

Las prácticas violentas del poder masculino sobre los cuerpos femeninos en *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017-) y *La chica que limpia* (CineAr, 2017).

Aguirre Constanza Milagros.

Cita:

Aguirre Constanza Milagros (2019). *Las prácticas violentas del poder masculino sobre los cuerpos femeninos en The Handmaid's Tale (HULU, 2017-) y La chica que limpia (CineAr, 2017)*. II Jornadas Cuerpo y Violencia en la Literatura y las Artes Audiovisuales Contemporáneas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/constanza.aguirre/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pvYU/Osn>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

SEGUNDAS JORNADAS INTERNACIONALES

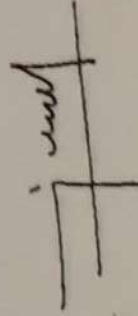
Cuerpo y Violencia en la Literatura y las Artes Audiovisuales Contemporáneas

-31 de julio, 1 y 2 de agosto de 2019-

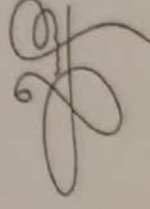
Certificamos que.....CONSTANZA HILAGROS AGUIRRE.....
participó en calidad de EXPOSITOR/A en las Segundas Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia
en la Literatura y las Artes Audiovisuales Contemporáneas" organizadas por el Departamento de Letras de la
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Se le extiende el presente **CERTIFICADO**.-

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2 de agosto de 2019.-



Miguel Vitagliano
Director
Departamento de Letras
Facultad de Filosofía y Letras -UBA-



Dra. Graciela Morgade
Decana
F.F.yL. - UBA

Las prácticas violentas del poder masculino sobre los cuerpos femeninos en The Handmaid's Tale (HULU, 2017-) y La chica que limpia (CineAr, 2017).

AGUIRRE, Constanza Milagros / Universidad Nacional de Córdoba -aguirrecoti@gmail.com

Eje 4: Cuerpos colonizados. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves:* violencia de género - poder patriarcal - series - The Handmaid's Tale - La chica que limpia.

> Resumen

El siguiente trabajo se propone dilucidar de qué manera se evidencia la violencia por parte del poder masculino sobre los cuerpos femeninos en dos ficciones seriales audiovisuales contemporáneas: *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017-) y *La chica que limpia* (CineAr, 2017) -en adelante THT y LCQL-. En la primera se analizará el tipo de violencia ejercido sobre los sujetos femeninos a partir del fuerte control estatal patriarcal y religioso en el contexto ficticio distópico de la República de Gilead para contrastarlo con el doble ejercicio del poder y la violencia masculina sobre los personajes femeninos de *La chica que limpia*, desarrollada en el contexto sociohistórico de la contemporaneidad en Córdoba, Argentina. Este trabajo parte de la hipótesis de que ambas ficciones asumen el problema de la violencia de género como un aspecto constitutivo y fundamental del modo de vida vulnerable en que se desarrollan las mujeres en sus narrativas y se preguntan por los modos de resistencia en un intento por visibilizar el estado de injusticia en que viven las mujeres en el mundo, al mismo tiempo que buscan generar debates que tiendan a cambiar ese estado.

> Introducción

A modo de advertencia, me gustaría empezar por explicar la elección de las ficciones que analizo en este trabajo. Es evidente que las diferencias entre ambas radican no sólo en sus narrativas y en la construcción de los mundos ficticios que ambas plantean en términos espacio-temporales, sino también en el hecho de que una, THT, es una serie norteamericana con una audiencia mucho más amplia que la segunda, LCQL, que es una producción local (de Córdoba, Argentina). La elección tuvo

que ver con varias cuestiones: la primera, que ambas fueron emitidas por primera vez en el año 2017, la segunda, es que ambas trabajan, como expongo más adelante, el problema de la violencia hacia las mujeres, y la tercera, porque a pesar de las distancias, LCQL fue una serie que tuvo un éxito singular en Argentina, teniendo en cuenta que es una producción local¹. En este sentido me parece justo remarcar la necesidad de abordar producciones locales para dar cuenta de las similitudes y diferencias en cuanto al abordaje de las problemáticas de género entre norteamérica y latinoamérica. Si bien no voy a profundizar en las discusiones entre feminismo norteamericano y latinoamericano (que son muy largas dentro de los estudios de género) me parece interesante visibilizar de entrada que la diferencias, tanto a nivel de producción audiovisual como a nivel social, entre Norteamérica y Latinoamérica se traducen en las diferencias en sus narrativas, en el abordaje de ciertos fenómenos y en su alcance. No obstante estas diferencias fundamentales, cada una de estas ficciones aborda ciertas problemáticas que dan cuenta de las luchas propias del feminismo en el contexto específico en los que cada cual se produce y desarrolla. Dicho esto y considerando esta advertencia, se pueden trazar ejes que permiten comparar nuestras series e hipotetizar, al menos de manera tentativa, que ambas asumen el problema de la violencia de género como un aspecto constitutivo y fundamental del modo de vida vulnerable en que se desarrollan las mujeres en sus narrativas y se preguntan por los modos de resistencia, al mismo tiempo que buscan generar debates que tiendan a cambiar el modo de vida patriarcal en que vivimos y que se representa en ambas series.

Claramente no se le puede exigir a una ficción, de cualquier tipo que sea, que asuma la responsabilidad de cambiar un estado de cosas tan antiguo y complejo como el sistema hegemónico patriarcal de nuestras sociedades actuales. Pero al menos en estas dos series se deja ver el intento por plantear la necesidad del debate, a partir de mecanismos de visibilización de problemáticas que atañen a la vida cotidiana de las mujeres².

> *Sobre la serialidad contemporánea y algunas nociones para abordar las problemáticas de género*

De acuerdo con Ariel Gómez Ponce, las series forman parte de “un poligloteismo cuyo estatuto define, diacrónica y sincrónicamente, cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de

¹LCQL es una serie íntegramente filmada en Córdoba, con actores y actrices locales y nacionales. Rompió el récord histórico de reproducciones en la plataforma gratuita de video a demanda Cine.ar, desarrollada en conjunto por Arsat e Incaa y de este modo se convirtió en la serie más vista en esa plataforma con más de sesenta mil visualizaciones. En 2018 obtuvo el premio Martín Fierro Federal de Oro como mejor serie de Ficción Federal, recibió el premio a la Mejor Dirección por Cine.Ar, una mención especial a la dirección de parte de Directores de Obras Audiovisuales para Televisión (DOAT) y fue preseleccionada para los International Emmy Awards.

² Si bien en este trabajo me concentro en la figura de mujer, porque los personajes analizados son mujeres, no desconozco la lucha de los movimientos LGTBQI y de otras comunidades alterizadas que, junto a los movimientos feministas, luchan por sus propios derechos y por la visibilización de sus problemáticas específicas. Dadas las limitaciones de tiempo y espacio, esta ponencia no pretende un análisis interseccional del corpus planteado, si bien no desconoce la necesidad de apostar por análisis desde tal perspectiva.

lenguajes que se traducen mutuamente y que provienen de la literatura, la pintura, el teatro, el cine y la televisión, entre muchos” (Gómez Ponce, 2017: 112). Este poliglotismo implica pensar a las series como producciones artísticas definidas como “fragmentos de un orden cultural, que incansablemente buscan dialogar entre sí, aun cuando los lenguajes que manejen sean diferentes” (Gómez Ponce, 2017: 112). Ahora bien, las ficciones seriales audiovisuales implican, en sí mismas, el diálogo dinámico y constante de diferentes lenguajes distintos, lo que les permite constituirse como un fenómeno que, si bien es difícil de delimitar, da cuenta de una gran cantidad de fenómenos sociales, políticos, culturales, técnicos e históricos que las rodean y posibilitan su emergencia, a la vez que éstas influyen en dichos fenómenos.

A propósito de la especificidad de las series, Emilio Bernini (2012) propone que la duración extendida en el tiempo es el rasgo característico de la serialidad que propicia la posibilidad de innovaciones narrativas porque supone un avance hacia adelante de la narración que es, a la vez, un olvido progresivo de la historia y, en consecuencia, la posibilidad de su mutación y la de sus personajes. De acuerdo con esta idea, el potencial crítico de las series radica en esa posibilidad de innovación narrativa que impone la duración en el tiempo. Pero, por otro lado, este rasgo tiene como correlato lo que Mónica Dall’Asta define como la capacidad de las ficciones seriales de “producir efectos a partir de la relación de uso que instaura con su seguidor” (2012: 82). Ahora bien, esta relación de uso encuentra un nuevo tipo a partir del surgimiento de las plataformas de video a demanda y de la padronización de los usos y gustos de los espectadores/usuarios por medio de la utilización de algoritmos, ya que convierte a las series en un modo muy efectivo de captura no solo de la fidelidad del público, sino también de datos que luego inciden en el desarrollo y la innovación narrativa de las series³.

Al respecto de nuestro eje de lectura, el rasgo de durabilidad de las series, y su capacidad de funcionar como dispositivo de captura de la atención y fidelidad del público, permite a nuestras dos series explorar su potencial crítico en torno al problema de la violencia de género ejercida sobre las dos mujeres protagonistas. Para pensar en este eje debemos tener en cuenta un par de nociones fundamentales. En primer lugar, la noción de género es el efecto del cruce entre las representaciones discursivas y visuales que emanan de diferentes dispositivos institucionales: familia, religión, sistema educativo, medios de comunicación, medicina, legislación; pero también de fuentes menos evidentes, como el lenguaje, el arte, la literatura, el cine y la teoría (De Lauretis en Preciado, 2008: 83). En este sentido el género se define como el funcionamiento dinámico de un conjunto de “tecnologías de

³ Por razones de tiempo no ahondaremos en esta problemática, que puede encontrarse en <Hallinan, B. y Striplas, T. (2016), "Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture". *New Media & Society*, 18, pp. 117–137> y <Berti, A. (2016), "El patrón del mal: hypomnémata y decisiones asistidas" en Berti A. y Ré A. [comp.] *Actas del VII Coloquio de Filosofía de la Técnica y del I Conversatorio Internacional sobre Tecnoestética y Sensorium Contemporáneo: Tecnología, política y cultura: arte/literatura/diseño/tecnologías*, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba.>

género” que producen no solo diferencias de género, sino también sexuales, raciales, de clase, de corporalidad, de edad, etc. (Preciado, 2008: 84). De manera que el género se constituye en un régimen político de feminidad/masculinidad que se impone y se materializa en los cuerpos mediante un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo y técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras identidades (Preciado, 2008: 89). En este contexto, el sistema sexo-género heterosexual hegemónico define de manera arbitraria los roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino, y que luego aseguran la explotación material (y violenta) de un sexo sobre el otro (Preciado, 2011) y, al mismo tiempo, se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos de masculinidad y feminidad socialmente investidos como naturales (Butler, 2002).

En resumen, el género es el producto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas cotidianas, que tiene como función la constitución de individuos concretos en la sociedad (De Lauretis, 1987). Una de las principales tecnologías reproductoras de estos regímenes, según Teresa De Lauretis, es el cine, en tanto que tiene como rasgo característico un tipo de narratividad que determina las relaciones de identificación del espectador con el filme, y, por tanto, la interpretación misma de las imágenes (De Lauretis, 1992: 19). Según subraya la autora, el cine asocia la fantasía a imágenes significantes afectando al espectador como una producción subjetiva, y, por ello, el desarrollo de la película inscribe y orienta el deseo colaborando “en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales” (De Lauretis, 1992: 19). En el marco de nuestro trabajo, lo propuesto por De Lauretis cobra especial importancia dado que la ficción serial audiovisual, como señalamos anteriormente, se constituye como un dispositivo de captura del espectador cuyo proceder fragmentario por acumulación de partes separadas permite no solo la experimentación y mutación narrativa, sino también un modo de captura de la fidelidad del público, que se convierte en un componente más (y muy necesario) de su cadena de producción.

> *Dominación y resistencia(s) en *The Handmaid's Tale* y *La chica que limpia**

Dado el desarrollo temporal, fragmentario y acumulativo de las series, la persona que está al otro lado de la pantalla vive la experiencia a través de los ojos de las protagonistas, empatiza y se identifica con ellas. Vemos entonces que THT construye su narración desde el punto de vista de su protagonista, Defred/June (Elisabeth Moss), y retrata su vida en la república de Gilead, una teocracia autárquica que se define como un sistema político-económico ligado a un “patriarcado de coerción donde los roles de género están fuertemente marcados y transgredirlos puede acarrear duros castigos, incluso la muerte” (Aguado Peláez, 2019: 105). En este contexto, la violencia hacia las mujeres es algo inherente y

legitimado por el sistema y se encuentra institucionalizada a través de ritos: la ceremonia, las ejecuciones públicas, el ritual de parto, etc. y de un fuerte entramado burocrático encargado de vigilar y castigar: los Hijos de Jacob con sus milicias armadas los Guardianes, Los Ojos, el Centro Rojo con las Tías, las Colonias.

La trama tiene como eje central el problema de la reproducción sexual como preocupación biopolítica en tanto que la necesidad de controlar el cuerpo-especie de la población convierte al cuerpo de la mujer en el lugar privilegiado donde se aplican las tecnologías de control y dominación. En este sentido, en la serie, la violencia a la que son sometidas las mujeres es justificada desde las autoridades de Gilead como un sacrificio necesario para un objetivo mayor que es el de revertir el problema de la infertilidad y la despoblación del país. La estratificación y jerarquización de sujetos responde a este modo particular de aplicación del poder sobre los cuerpos y favorece los modos de violencia simbólica que ayudan a perpetuar el régimen totalitario de Gilead. Los colores que las distinguen, por ejemplo, funcionan como herramientas no sólo de segregación sino también de localización y contribuyen al régimen de visibilidad, vigilancia y control.

Por otro lado, THT recupera distintos hechos de la historia presentes en la memoria colectiva de Occidente⁴ para poner en evidencia problemáticas que son nodales para las históricas luchas feministas y de los colectivos LGBTQI: la mujer como sujeto subalterno en el binomio heteronormativo, la maternidad forzada basada en la glorificación religiosa de la maternidad como experiencia femenina fundamental, los úteros como territorios políticos en disputa, etc. Al plantear un escenario en donde la violencia contra las mujeres e identidades feminizadas es llevado al extremo, THT logra mostrar con claridad que el control de la sexualidad precedió y es aún más vigoroso que el control de la propiedad privada, porque, como afirmaba Foucault en *Historia de la sexualidad I*, el sexo es, al mismo tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie, por lo que es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones políticas e intervenciones económicas (2007: 176).

Del otro lado del mundo, casi al mismo tiempo, se estrena LCQL, una serie cordobesa que muestra la vida de Rosa (Antonella Costa), una empleada de limpieza que trabaja en un museo y en un club de boxeo, pero que se ve obligada también a trabajar para una mafia limpiando escenas de crímenes. Rosa se define desde las primeras escenas a partir de su rol temático de “chica que limpia”. Esto lo remarco porque, al igual que en la primera temporada de THT, la identidad singular de la protagonista se desdibuja por momentos para dar lugar a un proceso de identificación del público con el personaje, en tanto que cualquiera podría ocupar su posición. El lugar de criada y el de chica de la

⁴ En el prólogo a la edición 2017 de la novela *El cuento de la criada*, en la cual se basa la serie, la autora, Margaret Atwood, admite haber tomado como inspiración el programa Lebensborn de la SS durante la Segunda Guerra Mundial y el robo de bebés en Argentina por parte de los militares en la dictadura del '76, entre otros hechos. ATWOOD, M., *El cuento de la criada*, Barcelona: Salamandra, 2017, pp. 15-19.

limpieza y, a su vez, el lugar de víctima de la violencia masculina, es un lugar que podría ocupar cualquier mujer.

En el primer episodio de la serie, Rosa debe aceptar el trabajo que le encarga el jefe de la mafia porque no tiene otra opción: ha visto la escena de un crimen y negarse a limpiarlo implicaría ser asesinada también. De manera que su aceptación es, por un lado, producto de la violencia simbólica ejercida por el hombre que sabe que ella no podrá negarse, al mismo tiempo que una estrategia de supervivencia utilizada por Rosa y que toda mujer espectadora reconoce: ella sabe que aceptar dócilmente el trabajo “ofrecido” le garantizará sobrevivir en el momento, luego resolverá cómo salir de esa situación (hacia el final de la serie ella contacta al investigador de la policía y le ofrece objetos como evidencia que recolectó de cada escena que limpió). En este punto surgen dos preguntas fundamentales. En primer lugar, ¿hay consentimiento o una aceptación voluntaria del trabajo por parte de Rosa? La respuesta, sencillamente, es que no. En realidad, hay un ejercicio del poder implícito en la actitud del hombre y en la de Rosa, que las espectadoras identificamos porque lo relacionamos con situaciones de nuestra vida cotidiana: ella se reconoce en una posición inferior a la del hombre. En segundo lugar, ¿hay una decisión consciente por parte de Rosa? En este caso la respuesta es sí, porque ella debe decidir entre aceptar el trabajo convirtiéndose en cómplice de la mafia o negarse y arriesgarse a que la maten por ser testigo (ella ve la escena del crimen y la cara del jefe de la mafia). Sus opciones tienen consecuencias negativas, claramente, pero debe decidir y elige la opción que la mantiene viva. Es un gesto de resistencia que se podría comparar con la actitud de June cuando decide, al final de la segunda temporada de THT, quedarse en Gilead porque escapar y dejar a su hija Hannah en ese país es peor opción que quedarse y soportar la violencia que sufre diariamente.

En el caso de LCQL, el entramado sociopolítico que legitima la violencia de género es mucho menos explícito que en THT, pero se cuela en distintas escenas y personajes la idea de un funcionamiento patriarcal fuertemente arraigado y naturalizado en la sociedad y las instituciones con policías cómplices de redes de trata, funcionarios y miembros del servicio penitenciario corruptos, etc. y, a su vez, la actitud pasiva y casi resignada de Rosa es su posición de mujer víctima.

Las comparaciones pueden ser muchas más, sobre todo si analizamos líneas argumentales paralelas con personajes secundarios, como Moira y Emily en THT y la hermana desaparecida de Rosa o su amiga asesinada. Lo interesante es remarcar, para ir cerrando, que las ficciones analizadas apuestan por dibujar la violencia de género (y junto a esta la violencia sexual) como un problema estructural que relaciona la problemática entre poder masculino violento, la recepción pasiva de la mujer y el consentimiento –anclados en el binarismo de género definido por el sistema sexo-género heteronormativo– en un contexto que descansa sobre la cultura de la violación (Aguado Peláez, 2019: 106). En este sentido, ambas series asumen el problema de la violencia de género como un aspecto constitutivo y fundamental del modo de vida vulnerable en que habitan las protagonistas y nos invitan,

porque nos identificamos con ellas, a debatir y repensar el lugar que ocupamos y que queremos ocupar en nuestras sociedades, a organizarnos para generar modos de resistencia y cambiar o al menos desnaturalizar esos modos de vida hegemónicos.

> Bibliografía

AGUADO PELÁEZ, D. (2019), "Violaciones en serie: dominaciones y resistencias tras las agresiones sexuales de ficción en la era del #metoo" en *Feminismo/s* 33, pp. 91-116.

BERNINI, E. (2012) "Las series de televisión y lo cinematográfico" en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 10, pp. 25-40.

BUTLER, J. (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós, Buenos Aires.

DALL'ASTA, M. (2012), "Para una teoría de la serialidad", en AA. VV. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 10. Buenos Aires, pp. 71-89.

DE LAURETIS, T. (1987), "The Technology of Gender" en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, pp. 1-30, Macmillan Press, Londres.

_____ (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Ediciones Cátedra, Madrid.

FOUCAULT, M. (2007), "Derecho de muerte y poder sobre la vida" en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo XXI, pp.161-194.

GÓMEZ PONCE, A. (2017), "Pequeñas grandes mentiras. Narraciones seriales en torno al American Dream" en *Representaciones*, Vol. XIII, N° 2, pp 107-126.

PRECIADO, P. B. (2008), *Testo Yonqui*, Espasa, Madrid.

_____ (2011), *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona.