión un joven asalta a un grupo de alumnas que paseaba por el parque y escupe a una de ellas en la cara al grito de: “¡Sucia vuestra amiga, la del juicio! Dale el recadito que tienes en la cara de mi parte” (“La primera y la última palabra” 00:03:40-00:04:12). Y es que en esta época existía una creencia bastante generalizada de que la mayoría de las denuncias por violación eran fraudulentas ya fueran con fines lucrativos o por el arrepentimiento de las mujeres que previamente habían cedido a la relación sexual y luego alegaban violación (Carpena 187). De ahí que, tanto en el juzgado como en la calle, la versión de la víctima fuera cuestionada y aún más si la reputación de la joven no se tenía por apropiada.

En el juicio, la versión de Roberta no parece firme porque está muy nerviosa y no se acuerda bien de las cosas mientras que el acusado se muestra tranquilo y hace comentarios que ponen en tela de juicio la honra de Roberta (“La primera y la última palabra” 00:45:07-00:48:46). Por eso, tras las primeras sesiones del juicio, Roberta está completamente desanimada puesto que advierte que Rafita Peralta va a salir impune y ella va a ser tachada de indecente; cosa que ya piensan sus padres, quienes antes de que terminase el juicio habían abandonado la sala dejando sola a su hija. Esta reacción, especialmente del padre, viene de la consideración de la violencia sexual como un delito contra el honor, no de la mujer sino de los varones de la familia. Por eso, el padre no aguanta que su hija haya mancillado su honor haciendo pública su desfloración, y exponiendo su conducta sexual al juicio de la sociedad.

Finalmente, cuando todo se daba ya por perdido, el hermano pequeño de los Peralta no aguanta más y confiesa que su hermano sí violó a Roberta Luna. La noche anterior en la taberna, Rafita se había estado pavoneando de cómo Roberta iba tan borracha que no podía ni resistirse, y de que le costó un poco hacerse con ella pero que “una mujer jamás dice que no a un Peralta” (“La primera y la última palabra” 01:04:00-01:04:13). Entonces, se declara culpable a Rafita y se le impone una condena económica, aunque algo insignificante para la gravedad del delito.

Aún así, este triunfo no puede atribuírsele a la lucha incansable de la mujer por defender sus derechos frente a una sociedad machista, puesto que es a la declaración de un hombre a la que se da credibilidad. Por lo general, el testimonio de la mujer no tenía crédito ninguno, y probablemente esta era la causa de la escasez de denuncias por violación por parte de mujeres (Carpena 198). De hecho, en la serie se dice que esta era la primera vez en Sevilla que ese jurado se encontraba con un caso similar. Consiguientemente, por esta parte, este episodio sí se puede considerar como una conquista femenina ya que el simple hecho de denunciar una violación ya era un acto de rebelión contra las concepciones morales de la sociedad patriarcal de la época. En este caso, la ficción no recurre a tácticas ilegales para luchar contra la violencia de género, sino que la lucha de la libertad del cuerpo de la mujer decide llevarse por el camino de la legalidad y, aunque de no haber sido por la intervención del hermano de Rafita el sistema legal las hubiera dejado desamparadas, en esta ocasión consiguen salir victoriosas.

Las agresiones sexuales como forma de perpetuación del poder masculino sobre las mujeres han sido constantes a lo largo de la historia, y hasta hace unas pocas décadas además eran un delito “invisible” socialmente. Así, en la serie *Las chicas del cable* también se decide denunciar este tipo de agresiones sexuales. Esta vez la agresión consiste en el intento de violación de Carlota por parte de un grupo de hombres como venganza por las denuncias hacia los casos de violencia de género que Carlota difundía en su canal de radio. El padre de Carlota había muerto en un incendio, y ella, además de haberse liberado del control de este, había

heredado una gran fortuna. Entonces, Carlota decide dar un impulso económico a la asociación “Las violetas”, que había creado junto a algunas de las telefonistas para protestar por la desigualdad de las mujeres. Su *modus operandi* era cometer actos vandálicos contra los sustentadores del orden patriarcal, por ejemplo, se enfrentan a un juez que no había condenado el asesinato de un hombre a su mujer amparándose en que ella le había sido infiel y en que el código penal recogía que en este caso la violencia por parte del marido era justificable en defensa de su honor. Además, esta asociación de mujeres reivindicativas está harta de que por la radio siempre se cuenten estos casos de violencia machista justificando al hombre agresor, lo que produce que la sociedad también tenga esta opinión de los hechos. Por esta razón, “Las violetas” quieren tener un canal de radio en la emisora de la compañía para contar las noticias desde su punto de vista y defender a las mujeres. El jefe de la compañía accede, pero advierte a Carlota que se pondrá en peligro. Y esto es lo que finalmente pasa, que se descubre la identidad de la presentadora del canal de radio, que era Carlota, y un grupo de hombres extremadamente conservadores, conocidos como “Los caballeros del orden” empiezan a amenazarla. Le tienden una trampa y consiguen que acuda a la estación de radio pensando que ha quedado con una mujer víctima de malos tratos, pero en realidad los que allí están esperándola son estos caballeros del orden, con la intención de violarla para darle una lección de lo que sucede cuando una mujer intenta luchar contra el mandato patriarcal. Por suerte, Sara y algunas de las violetas descubren la trampa y acuden a su rescate, llegando justo a tiempo de impedir la violación (“El pecado”). Sin embargo, cuando llega la policía y las chicas cuentan lo ocurrido, el policía explica que como la agresión sexual no se ha completado no es posible denunciar: “Señoritas, sin agresión, no hay delito y, sin delito, no hay denuncia posible”. Las chicas protestan y preguntan qué pasa si lo vuelven a intentar, a lo que el policía responde: “Bastará con que tengan cuidado y sigan mi consejo: dejen de provocar ... si quieren estar tranquilas, actúen en consecuencia”. Ante esta reacción de la policía, Carlota se siente

devastada: “He pasado de ser la víctima a la culpable” dice entre sollozos (“La lucha” 00:03:50-00:04:58). Con este episodio se reafirma cómo la sociedad de los años 20 opta por invisibilizar, normalizar o justificar la agresión a la mujer, utilizando cualquier estrategia posible, puesto que esta es la forma de reacción natural del grupo dominante en un entorno heteropatriarcal donde se necesita reafirmar continuamente el control falocéntrico del poder. Así, mediante diferentes mecanismos el problema se convierte en circunstancial y se elimina el castigo del agresor, disminuyéndose así la seriedad del delito.

De nuevo, la falta de respuesta por parte de la justicia legal genera un círculo vicioso de violencia, puesto que la única opción restante para castigar el delito de estos hombres es responder con más violencia justificándose en la idea de que los agresores deben pagar por lo que han hecho. “Si la justicia no actúa, habrá que hacer algo, no nos dejan otra opción” dice Lucía, una de las violetas (“La lucha” 00:16:09-00:16:18). No obstante, Sara considera que el odio engendra más odio, que no conviene hacer un uso sistemático de la violencia, y que habrá que buscar otras opciones puesto que actuar como los agresores las pondría al mismo nivel. Finalmente, Carlota, movida por el rencor, quiere vengarse y pide a Lucía que actúe para que esos tipos paguen por lo que han hecho, ya que si se quieren cambiar las cosas hay que seguir luchando y dar un paso más. Lucía encarga a un grupo de revolucionarios que luchan por la causa feminista que les den una buena paliza. Al final termina yéndoseles de las manos y uno de los caballeros del orden acaba gravemente herido (“La lucha” 00:29:01-00:40:23). Consecuentemente, la táctica empleada por el grupo subordinado para responder a la represión es una vez más la de la violencia combativa, que en vez de solucionar el problema lo que hace es generar más.

En conclusión, el texto televisivo opta por representar nuevas identidades y arquetipos femeninos que subvierten el estereotipo decimonónico de mujer burguesa y de la figura del *ángel del hogar*. Así pues, por un lado, la ficción representa el uso de la violencia por parte de

la mujer como uno de los escasos modos de respuesta disponibles ante una sociedad misógina, que se empeña en condenar al silencio las voces femeninas. Como explicaba De Certeau, la táctica es la única opción viable que dispone el grupo dominado para hacer frente a la estrategia de la violencia sistémica del grupo dominante (xiii-xix); por eso la ficción presenta a mujeres que utilizan tácticas de resistencia para poder ejercer algo de control sobre su propia vida y equilibrar la balanza de poder. Por otro lado, estas narrativas también transmiten la idea de que la violencia en cadena lo único que consigue es generar más odio, y que existen otras formas de reivindicación y lucha más dignas. No obstante, en todos los casos analizados las víctimas de la violencia de género no superan las agresiones con ayuda de la ley, sino gracias al apoyo y a la amistad femenina que se han forjado; tema que se explorará más en profundidad en el último capítulo de esta tesis. En el caso de la violación de Roberta la justicia sí impone un castigo al agresor, aunque bastante insignificante, pero la víctima nunca hubiera podido reconocer que había sufrido una violación si no hubiera sido por el apoyo de Teresa y del resto de las miembros de la academia. Ellas son las que realmente facilitan su liberación final y le ayudan a desarrollar un espíritu de supervivencia femenino. Igualmente, el apoyo femenino es también lo que garantiza la superación en el resto de las mujeres que sufren algún tipo de agresión en estas narrativas analizadas. En definitiva, este tipo de productos televisivos, que se comercializan como propaganda feminista y representan cómo la violencia de género tiene una larga tradición histórica, son interesantes puesto que reflejan y denuncian los valores tradicionales de género que han sido impuestos por la sociedad. Asimismo, ofrecen un espacio de reflexión en el que se invita al espectador a darse cuenta de la gravedad que ha tenido siempre la violencia de género en España, animándole a promover nuevas actuaciones de sensibilización a nivel social y medidas que atajen de una vez por todas este problema.

3. Sexualidad femenina: sobrepasando el espacio privado

En los años 20, la mujer moderna empieza a romper las barreras de género y a rebelarse contra los dictámenes del patriarcado, puesto que no se siente representada con el modelo femenino de mujer sumisa que este le asignaba. Por ello, todo lo que rodea a esta *mujer moderna*, “su aspecto, su intrusión en espacios prohibidos, sus compañías masculinas, sus proyectos personales, sus simpatías y opiniones explícitas, su atrevimiento a la hora de enfrentarse a los convencionalismos, todo ello hacía de esta figura un sujeto rebelde” (Aresti 176). En España, este tipo de mujer solo era aplicable a una pequeña minoría, pero simbólicamente la mujer independiente era un peligro para la sociedad heteropatriarcal; puesto que, por un lado, desestabilizaba la concepción falocéntrica de la agencia y el deseo sexual que marcaba la conducta femenina y, por otro, se alejaba de los comportamientos heteronormativos. Consiguientemente, este modelo femenino alteraba el sistema de género binario patriarcal y cuestionaba la heteronormatividad, por lo que se empezó a considerar como *un tercer sexo* que representaba esta idea de indefinición sexual. “El *tercer sexo* podía ser la feminista marimacho, la mujer emancipada, la coqueta, la *garçon*, el homosexual, la sufragista solterona, la lesbiana” (Aresti 178), el o la transgénero, etc. Esto es, todas las nuevas identidades y arquetipos femeninos que la sociedad tradicional anclada en los valores cristianos tachaba de desnaturalizados, y que no encajaban en la concepción binaria de los sexos.

En las series de televisión analizadas, el tema de la sexualidad femenina es uno de los más recurrentes, puesto que aparecen personajes que se niegan a seguir las normas de conducta femenina de la época y que, en algunos casos, incluso se alejan de la heteronormatividad establecida. Por lo tanto, el objetivo de este análisis de la sexualidad de las protagonistas es descubrir de qué manera el producto televisivo representa a estas figuras femeninas que se enfrentan a la represión social y moral al expresar su libertad sexual y rechazar el modelo patriarcal de feminidad carente de agencia y deseo sexual. Igualmente, se estudia la representación en la ficción televisiva de los sujetos femeninos que sitúan este objeto de deseo

en personas de su mismo sexo, desestabilizando así la heteronorma dominante. En algunos de los casos, una trasgresión lleva a la otra, puesto que para poder trasgredir la heteronormatividad en un primer lugar las figuras femeninas deben identificar una agencia sexual que desequilibre los valores de género patriarcales de la feminidad. En este contexto, también se pretende estudiar la actuación de estas mujeres dentro de los diferentes espacios: público, privado y restringido, con el fin de determinar qué les está permitido hacer dentro de cada uno de ellos. Consecuentemente, partiendo de la idea de que estas narrativas ofrecen una representación reivindicativa de la feminidad y de disconformidad con el sistema heteropatriarcal de la época, se establece que la mirada ofrecida es una que tanto celebra el placer sexual femenino en todas sus vertientes como denuncia la violencia sistémica ejercida ante tales desviaciones de la norma. A partir de esta tesis preliminar surgen algunas preguntas de investigación como: ¿con qué fin se introducen romances lésbicos en ambas narrativas?, ¿la incorporación de mujeres trasgresoras de la norma atiende a razones meramente comerciales al ser el empoderamiento de la mujer un elemento que genera audiencia?, ¿cómo se relaciona la coacción de la sexualidad femenina en el siglo XX con la represión moral que aún hoy en día siguen sufriendo las mujeres en cuestión del disfrute pleno de su sexualidad?

Como se venía comentando en líneas anteriores, en la España de 1920 las mujeres que disfrutaban de su sexualidad personificaban la mayor trasgresión de los códigos de conducta de la moral burguesa, puesto que ellas suponían un peligro para los valores de la Iglesia católica y las instituciones sociales como el matrimonio. Siguiendo a Virginia Woolf, queda claro que en la represión de la conducta sexual de la mujer interceden presiones sociales que dictan los límites de la actuación femenina. Por tanto, en una sociedad donde la mujer es un ser de segunda, se contempla de manera perjudicial todo acto que trasgreda las imposiciones morales, mientras que las acciones del hombre gozan siempre de mayor permisibilidad (148). De esta manera, la sexualidad femenina se reprime tanto en el ámbito público como en el privado, ya

que las mujeres siempre deben esconder su sexualidad mientras que los hombres pueden exhibirla constantemente. Consiguientemente, en la sociedad falocéntrica de principios del siglo XX no se consideraba apropiado que una mujer expresara abiertamente su deseo sexual, por lo que su sexualidad siempre se manifestaba de una forma pasiva y reprimida. Así, las relaciones conyugales tenían un fin claro: la maternidad y la procreación, desapareciendo de esta manera el deseo femenino de la ecuación. Con todo ello, la mujer que se alejaba de este rol doméstico y maternal adquiría el estatus de “no mujer”, es decir de este *tercer sexo* caracterizado por comportamientos indecentes e inmorales. Por tanto, según las normas socio-religiosas de la sociedad patriarcal una mujer respetable carecía de agencia sexual, puesto que entre sus funciones meramente reproductivas no entraban las de sentir deseo ni placer.

Teóricos como Judith Butler, defienden la idea de la arbitrariedad de las categorías de género y de sexo, puesto que estas siempre han estado conceptualizadas bajo un orden heteronormativo y patriarcal (xxvii-xxix). Introduce, así, la idea de la *performatividad*, en el sentido en el que los actos que acompañan al género están determinados culturalmente. De igual modo, la misma identidad masculina o femenina es una mera construcción social, cimentada a través de nuestras acciones. Butler defiende que el mismo cuerpo en sí está definido culturalmente, construido a través de tabúes sociales y no es natural (163-170). Por tanto, afirma que es necesaria una destrucción de este para el descubrimiento de la identidad propia. En la misma línea, Adrienne Rich sostiene que la heterosexualidad no es un instinto intrínseco del ser humano, sino que es una institución impuesta que relega a la mujer a una situación de subordinación. Asimismo, describe el lesbianismo como una continuación del feminismo, y reivindica una mayor comprensión de la experiencia lésbica, puesto que de esta manera las mujeres podrán disfrutar del erotismo en términos femeninos (631-660). Consecuentemente, esta desestabilización de la concepción falocéntrica del placer sexual requiere una sexualidad que escape de las prohibiciones hegemónicas sobre el sexo (Foucault, *Historia de...* 50-70), es

decir, una sexualidad femenina liberada de constructos patriarcales y obligatoriamente heterosexuales. Como argumenta Vance, el deseo y la agencia sexual no pueden quedar relegados al ámbito “seguro” del matrimonio patriarcal, sino que deben ampliar los horizontes para que el lesbianismo, la promiscuidad o la heterosexualidad no tradicional dejen de ser justificaciones para la violencia sistémica del universo falocéntrico (3-4). Así, existe una conexión entre cómo el patriarcado interfiere con el deseo femenino y cómo las mujeres experimentan su propia pasión como algo peligroso, por lo que para conseguir la libertad sexual femenina primero es necesario desestabilizar los roles de género de la feminidad dentro del sistema patriarcal. El feminismo debe insistir en que las mujeres son sujetos sexuales, actores sexuales, agentes sexuales, y por eso, es necesario avanzar hacia el placer, la agencia y la autodefinición (Vance 24).

Sin embargo, ante esta doble desviación patriarcal y heteronormativa varios teóricos, médicos y religiosos determinaron que este *tercer sexo* había sido creado por la sociedad, y que debía ser combatido puesto que no era biológicamente natural. Por consiguiente, se inició un control y persecución de la homosexualidad, aunque principalmente de la masculina debido a que la femenina estaba fuertemente invisibilizada. De esta manera, desde los parámetros religiosos que dictaba la Iglesia católica se perpetuaba en el país un ideal sobre las cuestiones sexuales que era prácticamente inalcanzable para la mayoría. Por ello, en la práctica, se había creado en España una doble moral sexual, clandestina e hipócrita (Noguera 50). Esta represión se llevaba a cabo desde el ámbito policial, con leyes como las del escándalo público, y específicamente en 1928 la homosexualidad se reintrodujo como delito en el código penal. Asimismo, se empieza a buscar una justificación científica al respecto mediante la ciencia y la medicina, por lo que la homosexualidad empezaría a considerarse una patología médica que debía ser tratada. Por todo ello, la homosexualidad se ve obligada a refugiarse en espacios

privados, suponiendo la desviación de la heteronormatividad, la invisibilización y marginalización de estos colectivos pertenecientes al *tercer sexo*.

En este contexto, la *mujer moderna* inicia un proceso de apropiación de ciertos espacios como, por ejemplo, el Lyceo Club Femenino de Madrid, donde se permitía cierta performatividad y sociabilidad femenina en contra del patriarcado. En las series analizadas, aparecen mujeres que se desvían de la norma heteropatriarcal, algunas encierran su sexualidad en el espacio privado, pero otras crean sus propios espacios *semipúblicos*, es decir, abiertos a un círculo restringido de confianza, ante la necesidad de existencia de espacios públicos fuera de la mirada del orden patriarcal. Este espacio, donde los encuentros homosexuales se hacen posibles, hace referencia a un clásico *locus amoenus* en el cual es posible tanto expresar el deseo femenino negado dentro de los parámetros de la heterosexualidad como subvertir el orden social heteronormativo. De esta manera, aunque estos espacios utópicos, normalmente interiores, se podrían interpretar simplemente como un ejemplo más de la represión que sufre el sujeto homosexual al tener la necesidad de esconderse de la mirada social para poder dar rienda suelta a su orientación sexual, también representan un lugar de visibilidad controlada, puesto que estas mujeres que se desvían de la heterosexualidad abandonan su silencio y toman una posición enunciativa dentro de un cierto grupo de confianza. Además, dichos espacios podrían considerarse *heterotopías*, según las teorías de Foucault (5-9), ya que actúan como lugares de refugio en los cuales, también, se suele producir la transformación de algunos de los personajes, en un sentido tanto físico como mental. Esta transformación, incluye una reidentificación de la propia subjetividad femenina del personaje, puesto que en primer lugar las mujeres deben reconocer y aceptar su nueva sexualidad, alejándose de los prejuicios y normas sociales que tienen tan interiorizados. No obstante, es importante matizar que ambas narrativas trasladan al espectador desde el poder incuestionable de la norma y la imposibilidad de pensar y actuar fuera de sus parámetros de la sociedad patriarcal hasta la trasgresión efectiva

de los mismos. Por lo tanto, el proceso de metamorfosis que sufren estas mujeres no es uno inmediato, sino uno que las va modelando como mujeres independientes y autodefinidas.

En lo que respecta a las historias de las mujeres que aparecen en las series de televisión analizadas, se encuentran personajes que desafían las normas de conducta femenina de la época no respetando los patrones que la Iglesia católica y la sociedad patriarcal dictaban sobre la actuación y los roles de la mujer dentro y fuera del matrimonio. Cabe destacar en la serie *La otra mirada* el personaje de Manuela, que al principio de la serie parece estar felizmente casada con Martín, el marido que ella eligió. No obstante, según avanza la narrativa, el espectador va advirtiendo que en lo que respecta a su sexualidad ella no se siente del todo cómoda dentro de su matrimonio puesto que su marido está obsesionado con tener un bebé, mientras que ella en realidad no quiere. Pero claro, no puede reconocerlo porque que en 1920 una mujer no quisiera ser madre era algo impensable. En 1859 María del Pilar Sinués de Marco publicaría su obra doctrinal sobre el ideal femenino, *El ángel del hogar*, en la cual defendía la maternidad como la única función de la vida de la mujer. “¡Qué dulce es vivir con la esperanza de ser madre! ¡Qué desgraciada es la existencia de la mujer cuando no la conoce todavía! ... La vida de la mujer empieza cuando va a darla a otro ser. Yo creo que nuestra misión es la maternidad. La que no está adornada y revestida de ese sagrado carácter es una planta inútil sobre la tierra” (176). Consecuentemente, Manuela siente la presión de la sociedad sobre la exclusiva función procreadora de la mujer. Especialmente esta coacción viene por parte de su madre, quien considera que ahora que su marido y ella están buscando un hijo deberá dejar la dirección de la academia:

— No pensarás quedarte embarazada con la presión que supone el cargo ... Yo solo creo que tienes que concentrarte en tus prioridades, y tu prioridad como mujer ahora es tu matrimonio y el hijo que queréis tener.

—Y si no tuviera un hijo, ¿qué pasaría?, ¿sería una mujer incompleta?

— No te quepa la menor duda. (“Derecho a la intimidad” 00:24:36-00:25:26)

En esta escena se es testigo de cómo la conciliación de la vida laboral y la maternal no era algo muy común en la sociedad patriarcal española de la época, y aún menos si se trataba de un alto cargo como el de directora. Igualmente, se perciben aquí las prioridades que una buena mujer debía tener en su vida, las cuales correspondían con los preceptos del *ángel del hogar*: una esposa sumisa y maternal.

Aparte de esta presión social sobre la maternidad que recae sobre el personaje de Manuela, la protagonista también experimenta una gran insatisfacción sexual en su matrimonio. Ella nota que su marido no se siente atraído por ella y que no hay nada de erotismo dentro de su relación puesto que él no la ve como una mujer atractiva sino simplemente como una madre en potencia. Según los preceptos de la sociedad patriarcal, el sexo tenía una función meramente reproductora; sobre todo en el caso de la mujer, a quien se la consideraba un objeto pasivo carente de deseo sexual: “el oficio de la mujer en la copulación está limitado a sufrir la intromisión mecánica del órgano copulador masculino” (Sinués de Marco 209). A partir del siglo XIX, en España las enseñanzas de la *higiene en el matrimonio* trataban de instruir sexualmente a ambos sexos, con el objetivo de salvaguardar el fin natural del género femenino: maternidad y vida doméstica. Para las mujeres la maternidad era “una carrera, a la vez pública y privada; el matrimonio una profesión” (Ortiz de la Puebla 386). Por lo tanto, la idea de que la mujer expresara públicamente su insatisfacción sexual o inconformidad con su rol maternal se consideraba algo aberrante.

No obstante, el deseo sexual en el hombre se consideraba algo inherente y biológicamente natural, es decir, algo que físicamente era mucho más difícil de controlar. Martín es incapaz de concebir el deseo sexual de su mujer debido a su papel maternal y cuidador. Por lo tanto, en las escenas íntimas entre la pareja, el espectador aprecia que Manuela no disfruta para nada del sexo. Además, se enfrenta al acto físico como una obligación, para

contentar a su marido y buscar ese hijo que Martín tanto desea pero que ella no quiere tener. Por eso, la mayoría de las veces intenta evitarlo con varias excusas, pero sin decir a su marido lo que realmente siente. El sexo representaba un grave peligro en el matrimonio cuando la concepción no era deseada, puesto que el deseo de evitar el embarazo a menudo resultaba en actitudes anti-sexuales en la mujer, viéndose obligaba a reprimir su deseo sexual para escapar de la obligada maternidad (Vance 35-36). Finalmente, en una ocasión intenta exponer sus dudas a su marido, pero él volcado en su trabajo no le presta mucha atención y piensa para sí: “Tengo miedo de que ese hijo que tanto buscas sea lo único que quieres ya de mí” (“Derecho a la intimidad” 01:05:26-01:05:38). Ante esta situación de falta de comunicación con su marido, la determinación de Manuela es pedir a su padre, con el que tiene una gran relación y además es médico, que le proporcione una loción anticonceptiva. Aunque este al principio se niega porque dice que es peligroso, su hija termina convenciéndole: “Pero él ya no me ve como su mujer, padre, es que no me escucha, siento que solo soy un recipiente para él y no quiero traer al mundo a un hijo solo para que arregle algo que está totalmente roto” (“Derecho a la intimidad” 01:14:53-01:13:32). Sin embargo, este tratamiento resulta ser bastante agresivo y Manuela empieza a tener mareos y problemas de salud. Uno de estos episodios de mareos termina siendo bastante fuerte y al final su marido termina enterándose de que estaba usando anticonceptivos a sus espaldas. A raíz de esto, Manuela se sincera con Martín y le cuenta su insatisfacción y su falta de deseo por ser madre, lo cual no le sienta nada bien a Martín y la pareja termina separándose por una temporada. El espectador es testigo en esta ocasión de cómo Manuela al tratar de adquirir agencia sexual en su vida, pierde la estabilidad de su matrimonio. Consecuentemente, la sociedad patriarcal no facilita la actuación de aquellas que desafían los roles femeninos.

En la academia, el tema de la sexualidad femenina se convierte en un tema de debate entre profesoras y alumnas cuando Luisa descubre que las adolescentes reciben en su

correspondencia una revista erótica: “La hoja picante de Madame Bustamante” y se escandaliza por ello. Finalmente, toman la decisión de dar una clase de sexualidad, pero Teresa se sorprende de lo poco que saben sobre el tema el resto de las profesoras y no entiende cómo pueden ser tan cerradas de mente con su propia sexualidad. En esta época, la educación sexual de la mujer se había planteado siempre desde el pudor y el control de las pasiones, por lo que tenían un gran desconocimiento sobre las posibilidades de placer en el acto sexual, y la expresión abierta de su deseo femenino. Así, toma la decisión de instruir primero a las profesoras y les muestra material pornográfico de la época para que vean cuál es la fantasía erótica masculina, y luego poder enseñar a las niñas un poco sobre su sexualidad a partir de fuentes fiables.

La incorporación en el relato de este tipo de publicaciones de índole sexual tiene una justificación histórica puesto que, aunque en el país primara la rígida postura de la Iglesia católica con respecto a la moral sexual, existía una España en la que florecía en el ámbito de la cultura popular una literatura erótica y una pseudo-ciencia sexual (Zubiaurre 13-14). Lo sicalíptico, como se denominaba en la época a este tipo de material, representaba a una España altamente erotizada que ofrecía un contrapunto liberador frente a la castidad de la cultura oficial. De hecho, hubo un gran número de publicaciones eróticas que analizaban el desarrollo y la construcción de la sexualidad en España durante esta primera mitad del siglo XX como reacción a la represión sexual. Además, estos materiales pornográficos se volvieron de fácil acceso en la época, “lo que favoreció un acalorado debate nacional sobre sexo y erotismo, a pesar del notable y aunado esfuerzo de la Iglesia y del Estado por reprimirlo” (Zubiaurre 49). Para enseñar a las profesoras el material pornográfico que circulaba en la época, Teresa utiliza una serie de fotografías eróticas y escenas de una película pornográfica que el mismo rey Alfonso XIII mandó rodar entre 1922 y 1926, y explica: “se cuenta todo desde y para el hombre, las mujeres somos básicamente objetos siempre dispuestos a satisfacer sus deseos” (“Derecho a la intimidad” 00:40:35-00:40:58). Como Teresa es la que más sabe del tema, las profesoras

deciden que sea ella quien dé la charla. Así pues, explica a las chicas que las mujeres tienen pleno derecho a disfrutar de su sexualidad sin complejos, sin culpa y sin vergüenzas, siempre desde la absoluta libertad pero que no deben buscar las respuestas a sus dudas en publicaciones de dudosa fiabilidad, ni pensar que su papel es únicamente el de satisfacer al hombre. De esta manera, se instruye a las alumnas en la necesidad de tener conciencia sobre su propia sexualidad, teniendo agencia sexual en sus vidas y reconociendo que la expresión del deseo sexual de la mujer no es nada indecoroso. Por lo tanto, estas enseñanzas quedaban muy lejos de la tradicional educación femenina de la sociedad patriarcal que trataba de ocultar a toda costa el deseo femenino.

Siguiendo con las historias de mujeres que se alejan de los comportamientos femeninos y del ideal sobre las cuestiones sexuales que dictaba la Iglesia católica, en la serie *La otra mirada* se incorpora al relato narrativo una pareja de mujeres que mantiene una relación lésbica. El personaje de Ángela, profesora de protocolo de la academia, experimentará un proceso de reinterpretación de su sexualidad, a través del cual llegará a descubrirse a sí misma y a desarrollar una identidad femenina propia, produciéndose una desestabilización de la heteronormatividad. Ángela acude junto a su familia al estudio de pintura de Paula para hacerse un retrato, y desde el primer momento se palpa la química que surge entre la retratista y Ángela. Tras este primer encuentro, la retratista propone a Ángela volver sola el próximo día con la excusa de enfocar el retrato desde su figura. Mientras pasean por las calles de Sevilla, Ángeles trata de expresar la presión y frustración que siente al compaginar su vida familiar, el trabajo y tratar de ser una buena madre y esposa. Paula le anima a expresar sus sentimientos y a no sentir vergüenza de expresar la infelicidad que le causa su vida familiar:

— Nos enseñan a estar siempre calladas, sonriendo y sin quejarnos nunca de nada.

— Y yo ¿de qué tendría que quejarme? Si tengo un marido maravilloso, cinco hijos ...

—No he encontrado la palabra felicidad ... serlo no parecerlo ... la presión en el pecho no se te va a ir sola ... ¡grita! ... (“Retratos en tono pastel” 00:16:29-00:17:00)

Después de esta charla Ángela se siente más animada e incluso plantea ideas modernas para la organización del Baile de Otoño de la academia. No obstante, en su siguiente encuentro con Paula se hace patente la tensión sexual. Ángela siente vergüenza de sí misma, se marcha y empieza a reprimir sus instintos y a comportarse como la *perfecta casada*. En el baile, Ángeles confiesa a Paula cómo se siente y explica por qué había actuado de esa manera: “Paula, tengo mucho miedo ... no sé cómo ser yo misma, no puedo tirarlo todo por la borda, no puedo” (“Retratos en tono pastel” 01:11:37-01:11:50). Una vez más, puede verse cómo los dictámenes de la sociedad heteropatriarcal y la religión católica aún ejercían un gran poder sobre las mujeres de la España de los 20. Consecuentemente, la nueva sexualidad femenina homosexual de estas mujeres no solo queda reprimida al ámbito privado, sino que ni en el entorno más íntimo estos personajes femeninos pueden liberarse del yugo de los valores morales de la Iglesia. Para ellas no es suficiente vivir su sexualidad de manera marginal e invisible, puesto que no solo están evitando una persecución criminal ocasionada por su desviación delictiva de la heteronormatividad, sino que también se están enfrentando a una persecución moral a nivel interno, al desviarse de las normas sociales que regulan la conducta femenina burguesa y del rol de género impuesto. Esto es, la represión sucede tanto a nivel social dentro de la esfera privada, como a nivel psicológico puesto que existe una auto-represión íntima del deseo en la propia subjetividad de estas mujeres.

No obstante, a pesar de haber acordado no volverse a ver, un problema de comportamiento en la academia ocasionado por la hija de Paula, alumna de Ángela, vuelve a provocar un encuentro entre ambas. Las dos se sienten perdidas y confundidas por sus sentimientos porque no saben lo que quieren, pero en esta ocasión es Paula la que se muestra más reacia: “¿Qué tienes en la cabeza para nosotras Ángela?, ¿vamos a darnos de la mano por

Triana?, ¿a besarnos en la Alameda? ¿Le voy a dar a mi hija el padre que nunca tuvo contigo? Lo siento, pero no, no quiero que me insulten solo por salir a la calle. Nos guste o no, el mundo no funciona así. Es lo que nos ha tocado, donde nos ha tocado y ya está” (“La vida que quiero vivir” 00:27:01- 00:29:10). Paula es consciente de los problemas que, en la sociedad española de 1920, acarrearía mantener una relación sentimental con otra mujer que encima estaba casada, ya que este acto se consideraría aberrante e ilegal, y probablemente acabarían en la cárcel o perderían a sus hijos. Al final, la química entre ambas es incontrolable y comienzan una aventura amorosa en absoluto secreto. La única persona que sabe algo sobre la relación extramatrimonial de Ángela es Teresa, a quien en una ocasión manifiesta: “No entiendo cómo algo malo me puede hacer sentir tan bien”, a lo que Teresa aconseja que lo disfrute mientras pueda (“Pienso en mí” 01:04:59-01:05:01). Sin embargo, Ángela empieza a descuidar sus responsabilidades en el trabajo y a estar muy ausente con su marido porque solamente piensa en pasar tiempo con Paula. Y esto trae consigo que las compañeras de trabajo de Ángela se preocupen por ella porque no saben qué le sucede, e incluso Manuela toma la determinación de ir a hablar con el marido de Ángela porque ella piensa que no está bien y tiene algún problema emocional. “Son ya varias llamadas de atención, esta mañana Manuela prácticamente me ha interrogado ... tú al menos no engañas a nadie”, explica Ángela a su amante (“Pienso en mí” 00:33:42-00:34:02). Paula intenta animarla y dice que ella quiere que sigan así: “Tú y yo solas contra el mundo”. La situación cada vez se va volviendo más insostenible porque el marido de Ángela cada vez está más preocupado por ella. Y, por si esto no fuera poco, la hija de Paula y alumna de Ángela las descubre besándose y abrazándose acaloradamente en el suelo del estudio de la retratista (“La primera y la última palabra” 00:18:23-00:18:39).

Finalmente, ante toda esta presión Paula y Ángela deciden terminar su relación y en un momento de debilidad Ángela confiesa a su marido su aventura con Paula, esperando que este pueda perdonarla. Pero, la reacción de su marido no resulta ser la que ella esperaba; él entra en

cólera y la tacha de enferma, atendiendo al comportamiento esperado en un sistema de violencia sistémica heteropatriarcal. Ángela se justifica diciendo que ella no quería seguir viviendo en una mentira, pero su marido no quiere escuchar:

—Yo lo que no quiero es tener que contarles a mis hijos que mi mujer es una ... —¿Una qué? ¿Una qué? Atrévete a decirlo en voz alta. ¿Una qué? ¿Una desviada? ¡Esos hijos tuyos también son míos y soy una muy buena madre!

—¿Y desde cuando una buena madre va por ahí con otras mujeres? Tú no estás bien de la cabeza, tendría que haberte denunciado a las autoridades. (“Viacrucis” 00:49:37- 00:52:02)

Durante esta escena, Ángela pierde los nervios y empieza a empujar a su marido en una conversación bastante agresiva por parte de ambos. David no atiende a razones y coge a sus hijos para llevárselos a casa de su madre diciendo que ya no reconoce a su mujer y que tiene claro que ella no va a ser la madre de sus hijos. Ángela hasta llega a asumir que no está bien de la cabeza y que necesita ayuda médica para evitar perder a sus hijos. Pero es inevitable, ella se queda abandonada y en la desesperación empieza a creerse su supuesta inestabilidad mental. El espectador aquí es testigo de cómo el hombre representa la imagen de autoridad puesto que dentro del matrimonio tiene el poder absoluto sobre la vida de su mujer. El propio nombre de este capítulo, “Viacrucis”, simboliza el calvario que Ángela experimenta al ver cómo todo su mundo se desmorona. Además, todo este episodio sucede durante la Semana Santa, por lo que de alguna manera se compara el sufrimiento de Cristo desde su prendimiento hasta la crucifixión con las penurias que Ángela sufre cuando revela su gran pecado. Pasan los días y su marido sigue sin permitirle que vea a los niños, puesto que la mujer a principios del siglo XX seguía sin tener ningún derecho sobre la tutela de los hijos si el marido no daba su autorización. Así, el castigo que en este caso recibe la mujer adúltera e “invertida” es perder a sus hijos. Pero en esta época aún podía ser peor puesto que hasta 1963 el código penal de España

establecía que el marido tenía el derecho de matar a su mujer adúltera, y en el caso de ser denunciada a las autoridades por cometer “actos antinaturales” con alguien de su mismo sexo probablemente hubiera acabado en la cárcel.

Al visualizar la serie de *Las chicas del cable*, el espectador también se encuentra con una relación homosexual que empieza a surgir entre dos de las protagonistas: Sara y Carlota. Sara tiene completamente aceptada su sexualidad lésbica, pero Carlota se siente rara y tiene dudas porque ella nunca antes se había fijado en una mujer. Pero es que, como explica el personaje de Sara en la serie, “nos educan para eso, para que ni siquiera pensemos que existe esta opción” (“El pasado” 00:13:08-00:13:12). Por lo tanto, ante la falta de aceptación social de cualquier acto que se desvíe de la norma heterosexual, ellas solo pueden dar rienda suelta a su sexualidad en el espacio privado. No obstante, se desarrolla un espacio que no es estrictamente privado y que permite el acceso a varios miembros de su círculo más cercano. Por ejemplo, Miguel, el novio de Carlota, acepta la relación e incluso se crea un triángulo amoroso entre ellos, aunque esta relación de tres no dura mucho y al final Miguel decide seguir por su lado. Asimismo, el grupo de amigas de Carlota, que son las protagonistas que trabajan como telefonistas en la compañía, también acepta y apoya la relación entre Sara y Carlota. Se crea así una comunidad femenina con reglas propias en la que existe la posibilidad de comunicar libremente su homosexualidad. Es decir, la narrativa televisiva decide idealizar estos espacios que sobrepasan el límite de lo privado, pero que tampoco pueden considerarse públicos, con el objetivo de crear un *locus amoenus* donde la utopía feminista de libertad sexual se hace posible.

Sin embargo, esto no pasa hasta bien avanzada la serie, puesto que al principio se presenta a una Carlota que tiene miedo de que el mundo descubra su relación con Sara y evita cualquier acercamiento en el espacio público, manteniendo en secreto su nueva sexualidad. Igualmente, víctima de su represión interna, se sigue sometiendo al poder de los hombres, ya que en una ocasión Mario, el marido maltratador de Ángeles, descubre a Sara y a Carlota en

una situación un poco comprometida y amenaza a Carlota con divulgar su relación, que califica de esta manera: “eso ha sido repugnante ... lo tuyo con la fulana esa, me ha dado arcadas” (“La elección” 00:24:05- 00:25:00). De esta manera, se observa cómo el hombre sigue ejerciendo su poder y manteniendo el orden heteropatriarcal en el espacio público.

Carlota descubre que Sara mantiene una doble vida secreta con una identidad de género masculina, y se hace pasar por un tal Óscar Ruiz vistiéndose de hombre. Sara decide sincerarse con Carlota y explica cómo lleva años viviendo con una gran incongruencia interna puesto que siente que pertenece al sexo masculino y vive atormentada por ello: “Oscar Ruiz soy yo ... me gusta sentir que soy otra persona ... siento que soy un hombre encerrado en el cuerpo de una mujer” (“La culpa” 00:03:30- 00:03:58). Por ello había sufrido siempre una brutal represión, incluso de la mano de sus seres más cercanos como su padre, a quien intentó explicar lo que sentía y la tachó de enferma y le dio una increíble paliza. Así pues, había intentado reprimir sus instintos y no reconocer su verdadera identidad, pero como explica: “yo siempre he sabido que había algo distinto en mí, algo que estaba desordenado y por más que lo intente es que no puedo controlarlo ... cada vez que me miro en el espejo, desnuda, no me gusta lo que veo, me doy vergüenza” (“La culpa” 00:04:12- 00:05:30). Al emplear el término “desorden”, se da cuenta de cómo el personaje de Sara tiene interiorizadas las preconcepciones del orden heteropatriarcal, y cree que el hecho de no identificarse con la norma imperante es en sí un desorden. No obstante, como bien argumenta Butler, la concepción del género y el sexo no son más que una fantasía, no pueden ser verdaderos ni falsos ya que se asocian con una identidad preestablecida. Por lo tanto, la identidad de género no puede ser clasificada binariamente, sino que fluye y necesita de una recontextualización para poder dejar atrás la concepción de lo que entra o no dentro del supuesto orden “natural” (165-170). Así pues, a través de este proceso de “destrucción” del cuerpo impuesto, Sara se adentrará en la búsqueda de su propia identidad.

Carlota, aunque sin entender muy bien lo que Sara está experimentando, decide apoyarla en todo lo que ella necesite y juntas van a ver a un médico con una reputación bastante buena en el tratamiento de las disconformidades de género. Sin embargo, en esta época la apertura moral de la sociedad española para este tipo de “problemas” de transexualidad era prácticamente nula, y de lo que se encargaban los médicos era de poner en práctica terapias de choque que corrigieran la supuesta “desviación”, puesto que dentro de la moral de las “buenas costumbres” y de la Iglesia católica estas tendencias eran completamente aberrantes y antinaturales. Esta concepción médica patologizante de toda conducta que se alejara de la heteronormatividad empezó a divulgarse a finales del siglo XIX y se extendió hasta bien entrado el siglo XX. Las terapias consistían en descargas eléctricas, lobotomías, electroshock, baños de agua helada, etc., y consta que, en España, fueron especialmente frecuentes durante la época franquista. Juan José López Ibor y Antonio Vallejo-Nájera fueron los dos famosos psiquiatras que, respaldados por las leyes franquistas, pusieron en práctica estas técnicas espantosas con el objetivo de tratar de “curar” la homosexualidad y la transexualidad (Borraz, Eldiario.es).

Consecuentemente, donde acaba Sara es en un sanatorio en el que mediante descargas eléctricas y baños de agua fría pretenden curar lo que consideran una patología sexual. Siguiendo a Foucault, durante el siglo XIX y principios del XX se persigue y controla la sexualidad de una manera obsesiva, medicalizando el sexo y psiquiatrizando todo comportamiento que se alejara de la heteronormatividad. Tanto que se convierte en una “sociedad” de la sexualidad, donde los mecanismos de poder controlan el cuerpo humano y los comportamientos individuales que se alejan de lo establecido para cada sexo anatómico, tratando de buscar un origen en la biología humana (Foucault *Historia de la sexualidad...* 176-179). De esta manera, cualquier cambio de orientación sexual que se alejara de la norma heterosexual se consideraba patológico y debía ser tratado médicamente. Por lo tanto, en la

sociedad de los años 20, estas personas con conflictos de identidad de género debían vivir en silencio si no querían ser tachados de trastornados y enfermos. En España, se continuó con estas tendencias acerca de las ciencias de la sexualidad en Europa, aunque los médicos y científicos españoles sí elaboraron nuevos debates y planteamientos sobre temas como el hermafroditismo (Vázquez y Cleminson 27). Asimismo, dentro de la literatura española también se encuentran algunos ejemplos de “indefinición sexual” en el movimiento de la Bohemia, como el caso de Eduardo Zamacois con su obra *La antorcha apagada*, en la cual saca a la luz el espectro de la homosexualidad y de la confusión de roles sexuales y de género (Cleminson 56). En cuanto al primer registro en España de un matrimonio entre personas del mismo sexo, se tiene constancia de que en el año 1901 tuvo lugar el primer intento. Dos mujeres, Marcela Gracia Ibeas y Elisa Sánchez Loriga, contrajeron matrimonio en La Coruña al hacerse pasar una de ellas por hombre. Sin embargo, fueron descubiertas y tuvieron que huir a Portugal.

Continuando con la ficción televisiva, Carlota recibe una llamada de socorro de Sara, que a duras penas puede articular palabra debido a las torturas que está recibiendo en el psiquiátrico, y recurre a su círculo de amistad más cercano para rescatarla. Este es el momento en el que el espacio privado se abre a un cierto público restringido, puesto que Carlota confiesa a sus amigas que mantiene una relación con Sara, y ellas son testigo de cómo ambas se besan en la calle cuando consiguen escapar del sanatorio (“La soledad” 00:44:19-00:44:34). Por lo tanto, su relación ya no es un secreto y de alguna manera esto produce cierta liberación en la pareja porque, aunque tengan que seguir fingiendo frente a la sociedad, ya no tienen la necesidad de disimular delante de sus seres más queridos. En este contexto, cabe mencionar la existencia de ciertas *heterotopías* en la evolución de la transexualidad de Sara y la apertura de la relación sentimental entre ambas. Según las definiría Foucault, se trata de espacios diferentes o espacios “otros” que suponen una especie de respuesta tanto mítica como real hacia el lugar en el que vivimos (6). Estas *heterotopías* pueden ser muy variadas, por lo que no existe una

universalidad respecto a ellas. Así pues, se podría hablar de la existencia de *queer heterotopias* como lugares donde los individuos desafían el régimen heteronormativo y son libres de expresar su sexualidad sin miedo a ser castigados o marginados, es decir, estas *heterotopías* de libertad sexual son lugares donde las prácticas sexuales no están reguladas (Jones 1-2). Comparando estas *queer heterotopias* que propone Angela Jones con los principios de clasificación de las *heterotopías* de Foucault, se puede establecer una similitud con lo que expone acerca de los moteles americanos donde llegan los amantes directamente en su coche para mantener el adulterio en secreto, allí la sexualidad ilegal se encuentra absolutamente marginada y escondida de la sociedad (8). Volviendo a la serie, aparecen varias de estas *heterotopias queer* o de liberación sexual. Por ejemplo, como ya se mencionaba anteriormente, existen algunos espacios donde esta pareja de mujeres puede demostrar su orientación sexual; como es el caso del White Lady, un bar de alterne con un ambiente muy liberal para la época, el cual además lo dirige un amigo de las chicas. Este espacio resulta interesante también porque en él se reconoce a Sara con la identidad de Óscar, es decir, con su plena identidad e indumentaria masculina. De esta manera, se podría hablar de la transformación identitaria que el personaje de Sara experimenta, no solo en el espacio privado, sino también en ambientes como el anteriormente descrito.

Tras el trauma del sanatorio, y al enterarse por parte de otra mujer que también sufre disconformidad de género de que existe en Berlín una comunidad de transexuales en la que es posible expresarse con libertad y vivir sin sentirse marginados, Sara piensa en marcharse a Alemania para poder ser ella misma. No obstante, Carlota se opone: “eso sería huir y tú me enseñaste a no comportarse como una víctima, así que no, no puedes irte. Hemos dado muchos pasos hacia delante y tenemos que seguir haciéndolo”. Además, propone que funden ellas mismas una comunidad similar a la de Berlín: “Hagámoslo aquí, fundemos la primera organización en favor de la libertad sexual aquí, en España” (“La inocencia” 00:29:01-00:29:53). De esta manera, puede observarse cómo las alternativas para una persona transexual

en la España de los 20 eran escasas. Por un lado, podían vivir escondiéndose toda su vida para evitar no solo la persecución médica sino también la represión legal, puesto que el código penal de 1928 condenaba todos los actos considerados como “antinaturales”, y concretamente el artículo 69 sobre “abusos deshonestos” especificaba que “cuando tuviere lugar con personas del mismo sexo del culpable, se impondrá la pena de dos a doce años de prisión” (García 104). Así, la otra opción era aún peor, debido a que conllevaba que la misma persona asumiera que tenía un grave trastorno patológico y que necesitaba estar interna en un sanatorio. Y, por último, quedaba la de huir a otros países más liberales donde se permitieran ciertas libertades sexuales. Uno de estos posibles lugares al que hace referencia la serie era Alemania, ya que poco después de la Primera Guerra Mundial empezó a proliferar allí una verdadera comunidad LGTBI. De hecho, fue el alemán Magnus Hirschfeld quien en 1918 fundó en Berlín el Instituto de Investigaciones Sexuales. Además, Hirschfeld escribió bastante acerca de los pacientes travestis y organizó el Primer Congreso de Reforma Sexual en 1921. Igualmente, se opuso a las condenas de cárcel a los homosexuales y libró una batalla por la derogación del artículo 175 del código penal (que penalizaba los actos homosexuales). Un poco más tarde, en 1931, se realizaría también en Alemania la primera operación quirúrgica de cambio de sexo, a la que se sometió la joven pintora Lili Elbe que al poco tiempo falleció tras un apresurado intento de creación de vagina (Maffía 38-39). Por lo tanto, Berlín fue durante la República de Weimar (1918-1933) una de las ciudades más liberales de Europa, con una gran actividad lésbica, gay y transexual, en parte gracias a las aportaciones de Hirschfeld y sus acercamientos científicos hacia la diversidad sexual.

Según avanza la serie, y gracias a la proclamación de la Segunda República, se produce un paso muy importante en cuanto al proceso de trasgresión de los parámetros y los valores del sistema patriarcal, y a la maduración del personaje de Carlota en general. La protagonista se convierte en política y en precursora del cambio, por lo que se pasa de lo privado, es decir, de

la experiencia de la propia sexualidad en el terreno personal, a lo público, o lo que es lo mismo, a la lucha por los derechos civiles de las mujeres y los homosexuales a través de la política. Carlota desea facilitar el camino de la mujer hacia la igualdad ciudadana con el hombre, y, además, apoya a Luis Jiménez de Asúa y a Victoria Kent en su propósito por despenalizar la homosexualidad. Para intentar llevar a cabo su labor reformista por la igualdad y la libertad, se presenta como candidata a la alcaldía de Madrid en 1931 por parte del partido ficticio PDR (Partido Democrático Republicano). Así pues, Carlota consigue reivindicar una agencia en el espacio público de la política que tradicionalmente el sistema patriarcal había negado a la mujer. Sin embargo, como llevaba una buena campaña electoral, su rival, el representante de un partido extremadamente conservador, chantajea a Carlota para que renuncie a la alcaldía con unas fotos en las que aparece con Sara en situaciones íntimas. En la serie, no se especifica el nombre del partido ni tampoco la ideología en la que se fundamenta, pero queda claro que es completamente opuesto a lo que defendía el partido de Carlota puesto que entre sus ideales persistía el condenar la infidelidad femenina y defender la diferencia de sexos. Carlota se muestra muy indignada porque el también candidato a alcalde, Gregorio Díaz, había invadido su intimidad y se había metido en su casa; pero él afirma: “teniendo en cuenta el contenido de las fotos le aseguro que ese detalle pasará desapercibido para las autoridades y para la prensa ... no haga nada de lo que pueda arrepentirse porque yo podría acabar con su carrera política, pero también con su vida y con la de ese, esa o lo que sea” (“La igualdad” 00:14:34- 00:15:40). Al final, Carlota termina dimitiendo puesto que lo último que quiere es poner en riesgo su vida privada con Sara. Aquí puede observarse cómo a pesar de las incansables luchas de las protagonistas contra la sociedad patriarcal, las normas morales y el miedo a la represión termina imponiéndose, obligando a estas mujeres a quedarse siempre a la sombra del hombre y a renunciar a sus metas profesionales para poder mantener su libertad sexual dentro de la esfera privada.

Tanto en la serie *Las chicas del cable* como en *La otra mirada* aparecen otros ejemplos de arquetipos femeninos, que tratan de revelarse contra los mandatos de una sociedad machista y retrógrada mediante la desestabilización de los roles de género de la feminidad dentro del sistema patriarcal y de la heteronormatividad. Algunas de estas *mujeres modernas* prefieren tener relaciones sexuales esporádicas y sin compromisos, solo por placer; otras se intentan oponer a matrimonios concertados por conveniencia; e incluso hay mujeres que deciden ser madres solteras para no tener que rendir cuentas a ningún hombre. En definitiva, las ficciones presentan modelos de mujeres reivindicativas y luchadoras que no se conforman con las actuaciones que la sociedad patriarcal tiene reservadas para el género femenino. No obstante, la sociedad heteropatriarcal frecuentemente responde a estos intentos de liberación sexual con ejemplos de violencia sistémica, que hacen que tarde o temprano la desviación de la norma sea llamada al orden de manera efectiva. Por eso, lo que estas series pretenden es dar voz a mujeres que debido a las elecciones que tomaban respecto a su sexualidad se veían apartadas y estigmatizadas socialmente. Así pues, los personajes que estos textos televisivos eligen representar pasan por un proceso de metamorfosis interna en la búsqueda y reconocimiento de su nueva subjetividad y sexualidad femenina. De este modo, los espacios juegan un papel importante a la hora de establecer el nivel de permisibilidad de la sociedad y del círculo más íntimo de las protagonistas, facilitando en varias ocasiones la transformación y reidentificación de la figura femenina. Consiguientemente, estas series de televisión ofrecen una mirada opuesta a la tradicional represión de la sexualidad femenina en la que imperaba la idea de que el placer y el deseo sexual podían ser solo masculinos. Probablemente, el objetivo de crear ficciones que celebran la expresión y el disfrute de la sexualidad de la mujer es que el espectador sea capaz de verse reflejado en algunas de estas representaciones, y comprenda el impacto que esta concepción falocéntrica del placer aún tiene en la actual sociedad española.

4. De la amistad a la conciencia femenina colectiva

La unión hace la fuerza, pero, sobre todo, cuando los sujetos que intentan escapar de una represión o situación injusta se encuentran en una posición de subordinación con respecto al grupo dominante. Así pues, históricamente esta ha sido la realidad de las mujeres en la sociedad, a quienes se ha considerado seres de segunda y se ha forzado a vivir a la sombra de los hombres. No obstante, como ya demostraron las primeras feministas defensoras de la igualdad entre hombres y mujeres, la asociación y formación de vínculos de amistad entre los sujetos pertenecientes al grupo dominado supone una enorme fuente de energía, puesto que favorece la creación de una conciencia colectiva. De esta manera, el grupo va adquiriendo la fuerza necesaria para enfrentarse a la sociedad opresora y conseguir el ansiado sueño feminista de libertad.

Consecuentemente, a principios del siglo XX, era muy importante para las mujeres que anhelaban un poco de libertad disponer de un espacio donde poder reunirse e intercambiar ideas. El hecho de tener la oportunidad de salir de la esfera doméstica les permitía conocer a otras mujeres con aspiraciones y problemas similares a los suyos. Sin embargo, el espacio de lo público en el que se renegociaban las relaciones de poder había sido desde siempre un espacio reservado a los varones. Por eso, cuando en España las mujeres empezaron a incorporarse al mundo laboral y a formar asociaciones políticas, como la Agrupación Femenina Socialista, o culturales, como el Lyceum Club de Madrid, era clave que conquistaran estos espacios y formas de expresión atribuidas al género masculino. Las componentes de estas asociaciones políticas o profesionales fueron desarrollando una conciencia colectiva en el sentido en que se preocupaban por sus progresos y sus derechos sociales. Un ejemplo de mujeres españolas pioneras en acceder a las profesiones que exclusivamente habían pertenecido a los hombres fueron las cinco primeras periodistas que formaron parte de la Asociación de la Prensa de Madrid (APM) a principios de siglo XX: Carmen de Burgos, Jesusa Granda, Atocha Ossorio y Gallardo, Salomé Núñez de Topete y Consuelo Álvarez Pool. Estas mujeres lucharon por los

derechos humanos, la cultura y por las ideas más progresistas, pero no sin sufrir rechazo ni desconfianza por parte de algunos de sus compañeros. No obstante, el mero hecho de pertenencia a esta asociación significó un triunfo femenino puesto que garantizaba la presencia pública de la mujer en una sociedad fuertemente patriarcal. Ser mujer y periodista a principios del siglo XX era casi un acto heroico. Además, estas mujeres coetáneas se conocieron, compartieron inquietudes, e incluso a veces, formaron vínculos de amistad; gracias a la oportunidad de socialización que el trabajo les ofrecía (Hernando 37-39). Ellas no buscaban en su trabajo únicamente la forma de ganarse el pan, sino también un lugar en el que fuera posible el intercambio ideológico y la defensa de los derechos de la mujer. Así pues, ciertos espacios favorecían la creación de una conciencia femenina colectiva.

Tanto en *Las chicas del cable* como en *La otra mirada* se presentan espacios que invitan a la formación de vínculos de amistad entre las protagonistas, puesto que todas ellas comparten el mismo lugar de trabajo en la esfera pública. Por consiguiente, la amistad que se forje en estos espacios sentará las bases de la construcción de una comunidad femenina y una consecuente conciencia colectiva. De esta manera, a lo largo de este estudio se ahonda en los lazos de unión que se crean entre los personajes de estas narrativas televisivas, y en el proceso de formación de la amistad que se va formando entre ellas. Además, se examina los sucesos que favorecen la consecuente evolución de esta amistad en una verdadera conciencia femenina colectiva. Con todo ello, se comprobará cómo el producto televisivo utiliza el poder de la amistad femenina como un arma de rebelión contra una sociedad heteropatriarcal que controla y reprime todos los aspectos de la vida de la mujer. Así, se presenta la formación de una comunidad femenina que trata de escapar del control patriarcal creando su propio espacio de libertad y generando una conciencia femenina colectiva.

Siguiendo a Ferguson, muchos feministas comparten la idea de que para la creación de una identidad colectiva es necesario tener un sujeto predeterminado, como el colectivo mujeres,

cuya identidad se cimiente sobre unas características comunes. Sin embargo, la autora establece una alternativa para entender la identidad colectiva que, por el contrario, viene dada por prácticas sociales múltiples, superpuestas y discontinuas (31-36). Así pues, esta identidad colectiva se basa más en actividades y prácticas que en elementos comunes a un género o grupo social. No se puede articular la identidad entorno a la concepción patriarcal de los géneros, puesto que la identidad no tiene algo distintivo sino muchas realidades diferentes. Además, cuanto más complejas y diferentes sean las prácticas, más difícil será dismantelar la identidad. Por eso es importante que las mujeres, a pesar de sus diferencias, entablen vínculos entre ellas y construyan una comunidad sin prejuicios que propicie la creación de una conciencia femenina colectiva.

Como defiende Amorós, la conciencia feminista lleva obligatoriamente a la solidaridad entre las mujeres, a la creación de un nosotras como única posibilidad de transformar y resignificar, la *heterodesignación* de lo femenino (58-60). Por lo tanto, para que todo esto sea posible, primero se necesita un grupo de sujetos que trabaje en esta formación del “nosotras”, la cual se facilita si se establece a partir de una verdadera amistad femenina. Específicamente, desde la crítica feminista se ha estudiado el poder de la amistad femenina como modo de autodefinición, así como de influencia y trasferencia de ideas. Elizabeth Abel propone que la ficción ha utilizado la amistad femenina como mecanismo para explorar la trayectoria de la vida de las mujeres, y sus posibles alternativas formas de vida fuera del amor romántico y heterosexual (414- 415). De hecho, investigadores como O’Connor, exponen las enormes posibilidades de auto-reconocimiento que las relaciones entre mujeres facilitan. Desacreditando, así, la falsa creencia de que las mujeres son incapaces de mantener una verdadera amistad entre ellas puesto que siempre están compitiendo por la atención masculina (118-120). Por el contrario, la amistad ofrece la oportunidad de reinventarse, es decir, de reconstruir una subjetividad alternativa a través de la influencia y trasferencia de ideas. En un

contexto patriarcal en el que la idea que las mujeres tienen de sí mismas está anclada en los roles de género asignados por un sistema misógino, las puertas que abren los vínculos de amistad entre mujeres con prácticas y realidades diversas son particularmente importantes. Así pues, en la sociedad española de los años 20, donde el conocimiento se filtraba a través de una lente únicamente masculina, era muy complicado saber realmente lo que era “ser mujer”. Esto se debe a que el sujeto femenino se veía envuelto en un sistema de valores que no le pertenecía y en el que ella solo podía circular según las necesidades, deseos o fantasías de otros, es decir, de los hombres (Irigaray 134). De esta manera, la interacción entre mujeres permitía la definición de un sujeto femenino que trascendiera el lugar que le correspondía dentro de una lengua y cultura masculina; y si no era así, como mínimo socavaba la idea de que la única forma que tenían las mujeres de conseguir placer, apoyo e identidad en la sociedad era mediante una relación con un hombre. Con todo esto, queda claro que lo que permite esta idea de la autodeterminación de la mujer es que el destino de cada mujer permanezca abierto, o mejor dicho, que la mujer sea definitivamente liberada del destino, siendo libre para escribir el propio guion de su vida (Amorós 456-458).

Cabe mencionar como modelo de fuerza colectiva el caso de las primeras olas del feminismo en la sociedad occidental, que contribuyeron al reconocimiento de la importancia de la amistad femenina puesto que proporcionaba a las mujeres un determinado estatus o poder dentro de la sociedad falocéntrica. Así, el ejemplo de otros países donde el colectivo mujeres iba adquiriendo cada vez más participación en el espacio público, como la obtención del derecho al voto, de alguna manera iba calando en las mentes de las mujeres españolas con ansias de emancipación. No obstante, la amistad femenina resulta relevante cuando se cimienta sobre fuerzas y recursos compartidos, desarrollando la idea de solidaridad. Pero para que esto sea posible, el círculo de amistad debe estar construido en la “diferencia”, destacando este apoyo incondicional independientemente de la clase social, raza, identidad sexual, etc. Esto es, la

conciencia colectiva que se crea a través de una verdadera amistad femenina debe construirse entorno a un movimiento feminista que busque acabar con la opresión sexista, empezando por la que se produce entre las mismas mujeres (Hooks 46-48). Entonces, las mujeres en vez de buscar en sus amistades algo que las una, lo que deben hacer es crear una “hermandad” en la que exista una unión de experiencias comunes, y a su vez heterogéneas, que contribuyan al despertar feminista.

En las series analizadas, como se adelantaba en los párrafos anteriores, la formación de una amistad femenina es posible gracias a que estas mujeres trabajan fuera del hogar y entran en contacto con otras mujeres que tienen intereses y ambiciones afines. Por un lado, en *Las chicas del cable* las figuras femeninas principales trabajan como telefonistas de una gran compañía telefónica de Madrid; mientras que en *La otra mirada* son profesoras de una escuela para señoritas en Sevilla. Pero, en cualquier caso, el elemento clave se cumple: la existencia de una comunidad de mujeres donde es posible encontrar apoyo y formar vínculos de amistad. Consecuentemente, el trabajo les abría la puerta al espacio público y social, lo cual favorecía su espíritu.

Igualmente, el proceso de formación de la amistad en ambas tele-producciones es similar: la llegada de la *mujer moderna* con sus ideas progresistas al lugar de trabajo dentro de la esfera pública fortalece el vínculo de amistad entre las protagonistas y crea una atmósfera idónea para que se empiece a moldear una verdadera conciencia colectiva. En la serie *La otra mirada*, el personaje de Teresa encarna este estereotipo de *mujer nueva*; ella luce melena corta, lleva pantalones, fuma, escucha *jazz*, ha viajado, estudiado y, por si fuera poco, está soltera. Esta mujer representaba a *La Garçonne* de Victor Margueritte quien defendía el despertar de la mujer propia del siglo XX (Adán 70-71). Su forma de vestir también colabora con esta imagen de mujer que representaba la *garçonne*, puesto que la moda se había convertido en un elemento de libertad, determinante en la imagen de la mujer moderna de “los locos años 20”, que también

estaba llegando a España. Del mismo modo, el pelo corto era un símbolo liberalizador, ya que como explicaba Carmen de Burgos en su artículo “Signos de libertad”: “la moda de los cabellos cortados en melena puede tomarse como símbolo de la libertad de la mujer”, debido a que “la cabellera corta, que se puede lavar en pocos minutos es la que corresponde ... a una mujer emancipada, ya que por emancipación se entiende el conquistar su derecho al trabajo” (Serrano y Salaün 162). En definitiva, Teresa representa esta contrafigura del *ángel del hogar* que no respeta las normas y roles femeninos impuestos por el sistema patriarcal. Las escenas iniciales de la serie muestran a Teresa hablando sobre el voto femenino con varios hombres en una fiesta en Lisboa: “el siguiente paso es que accedamos a la educación al mismo nivel que los hombres ... y lo siguiente será que nos veáis como compañeras, en vuestros mismos puestos de trabajo ... sí, vosotros reiros, pero llegará el día en que ni siquiera tengamos que casarnos para tener una vida...” (“Tabaco, pantalones y jazz” 00:01:12-00:02:01). Así pues, se aprecia cómo el personaje de Teresa tiene unas ideas bastante avanzadas a su tiempo, por lo que su llegada a la academia supondrá un soplo de aire fresco para la institución y para la mentalidad castiza de la mayoría de las profesoras que allí imparten clases. La joven Manuela Martín había heredado el puesto de directora de su madre e intentaba modernizar un poco la academia, por lo que decide contratar a Teresa pese a no tener titulación, puesto que sus ideas trasgresoras e innovadoras la dejan impactada. Por lo tanto, Teresa empieza a formar parte de la plantilla de profesoras ya que la directora considera que “lo que el mundo necesita son mujeres jóvenes, fuertes y determinadas al frente” (“Tabaco, pantalones y jazz” 00:12:54-00:12:56). No obstante, Teresa al principio solo consigue la aprobación y la amistad por parte de Manuela, pues el resto de las profesoras tienen una mentalidad muy cerrada y no aprueban sus métodos. Según avanza la serie, las ideas progresistas de Teresa van calando poco a poco en la mentalidad del resto de profesoras, quienes empezarán a confiar en ella y a aceptarla como una más. En *Las chicas del cable* también se introducen mujeres modernas con ideales firmes sobre la emancipación y la

defensa de los derechos de la mujer. Este es el caso de Carlota, Sara o Lidia, quienes influyen en las demás, colaborando en su maduración personal. Al contrario que sucedía con las profesoras de la academia de señoritas, en el caso de las operadoras se advierte desde los primeros capítulos cómo se afianza una fuerte amistad entre algunas de ellas. Todo empieza cuando en la compañía están entrevistando a nuevas candidatas a telefonistas, y Lidia, Carlota y Marga se presentan como candidatas al puesto. Sin embargo, las tres llegan tarde y casi se quedan fuera del examen, pero finalmente Ángeles, que ya llevaba trabajando allí un tiempo, les permite la entrada y las tres son seleccionadas para el puesto. Después de esta primera jornada, y en agradecimiento a Ángeles, deciden ir todas a celebrarlo y conocerse mejor al bar de enfrente. Ya desde esta primera reunión se aprecia cómo Carlota es una mujer alocada y moderna que tiene muy claro lo que quiere en la vida, y que intenta influir al resto de chicas. De esta manera, casi obliga a Marga, que nunca antes había estado en la capital, a acudir a la fiesta de inauguración de la compañía:

— Yo no creo que pueda ir. Es que a mí no me gustan mucho las fiestas.

— Marga, para decir que no te gustan las fiestas tienes que haber ido al menos a alguna en tu vida, y tú tienes pinta de no haber ido a ninguna. Venga, vamos a brindar ... por las nuevas chicas del cable y por que a partir de ahora vamos a ser mujeres independientes. (“Los sueños” 00:22:40-00:23:36)

Y justo después de hacer este manifiesto en defensa de la emancipación y libertad que el acceso al mundo laboral ofrecía a la mujer, llega su padre, ordenándola que recoja sus cosas porque se va a ir a su casa con él en ese momento: “—No, no tengo que ir a ningún sitio. Tengo trabajo y soy una mujer independiente” (“Los sueños” 00:23:36-00:23:50). Pero su padre la coge por la fuerza y se la lleva, puesto que no podía permitir que se cuestionara su poder patriarcal y menos en un lugar público. No obstante, el hecho de que Carlota se revelara contra su padre, decidiendo ponerse a trabajar a pesar de pertenecer a la alta sociedad, y que además le

desobedeciera en público, demuestra que era una mujer que desafiaba toda norma femenina de comportamiento social tanto en el ámbito privado como en el público. Consecuentemente, su modo de ver la vida y su rebeldía hacia la sociedad que trata de encasillarla en un rol femenino de mujer sumisa y esposa servirá de ejemplo para el resto de sus amigas. El fuerte vínculo que se crea entre ellas hace que cada una exprese sus pensamientos y preocupaciones, que hasta entonces habían sido reprimidos. Por ejemplo, Ángeles se apoya en sus amigas para intentar salir de su tóxico matrimonio, y si no fuera por su ayuda probablemente hubiera acabado muerta. Así pues, en una sociedad donde la mujer está a la merced de los hombres, contar con un grupo de mujeres dispuestas a enfrentarse a las adversidades resulta muy importante para poder sobrevivir a una situación de continua opresión. Por eso, las chicas anteponen la amistad a cualquier otra cosa porque es su gran pilar de apoyo y no pueden permitirse que esto falle, ya que el resto podrían quedar indefensas. Quizá uno de los episodios más importantes se produce cuando Carlota decide organizar una sublevación de los trabajadores contra los jefes porque son unos tiranos. Aunque algunas de las chicas, como Marga, al principio no están muy a favor de sus ideas sindicalistas, al final todas las operadoras se unen a la huelga como protesta del despido de Sara y las nuevas normas de control implantadas en la empresa. A esta huelga, también terminan por unirse el resto de los trabajadores puesto que sus derechos también estaban siendo boicoteados. Resulta de particular interés cómo la iniciativa de una mujer es finalmente apoyada por todo el colectivo, no solo de mujeres, sino también de hombres.

En cuanto al carácter progresista y combativo de Carlota, cabe destacar el papel que el personaje de Sara tiene en la evolución de su subjetividad. La amistad y posterior relación sentimental que surge entre ellas es también muy importante para la consolidación de la conciencia colectiva entre este grupo de mujeres. Sara, quien trabaja en la telefonía como supervisora de las operadoras, es probablemente la mujer más volcada con la causa feminista, ya que lleva tiempo asistiendo a las reuniones del Lyceum a favor del voto femenino y la

defensa de la mujer. Carlota también empieza a acudir a estas reuniones, donde afianzan su relación. Por eso, al comenzar su relación amorosa Carlota desarrolla más sus ideas modernas de liberación femenina, puesto que Sara le abre la posibilidad de ruptura del mundo heteropatriarcal. Asimismo, Sara se encuentra en un puesto superior en el ámbito laboral porque su cargo como supervisora la sitúa en una posición de mando, por lo que su opinión tiene un mayor efecto en las chicas.

La relación entre las profesoras de la academia de señoritas en *La otra mirada* evoluciona de una manera diferente. La amistad sincera e íntima tarda en surgir entre ellas, ya que estas mujeres se rigen por las normas de conducta establecidas para la *perfecta casada*, dentro de las cuales no entraba el mostrar inconformidad con su papel de esposa y madre. En varias ocasiones, Manuela y Ángela mantienen conversaciones sobre su vida privada pero no se abren la una con la otra, es decir, aunque son amigas no son capaces de expresar sus sentimientos porque no van acorde con lo que las mujeres de la época debían pensar. No querer ser madre era una aberración y sentirse atraída por otra mujer aún más. Así pues, crear una comunidad donde sea posible expresar lo que realmente sienten no es una tarea fácil y será un proceso lento; pero Teresa les enseñará que es posible compartir sus inquietudes y crear un círculo de amistad y confianza. Poco a poco, estas mujeres van reconociendo sus diferencias, aceptándolas y mostrando cada vez más interés por compartir puntos de vista. Este es el caso cuando Manuela cae enferma por haber estado utilizando unos anticonceptivos bastante fuertes y su matrimonio empieza a desmoronarse. Teresa decide ir a visitarla a su casa y después caminan juntas hasta la academia, Manuela entonces se interesa por la forma de vida de Teresa:

— A ver que me entere yo, ¿cómo va una por la vida sin rendirle cuentas a nadie?

— Pues, a ver, para empezar, es un camino que se suele hacer sola.

— Y fuera de esta ciudad entonces, porque esa es una opción que no se contempla aquí para las mujeres.

— ... quizá sea como yo me he convencido que tiene que ser, porque nunca he dejado que nadie se acerque demasiado...

— Pero cuando no rindes cuentas a nadie, tampoco traicionas a nadie cuando buscas tu felicidad.

— Ya, pero quizá exista una compañía que no se sienta traicionada cuando buscas tu felicidad. (“Pienso en mí” 01:01:02-01:02:17)

Durante esta conversación, además, se muestra un primer plano de los personajes donde se aprecia una gran intimidad entre ellas, con risas, muestras de cariño y de comprensión mutua. Consecuentemente, esta conversación demuestra cómo la amistad se va afianzando cada vez más. Asimismo, este progreso de la intimidad femenina entre las protagonistas se aprecia cuando Ángela acude al despacho de Manuela para interesarse por la salud de su amiga y hablar un poco, porque desde que Ángela había comenzado su romance con Paula estaba bastante ausente y distante con las maestras de la academia. No obstante, es Manuela la que siente la necesidad de abrirse y exponer sus sentimientos más personales:

—¿Qué te parece que por unos momentos seamos Ángela y Manuela, en lugar de maestra y directora? ... Empiezo yo, llevo semanas aplicándome un anticonceptivo que me dio mi padre para no tener un hijo con Martín ...

— Pero si parecías ilusionada cuando dijiste que estabais buscando al crío.

— Lo sé, porque no paraba de repetírmelo para convencerme ... pero hubo un día que no recuerdo bien, en el que empecé a pensar en mí misma hasta el punto de ponerme en peligro con tal de ser feliz ... Ya está, te toca. (“Pienso en mí” 01:07:10-01:08:00)

Pero Ángela no se atreve a confesar por qué había estado tan ausente últimamente, el miedo por el rechazo social es mayor que la confianza que tiene en Manuela. La serie nos muestra cómo Ángela parece muy emocionada y está a punto de que se le salten las lágrimas, a la vez que dice que no con la cabeza; haciendo entender que no se siente preparada para hablar de

ello. La reacción de Manuela es la de una verdadera amiga que respeta la decisión de Ángela de guardarse sus emociones y deseos más íntimos:

—Tranquila, estoy aquí para cuando estés preparada.

—Me ha gustado eso de ponerse en peligro con tal de ser feliz. Tomo nota, hay que ser muy valiente para hacer eso. (“Pienso en mí” 01:08:05-01:08:21)

Con este ejemplo el espectador es testigo de cómo se va creando una amistad fundamentada en la solidaridad, es decir, respetando las diferencias y ofreciendo un apoyo incondicional. Por lo tanto, el hecho de compartir los sentimientos, las fuerzas y los recursos de los que se valen las mujeres para sobrevivir en este sistema tan machista y controlador, hace que la conciencia colectiva feminista vaya surgiendo poco a poco. Tanto es así que incluso Luisa, una de las profesoras más conservadoras y también de mayor edad, empieza a abrirse y a confiar en Teresa, quien al principio no le inspiraba nada de confianza. Incluso en una ocasión Luisa le pide ayuda para la clase de sexualidad que Teresa había propuesto que dieran a las chicas, confiando este tema que se consideraba “tabú” a la profesora con las ideas más liberales. Así, se observa cómo el primer paso para la formación de la conciencia colectiva se va consiguiendo al acabar con la desconfianza hacia el progreso y la represión sexista que se daba entre las mismas compañeras. Pero el paso definitivo para la consolidación de la identidad y conciencia colectiva se encuentra en el proceso de la denuncia por violación que presenta Roberta y el consecuente juicio. Es bastante notable la manera en que todas las profesoras y alumnas se vuelcan con Roberta, no dejándola de lado aunque este “escándalo” pudiera repercutir en su prestigio social. Momentos antes de salir para el juicio las profesoras están todas reunidas en la sala de profesores. Entonces Manuela le agradece a Luisa que finalmente haya decidido apoyar el caso de Roberta:

—Luisa, muchas gracias por apoyarme en esto.

—Hay muchos hombres dispuestos a mentir solo para manejarnos a su antojo. Que menos que ponérselo un poquito más difícil, ¿no? (“La primera y la última palabra” 00:24:00-00:24:14)

Así, los ideales feministas de protesta y cambio social van calando en todas las mujeres, hasta en las que al principio se mostraban más reacias. No obstante, en este contexto, probablemente lo más destacable sea el discurso que entre sollozos da Teresa antes de que todas se pongan en camino:

Antes de salir quiero compartir con vosotras lo agradecida y orgullosa que me siento de todo este trabajo que estamos haciendo, la valentía de cada una, la integridad, la implicación, el apoyo a Roberta, de verdad que me hace muy feliz saber que a pesar de las diferencias que podamos tener, también tenemos unos principios que nos unen y que queremos luchar por ellos, y ahora vamos a ganar ese juicio y vamos a hacer historia. (“La primera y la última palabra” 00:24:27-00:25:04)

Con este episodio la conciencia colectiva feminista entre este grupo de mujeres queda prácticamente forjada, puesto que ellas han aceptado que en vez de empeñarse en buscar algo en común que las una, lo realmente importante es la consolidación de esta “hermandad” de apoyo absoluto y unión de diversas experiencias. De hecho, es en este mismo capítulo durante el juicio de Roberta, en el que no se estaba dando credibilidad al testimonio de la chica por no tener ningún testigo que presenciara el abuso sexual ni por haber mostrado síntomas de depresión o tristeza tras el evento, cuando todas las profesoras empiezan a levantarse y a dar fe de lo decaída que Roberta había estado todo ese tiempo. Y, por último, en este contexto de formación de identidad colectiva, cabe destacar el momento en que, tras esta primera jornada del juicio, algunas alumnas y profesoras empiezan a contar las veces que se han sentido acosadas por algún hombre en su vida. Esto lo hacen con la intención de apoyar a su compañera Roberta, que después de la presión de esta sociedad machista y patriarcal estaba empezando a

creerse que ella había sido la culpable de la agresión y se planteaba incluso no acudir a la siguiente jornada del juicio. En esta escena, Roberta se muestra dubitativa pero Teresa le dice: “Estate tranquila, decidas lo que decidas, vamos a estar contigo”. Después, Margarita, una de sus compañeras, se levanta y dice: “Yo también. El otro día el mozo de Ramón me toco el culo, todo porque fui a hablar con él, pero digo yo que eso no le da derecho a manosearme. Roberta, siento haberte juzgado, he sido una imbécil pensando que no merecía la pena denunciar” (“La primera y la última palabra” 00:58:01-00:58:39). Seguidamente se manifiestan algunas compañeras y profesoras:

— El verano pasado, un amigo de mi padre me estuvo mirando mientras me estaba cambiando por la rendija de la puerta. Y cuando se lo conté a mi padre, me dijo que era lo normal, que no me preocupase.

— Yo ya no voy a mi pastelería favorita porque enfrente hay una taberna y me dicen de todo. Y se supone que yo me tengo que sentir halagada, pero no, me siento incómoda.

—Pues cuando yo estaba embarazada de Arcadio un día, en la parroquia de San Esteban, un hombre me pidió que le besara. Yo le quité la cara, claro. Y me amenazó con contarle a todo el mundo que yo era una cualquiera. (“La primera y la última palabra” 00:58:40-00:59:03)

Así pues, Teresa resume que todas esas experiencias son solo una voz, es decir, la del abuso constante a la mujer por el mero hecho de considerársela un objeto a disposición de los hombres. Igualmente, sus compañeras le dicen que la necesitan para que luche en nombre de todas ellas. De esta manera, la lucha de Roberta no es solo individual por la violencia de género que ha sufrido, sino que es una protesta colectiva por todos esos abusos a mujeres que el sistema social de 1920 dejaba impunes.

Según la serie va llegando al final de la primera temporada, las mujeres de la academia tienen cada vez un pensamiento más inclusivo y una mentalidad más abierta. Esto se representa

en una conversación que mantienen Luisa y Teresa, en la cual Luisa le pregunta a Teresa sus experiencias viajando sola por el mundo. Ella está replanteándose hacer algo así porque ya lleva muchos años de luto por su marido y ha decidido que también debe disfrutar un poco de la vida. Esta conversación es destacable porque, como se comentaba anteriormente, Luisa era la mujer más conservadora de la academia, y probablemente es su subjetividad la que sufre una mayor metamorfosis. Ella misma reconoce a Teresa que con su llegada y las reformas de la nueva directora se ha producido una enorme transformación, no solo en la academia sino también en todas las profesoras. No obstante, aún le cuesta aceptar algunas de las ideas modernas de Teresa sobre las posibilidades de la mujer:

—Pero yo creo que la mujer no está hecha para andar sola por la vida.

—Esos son cuentos chinos que os han metido en la cabeza desde el versículo de la costilla. (“Alma mater” 00:30:45-00:31:02)

En esta escena, se establece la idea de que el proceso de creación de la conciencia colectiva es uno continuo, en el que cada día estas mujeres irán poco a poco dándose cuenta de las actitudes y roles sociales de la mujer que la sociedad ha impuesto y que deben renegociarse. Asimismo, aparece una fuerte crítica a la Iglesia católica, gran sustentadora del orden patriarcal y de la sumisión de la mujer, que ya desde las primeras páginas de la Biblia colocaba a esta en una situación de total subordinación, con prácticas que reforzaban esta condición. No es de extrañar que en España, debido al retraso del movimiento feminista, la Iglesia católica tuviera un papel determinante en la educación de las mujeres, inculcándoles que no estaba bien visto que una mujer fuera a ningún sitio sin un marido o un padre que las “protegiera”. Siguiendo a Nash, la opinión sobre la emancipación femenina en la España de principios del siglo XX seguía siendo la misma que siglos atrás, puesto que la Iglesia respaldaba un sistema social basado en la división del trabajo. Con lo que establecía Dios: “en el Jardín del Edén, el hombre, como Adán, tiene que trabajar y mantener la familia, mientras que la mujer, igual que Eva tiene que parir

con dolor y cuidar a sus hijos”. Así pues, la hostilidad hacia la incorporación de la mujer al trabajo continuaba en esta época, ya que el acceso de la mujer a la esfera pública representaba un peligro para la institución familiar (44-45).

Consecuentemente, era muy importante para el movimiento feminista español de principios de siglo XX modernizar el sistema educativo, puesto que como defendía el eclesiástico adelantado a su tiempo Fidel García, era necesaria una educación que hiciera mujeres “capacitadas y libres” (Adán 71). En la serie de *La otra mirada*, las profesoras modernas como Teresa luchan por este mismo propósito. El último día del curso, Teresa recomienda lecturas de escritoras importantes en el ámbito feminista a las chicas para el verano. Por ejemplo, les habla de Mary Wollstonecraft, quien como la profesora expone, no deseaba que las mujeres tuvieran control sobre los hombres, sino sobre ellas mismas. También, Teresa explica a las chicas el concepto de mujeres como grupo, animándolas a apoyarse las unas a las otras para poder conseguir esta igualdad. A raíz de esta conversación, Roberta decide agradecer públicamente a sus compañeras el apoyo recibido, puesto que sin ellas no hubiera superado la violación. Finalmente, Teresa termina la clase diciendo: “A menudo cuando, desde la vida que tenemos, miramos la vida que queremos es muy normal que sintamos ahí en medio un abismo, que tengamos miedo, vértigo... y yo os animo a que saltéis, saltéis y no tengáis miedo, porque las demás habremos construido una red para sosteneros” (“Alma mater” 00:11:46-00:12:02). Así, con este capítulo de final de temporada queda claro que se ha conseguido la creación de una conciencia femenina colectiva no solo entre las profesoras, sino también entre las alumnas. Sobre todo, gracias a las enseñanzas de esta *mujer nueva* con ideales completamente feministas que había llegado a la academia para revolucionar la enseñanza tradicional, cambiando las clases retrógradas de protocolo y buenos modales por una enseñanza en valores enfocada a formar a mujeres independientes, libres y defensoras de sus derechos.

En definitiva, en ambas series se presenta una comunidad de mujeres que se apoyan mutuamente para luchar contra la sociedad opresora. De esta manera, se trasmite la idea de que, mediante la creación de un espacio de comunicación femenino gobernado por unas normas propias diferentes a las del orden patriarcal, el camino hacia la libertad se allana significativamente. En las series analizadas, la amistad femenina se convierte en el pilar que sustenta la vida de las protagonistas, pues las mujeres encuentran una mayor identificación y apoyo en los miembros de su mismo sexo. De ahí que, en muchos casos, las relaciones sentimentales surgidas entre algunas de las protagonistas faciliten la adquisición de la madurez feminista del personaje. Por lo tanto, se podría afirmar que las mujeres de estas series establecen fuertes vínculos de amistad entre sí, fomentando la creación de una conciencia femenina colectiva de resistencia y búsqueda de libertad.

5. Conclusiones

Tras haber realizado un análisis panorámico sobre la representación de las nuevas subjetividades femeninas de principios del siglo XX en España, a través de las series de televisión *Las chicas del cable* y *La otra mirada*, cabe reflexionar sobre la mirada de género alternativa que estas ofrecen. Las ficciones televisivas analizadas presentan diferentes mecanismos o tácticas de resistencia ante un sistema patriarcal coercitivo que en la década de los años 20 permitían a las mujeres luchar por una determinada libertad de actuación tanto en el espacio privado como público. Así pues, en estas narrativas la posibilidad de la emancipación femenina se sustenta en la consolidación de una conciencia colectiva feminista.

En la sociedad actual, donde la violencia hacia la mujer aún sigue estando a la orden del día, es importante que los medios culturales transmitan modelos de mujer que rompan con los estereotipos de género y rechacen la norma heteropatriarcal. Por eso, las series elegidas presentan mujeres que desestabilizan los roles de género de la feminidad dentro del sistema patriarcal de la época mediante la reivindicación de su agencia sexual femenina. De esta

manera, cuestionan la concepción falocentrista del deseo y luchan por su libertad sexual. Los personajes se encuentran atrapados en los cánones del ideal de la perfecta esposa, donde la maternidad y la pasividad dentro del matrimonio son las funciones por excelencia de la mujer. Así, la narrativa lleva al espectador desde el poder incuestionable de la norma y la imposibilidad de pensar y actuar fuera de sus parámetros hasta la trasgresión efectiva de los mismos.

No obstante, en la mayoría de los casos, el hecho de cuestionar el rol maternal y reclamar la agencia sexual femenina produce una respuesta de violencia sistémica por parte del sistema patriarcal; por ejemplo, en *La otra mirada* el personaje de Manuela pierde la estabilidad en su matrimonio y se enfrenta a las críticas de la sociedad. Esto es, el sistema patriarcal no facilita la actuación de aquellas que desafían los roles femeninos. Sin embargo, en ciertos lugares se desarrolla un espacio de comunicación femenina regido por normas propias diferentes a las del orden patriarcal. Esto sucede en la academia de señoritas de *La otra mirada* donde la sexualidad femenina se convierte en tema de debate. Aquí la tradicional educación femenina de la sociedad patriarcal se deja a un lado, puesto que se instruye a las alumnas para que adquieran agencia sexual en sus vidas y acepten el deseo sexual de la mujer como algo natural. Por consiguiente, se plantea que la mujer pueda dejar de ser meramente un objeto de deseo masculino y que empiece a ser un sujeto de acción con voluntad propia respecto a su sexualidad.

Igualmente, estos productos televisivos muestran sujetos femeninos que desestabilizan la heteronormatividad establecida al situar el objeto de deseo sexual femenino en personas de su mismo sexo. Estas mujeres que se adentran en relaciones lésbicas pasan de la incapacidad de pensar fuera de los parámetros heteropatriarcales a la reivindicación y adquisición de una identidad y agencia sexual propia. En la serie *La otra mirada*, el proceso de metamorfosis interno que experimentan los personajes de Ángela y Paula pasa por diferentes fases. La curiosidad las lleva a dudar sobre su orientación sexual y sobre su felicidad dentro de la sociedad heteropatriarcal. No obstante, sienten miedo de expresar unos sentimientos que

atentan contra las normas de la moral, y entran en un proceso de auto-represión íntima del deseo, es decir, se enfrentan a una persecución a nivel psicológico. Finalmente, consiguen superar sus propias barreras y satisfacer el deseo sexual, pero esta utopía no dura demasiado ya que al final vence el sentimiento de culpabilidad y terminan confesando su desviación de la norma. La respuesta final de una sociedad de violencia sistémica heteropatriarcal es el castigo de la mujer adúltera y “desviada”, que sufre la pérdida de sus hijos y el aislamiento familiar.

En *Las chicas del cable*, este proceso de maduración femenina se lleva un poco más lejos. La pareja de Sara y Carlota pronto supera sus miedos internos y busca espacios propios donde poder expresar libremente su orientación sexual sin miedo a ser castigadas, creándose así un *locus amoenus* donde se rompe con la heteronormatividad. En cuanto al personaje de Sara, es importante el paso del reconocimiento de su disconformidad de género y la reivindicación de una identidad propia. Este autorreconocimiento no está exento de intentos de represión por parte del sistema patriarcal, como el intento de reconversión sexual sufrido en el sanatorio mediante terapias de choque. Igualmente importante resulta el proceso del paso de lo privado a lo público, es decir, del disfrute de la propia sexualidad dentro del terreno íntimo a la lucha por los derechos civiles a través de la política. No obstante, la agencia política de la mujer queda frustrada tras la amenaza e imposición por parte de la violencia heteropatriarcal, que vuelve a recolocar al sujeto femenino dentro del espacio privado.

La revisión de estas producciones de televisión también da cuenta de las formas de violencia contra la mujer que sustentaba el sistema patriarcal de los años 20, y las escasas alternativas legales que existían para hacer frente a estas injusticias. Así, cuando el sistema legal desampara a la mujer, el recurso narrativo que emplean estas series para reclamar su agencia es el uso de una justicia poética o violencia reactiva. De esta manera, la violencia del varón consentida en un sistema patriarcal de coerción hace que las mujeres busquen alternativas ilegales y criminales como única salida de un mundo machista que las oprime. El universo

falocéntrico empieza a verse amenazado cuando las mujeres rechazan el mandato de género impuesto, por lo que el hombre al ver que sus privilegios se tambalean emplea toda estrategia disponible para el mantenimiento de su autoridad y poder. Por eso, el maltrato físico y psicológico a la mujer que reclama su agencia en el espacio es la respuesta lógica de un sistema heteropatriarcal que saca partido de la subordinación de la mujer. Las opciones legales para denunciar un caso de violencia de género en el ámbito familiar eran completamente nulas en la época, por lo que la ficción justifica cualquier táctica de supervivencia empleada por la mujer para ejercer una justicia que está por encima del Estado.

No obstante, el discurso de las producciones televisivas estudiadas presenta dos tipos de tácticas o formas de reacción que desarrollan las mujeres víctimas de esta violencia machista en los casos de violaciones o abusos sexuales. Por un lado, *La otra mirada* representa a una comunidad de mujeres que lucha por hacer justicia frente a la violación dentro de la legalidad. Pese al estigma social que una denuncia de violación acarrea, Roberta se enfrenta a la situación con valentía, rebelándose contra las normas morales de la sociedad, y con el apoyo de todas las profesoras. En este caso, la justicia se consigue de forma legal, aunque gracias a la intervención de un hombre. Por otro lado, el caso de intento de violación a Carlota en *Las chicas del cable* se gestiona con un giro narrativo de violencia reactiva. Esto es, el desamparo legal que sufre la protagonista la lleva a adentrarse en un círculo vicioso de violencia combativa.

De todos modos, el espectador sí que encuentra una mirada compartida en estas series, en el sentido en que las víctimas de la violencia de género solo superan las agresiones sufridas gracias al apoyo y la amistad femenina que se genera en la comunidad. La conciencia colectiva feminista es lo que realmente facilita su liberación final. Consecuentemente, las ficciones analizadas transmiten la idea de que en un sistema donde la mujer se encuentra en una situación de inferioridad frente al hombre, tanto en el ámbito privado como en el público, la amistad

femenina funciona como un instrumento de rebelión contra las normas heteropatriarcales y la violencia sistémica de una sociedad machista.

La creación de este entramado de apoyo femenino es posible porque ambas producciones televisivas presentan espacios propicios para la formación de vínculos de amistad, como es el ámbito laboral. Por lo tanto, la interacción entre mujeres facilitaba la trascendencia de la feminidad a un espacio más allá del universo falocéntrico y, consecuentemente, se desarticulaba la concepción de que el placer, el apoyo y la identidad femenina solo eran posibles dentro del matrimonio heterosexual y la consecuente maternidad.

Con relación a la construcción de esta comunidad y conciencia colectiva femenina, tras el visionado de las series queda claro que el detonante es la llegada de la *mujer moderna* al ámbito laboral, que será quien siembre la semilla del cambio en la mentalidad del resto de mujeres pertenecientes al grupo. Así, una vez que ellas aceptan que lo importante es la consolidación de una “hermandad” femenina, mediante la unión de experiencias y el apoyo incondicional, la conciencia colectiva feminista queda establecida. Todo el grupo femenino representa una única voz: la de la lucha contra la constante represión hacia la mujer en el sistema heteropatriarcal. De esta manera, se confirma la hipótesis de partida de que las tácticas de resistencia ante un sistema patriarcal de coerción que reproducen estas series de televisión se sustentan en la construcción de una identidad femenina colectiva.

En definitiva, se puede ratificar que las series de televisión elegidas ofrecen un modelo de mujer moderna, reivindicativa y luchadora que se aleja del ideal de *perfecta casada* que promovían los roles de género femeninos de la época. Consiguientemente, se ofrece una mirada opuesta a la tradicional represión de la sexualidad femenina en la que imperaba una idea falocentrista del placer y del deseo sexual, se desestabilizan los patrones heteronormativos, se decide dar voz a mujeres víctimas de la violencia de género, que históricamente habían sido silenciadas, y se presenta una comunidad femenina que lucha hacia un objetivo común: el de la

igualdad. No obstante, los ejemplos de violencia sistémica heteropatriarcal que aparecen en ambas producciones hacen que, tarde o temprano, la desviación de la norma sea llamada al orden de manera efectiva.

Al venderse como propaganda feminista, el análisis de estas representaciones culturales y su lenguaje resulta relevante, puesto que buscan que los espectadores puedan verse identificados en las luchas de mujeres no pertenecientes a su tiempo. Por tanto, se abre un espacio de reflexión en el que se invita al espectador a meditar sobre la historia de la represión de la mujer en España como forma de perpetuación del poder masculino, puesto que el impacto de la pasivización de la mujer como agente sexual aún hoy en día repercute en nuestra sociedad.

No obstante, ¿por qué es necesario volver al pasado para reivindicar la agencia femenina?, ¿qué relevancia tiene precisamente este contexto histórico-social en España? La revisión del pasado ofrece la oportunidad de desestabilizar la imagen de feminidad imperante en la España de 1920, cosa que hubiera sido muy difícil dentro de la matriz heteropatriarcal de la época, puesto que los patrones patriarcales interiorizados dificultarían la deconstrucción de una sociedad que ellos mismos moldeaban. Por tanto, el hecho de que la producción de las series sea actual, fuera de una sociedad patriarcal de coerción donde la violencia hacia la mujer está legitimada, facilita esta representación de sujetos femeninos que rompen con la norma imperante. Los creadores de estas series de televisión disponen de herramientas que posibilitan tanto la revisión y la desarticulación del discurso masculino dominante, como la concienciación de los abusos del género masculino y la denuncia de la violencia simbólica ejercida sobre los cuerpos femeninos. Sin embargo, al emplear una mirada actual hacia la representación de hechos históricos es imposible dejar de preguntarse si la ficción televisiva presenta una utopía feminista para la época, y si cae en la representación de modelos de feminidad contemporáneos. Por tanto, se puede afirmar que en ambas series se crea una estética de la España de principios del XX que la asimila a las estéticas de la modernidad hegemónicas y que, por tanto, no se

corresponde con el rigor histórico. Esa estética crea la ilusión de que el proyecto feminista tal y como se está viviendo hoy en día es extrapolable a la España de los años 20.

Consecuentemente, de lo que no cabe duda es de que dentro del gran debate feminista actual es importante que los productos culturales sirvan de alguna manera como herramienta educativa y propagandística. Horacio planteó en su *Poética* ciertas teorizaciones literarias en forma de dicotomías como son *delectare et docere*, es decir, que la poesía puede utilizarse para deleitar, para enseñar, o para ambos fines a la vez. Y, de alguna manera, este es el efecto que estas producciones televisivas causan en el espectador, ya que aparte de incluir tramas que generan audiencia y buscan el entretenimiento se opta por resaltar algunos de los problemas que actualmente preocupan a la sociedad, invitando al espectador a reflexionar sobre la condición social de la mujer en la historia de España. Por lo tanto, con estas series además de reivindicarse la historia de la lucha de la mujer en su búsqueda de la libertad y la igualdad social, también se visibilizan los temas que más preocupan al feminismo actual; como son las agresiones sexuales a la mujer, la violencia de género y la hegemonía masculina del placer sexual que desde ciertos productos como la pornografía aún se sigue manifestando.

Obras citadas

- Abel, Elizabeth. "Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women." *Signs*, vol. 6, 1981, pp. 413-35.
- Adán, María Antonia San Felipe. "Mujer, sociedad y costumbres: "los felices Años Veinte", un testimonio singular." *Kalakorikos*, no.14, 2009, pp. 57-80.
- Almeda, Elisabeth. "Pasado y presente de las cárceles femeninas en España". *Sociológica*, vol. 6, 2005, pp. 75-106.
- Álvarez, Pilar y Valdés, Pilar. "Claves del huracán feminista español". *El País*, 10 de marzo de 2019,04:31p.m.,
https://elpais.com/sociedad/2019/03/09/actualidad/1552158605_482139.html
Accedido el 1 de marzo de 2020.
- Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Universitat de València, Ediciones Cátedra, 1997.
- Aresti, Nerea. "La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte". *Dossiers feministes*, vol. 10, 2007, pp. 173-185.
- Bianco, Serena. "Las Sinsombrero: mujeres olvidadas de la Generación del 27". *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Editado por Yolanda Romano y Sara Velázquez García, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 21-33.
- Burgos, Carmen. *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia, Sempere, 1927.
- Butler, Judith. *Gender trouble*. Routledge, 2002.
- Borraz, Marta. "De los 'electroshock' de Franco a las terapias del obispo Reig Pla: décadas de homofobia para 'curar' la homosexualidad". *Eldiario.es*, 3 abril 2019, 10:47 p.m.,
https://www.eldiario.es/sociedad/electrochoques-Obispado-Alcala-homofobia-homosexualidad_0_884712222.html. Accedido el 20 de marzo de 2020.
- Campos, Ramón y Neira, Gema R., creadores. *Las chicas del cable*. Netflix, 2017.

- Carpena, Amalio Lorente. “Violación y transgresión. Medicina forense y moral sexual en la España del siglo XIX.” *Asclepio*, no. 62, vol. 1, 2010, pp. 177-208.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990*. Traducido por Pepa Linares, Cátedra, 2005.
- Cister Rubio, Josep y Vaca, Jaime, creadores. *La otra mirada*. RTVE, 2018.
- Cleminson, Richard. “La antorcha extinguida, la bohemia y la disidencia sexual en España, principios del siglo XX.” *Dossiers feministes*, vol. 10, 2007, pp. 51-60.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión significativa: teoría de género y cultura audiovisual*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Cortezo, Jaime. *Situación jurídica de la mujer casada*. Madrid, Montecorvo, 1975.
- Cott, Nancy. “The Modern Woman of the 1920s, American Style”. *A History of Women in the West*, editado por François Thébaud, vol. 5, Harvard University Press, 1994, pp. 77-91.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traducido por Steven Rendall, Berkeley, University of California, 1984.
- De Lauretis, Teresa. *El sujeto de la fantasía*. Universitat de València, 1995.
- Díaz, Iera. “Las mujeres en las webseries: un análisis de género delante y detrás de las cámaras”. *Investigación joven con perspectiva de género III*, 2018, pp. 235- 249.
- Ferguson, Michael L. “Sharing without Knowing: Collective Identity in Feminist and Democratic Theory.” *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 22, no. 4, 2007, pp. 30–45.
- Foucault, Michael. “Cómo se ejerce el poder”. *La Cultura en México (suplemento de la Revista Siempre*, no.1204, 1984.
- . “Espacios otros: utopías y heterotopías”. *Carrer de la Ciutat*, no. 1, 1978.
- . *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guiñazu, Madrid, Siglo XXI, 1984.

- Hernando, Bernardino M. "Carmen de Burgos, la APM y aquellas admirables chicas del 98".
Arbor, 2010, pp. 37-41.
- Hooks, Bell. "Sisterhood: Political solidarity between women." *Feminist Review*, vol. 23, no.1,
1986, pp.125-138.
- Irigaray, Luce. "This sex which is not one". New York, Cornell University Press, 1977.
- Johnston, Claire. *Notes on Women's Cinema*. Society for Education in Film and Television,
1973.
- . "Women's Cinema as Counter Cinema". *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*.
Editado por Patricia Erens, New York, Horizon Press, 1979.
- Jones, Angela. "Queer Heterotopias: Homonormativity and the Future of Queerness." *InterAlia:
a journal of queer studies*, no. 4, 2009, pp. 1-20.
- La Fuente, Isaías, *Agrupémonos todas. La lucha de las españolas por la igualdad*, Madrid,
Aguilar, 2003.
- Leggott, Sarah. "The Female Intellectual in 1920s Madrid: Writing the Lyceum Club." *Journal
of the Australasian Universities Language and Literature Association*, vol. 2008, no.
110, 2008, pp. 95–112.
- Lorente Acosta, Miguel. "Mi marido me pega lo normal". *Agresión a la mujer: realidades y
mitos*. Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- Maffía, Diana, et al. *Sexualidades migrantes género y transgénero*. Buenos Aires, Feminaria
Editora, 2003.
- Mínguez, César González. "Sobre historia de las mujeres y violencia de género." *Clío y Crimen:
Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, vol. 5, 2008, pp. 13-23.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and Narrative Cinema". *Revista Screen*, vol. 16, no. 3, 1975,
pp. 6-18.

- Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona, Anthropos Editorial, 1983.
- Nelken, Margarita. *La condición social de la mujer en España: su estado actual: su posible desarrollo*. Minerva, 1932.
- Noguera López, Joaquín. *Moral, eugenesia y derecho*. Madrid, 1930.
- O'Connor, P. "Women's Friendships in a Post- Modern World", in *Placing Friendship in Context*, editado por R. Adams and G. Allan, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp.117-135.
- Ortiz de la Puebla, Vicente. *Historia universal de la mujer, desde la más remota Antigüedad hasta nuestros días: Lujosa edición dedicada al bello sexo*, Barcelona, Juan Pons, 1880.
- Puleo, Alicia. "El patriarcado ¿una organización social superada?". *Temas para el debate*, no. 133, 2005, pp. 39-42, <http://www.mujiereisenred.net/spip.php?article739>. Accedido el 1 de octubre de 2019.
- Rich, Adrienne. "Compulsory heterosexuality and lesbian existence." *Signs: Journal of women in culture and society*, vol.5, no. 4, 1980, pp. 631-660.
- Sinués de Marco, María del Pilar. *El ángel del hogar: obra moral y recreativa dedicada á la mujer*. Madrid, Imp. Nieto y Cia., 1859.
- Serrano, Carlos y Salaün, Serge *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons, 2006.
- Valdés, Alberto García. *Historia y presente de la homosexualidad*. Madrid, Akal, 1981.
- Vance, Carole S. "Pleasure and danger: Toward a politics of sexuality." *Pleasure and danger: Exploring female sexuality*, vol. 1, no. 3, pp.18-44, 1984.
- Vázquez, Francisco, y Cleminson, Richard. *Los hermafroditas. Medicina e identidad sexual en España (1850-1960)*. Granada, Comares, 2012.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona, Seix Barral, 2005.

Zubizarreta, Irene. “Consecuencias psicológicas del maltrato doméstico en las mujeres y en sus hijos e hijas.” 2004,

https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/proyecto_nahiko_formacion/es_def/adjuntos/2004.03.17.irene.zubirreta.pdf. Accedido el 25 de enero de 2020.