

CLAROSCUROS DE MUJERES SOLTERAS EN LOS CINES ARGENTINO Y ESPAÑOL DE LOS CINCUENTA

LIGHT AND SHADE OF SINGLE WOMEN IN THE ARGENTINE AND SPANISH CINEMAS OF THE 50'S

RESUMEN

En el marco de una pesquisa dedicada a cartografiar el imaginario maternal en los cines argentino y español del período clásico industrial, este texto estudia, con un enfoque comparado, las representaciones de la soltería femenina en *Para vestir santos* (1955) de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) y *Calle mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem (España). Desde la historia cultural y los estudios sobre cine y sobre género se procederá a un análisis situado de cada caso, atendiendo tanto a sus contextos sociopolíticos y productivos como a los rasgos de la puesta en escena y el sistema de personajes, a fin de comprender convergencias y contrastes entre las figuraciones y narrativas de ambas cinematografías.

Palabras clave: Cine clásico, mujeres, soltería.

ABSTRACT

Within the framework of a research dedicated to mapping the maternal imaginary in the Argentine and Spanish cinemas of the classic industrial period, this text studies, through a comparative approach, the representations of feminine singleness in *Para vestir santos* (1955) directed by Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) and *Calle Mayor* (1956) by Juan Antonio Bardem (Spain). Based on cultural history, and film and gender studies, a situated analysis of each case will be carried out. Their sociopolitical and productive contexts will be taken into account, as well as the staging and the characters, in order to understand the convergences and contrasts between the figurations and the narratives of both cinematographies.

Keywords: classic cinema, women, singleness.

1. Presentación

¿Qué lugar ha ocupado la soltería en el imaginario de género femenino? ¿Cómo se relacionó con el mandato de la maternidad obligatoria? ¿Cuáles son los fantasmas sexuales y sociales que la figura de la «solterona» encarna y qué hace con ellos el cine? Al estudiar la producción cinematográfica de mediados del siglo XX, ¿solo encontraremos subordinación, resignación, ansiedad y pasividad en las represen-

1 CONICET-UBA, m.aimaretti@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5586-5269.



taciones de mujeres solteras *que no fueron madres*? ¿O en ellas también anidan otros sentidos respecto del género y la sexualidad? Partiendo de estas preguntas-suspecha y en el marco de una pesquisa dedicada a cartografiar el imaginario maternal en los cines argentino y español del período clásico industrial, este texto estudia, con un enfoque comparado, las figuraciones de la soltería femenina en *Para vestir santos* (1955) de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) y *Calle mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem (España).

Para ello, desde la historia cultural (Burke, 2006), los estudios de género y de cine clásico (España, 2000; Benet, 2012; Rosón, 2016; Bou y Pérez 2017, 2021) y el análisis visual, se abordan los casos observando sus diálogos con los contextos y las tensiones de sentido que se presentan en la propia textualidad de las películas. La primera parte del artículo busca comprender la aparición de estas figuras en el marco de fenómenos político-sociales y culturales de carácter multiescalar y transnacional, que constituyen sus condiciones materiales e ideológicas de posibilidad; para luego, en la segunda sección, abocarse específicamente al análisis visual y textual de las dos cintas.

2. Cambios, persistencias y encrucijadas: las mujeres en los cincuenta

Los circuitos del ocio y las industrias culturales de mitad de siglo XX en Argentina y España comparten una caracterización semejante. Esto es, presentan un mercado de consumo interno consolidado y una aceptada lógica de interrelación mediática con varias décadas de funcionamiento que se nutre de los viajes empresariales de productores y las giras de artistas a un lado y otro del Atlántico. Asimismo, a nivel estético y productivo, ambos países experimentan la desestabilización del modelo de representación clásico y del sistema de producción industrial, a la par del progresivo advenimiento de propuestas *autorales* y formas de coproducción internacional y de producción independiente. Al mismo tiempo, progresivamente, arriban nuevos cuadros técnicos y artísticos formados «fuera de los estudios» y con modelos profesionales y de actuación vinculados a tradiciones cultas y experimentales (para el caso de los actores, por ejemplo, cercanos al método de Stanislavski y Strasberg).

Si a eso sumamos que el propio mundo de la prensa de espectáculos también se renovó con la aparición de una nueva crítica de cine y las prácticas cineclubísticas; y que, dentro del campo de los medios masivos, irrumpió la televisión, comprobaremos que la década de los cincuenta constituye, tanto en Argentina como en España, un momento de singularísima transformación. Un momento bisagra donde coexisten pervivencias modélicas, exacerbadas hasta el manierismo; su aguda puesta en crisis, mediante la autorreflexión de formas, contenidos y patrones genéricos; y la germinación de iniciativas renovadoras. Si, a nivel semántico, las películas van a ir expresando —con más o menos franqueza— la desestabilización de tópicos paradigmáticos como el amor y la felicidad, y en la imagen emergerán con mayor contundencia la obsesión y la pasión eróticas, la violencia, la angustia, la alienación y el fracaso existencial, la representación de la familia nuclear burguesa y su centro moral-afectivo —«la madre»— también habrán de trastornarse (España, 1999).

Aunque, en términos globales, las películas comparten la caracterización de sus entornos artístico-industriales; a nivel sociohistórico, y prestando atención a la posición de las mujeres en la sociedad, caben algunas diferencias. El caso argentino se estrena un mes y medio antes del golpe de Estado de 1955 y en él pueden advertirse las continuidades y transformaciones que, en materia de género y sexualidades, se materializaron entre 1945 y 1955 —primer y segundo gobiernos peronistas. Un período donde las mayorías populares se vieron beneficiadas por una política pública redistributiva, definida como «justicia social» que, si bien contuvo la conflictividad del campo social y sindical, «[...] incluyó a las mujeres que, por primera vez en la historia del país, fueron apeladas y movilizadas desde las estructuras del Estado» (Bianchi, 2000, p. 765).

Sin embargo, cabe notar que la irrupción masiva de las mujeres en el mundo público y la conquista de una ciudadanía plena no dejaron de estar estrechamente ligadas a la maternidad, manteniendo entonces una lógica tradicional y patriarcal en el ordenamiento social (Franco y Pulido, 1997; Gené, 2001; Di Liscia y Rodríguez, 2004). Es decir, aunque las imágenes femeninas se despojaron de ciertas connotaciones de subordinación (Bianchi, 2000, p. 768), los derechos políticos de las mujeres y su inserción en el nuevo proyecto de Nación en curso estaban marcados ineludiblemente por ciertos deberes hacia la familia. Tal como ha resumido Dora Barrancos: «[...] no puede haber confusiones: el peronismo no representó una feminización del poder ni un cambio radical de las atribuciones que culminara con vínculos paritarios entre varones y mujeres» (2010, p. 158).

Ahora bien, el intensivo proceso de industrialización y militancia política femenina provocaron no solo una mayor conciencia de sus derechos sociales y políticos, sino también el incremento de mujeres que trabajaban fuera de sus hogares, disponían de dinero y, por lo tanto, tenían cierta independencia económica. Aduciendo su peligrosidad moral, hubo sectores refractarios que argumentaron que una mayor capacidad de acción y decisión individual/personal y colectiva de las féminas conduciría a la promiscuidad, la masculinización de las mujeres, la erosión de la autoridad varonil en el hogar, el consumismo frívolo y el descenso de la natalidad. Sin llegar a este posicionamiento polarizado, lo cierto es que «[...] todavía existía un fuerte consenso social que preconizaba que solo las mujeres solteras debían tener un trabajo asalariado. El objetivo de ese salario era contribuir a la economía familiar y ahorrar para los futuros gastos de casamiento» (Milanesio, 2014, p. 164).

Según estudió Isabella Cosse (2007), en buena parte de los discursos mass-mediáticos de la época, como por ejemplo los radioteatros, el contraideal femenino más claro era la solterona, quien poseía una falla en su identidad que la denigraba socialmente; su estigmatización llegaba a denunciarla como «agria» y «rencorosa». Si observamos más de cerca el fenómeno, podremos detectar que para el imaginario social de aquellos años la mujer soltera y *trabajadora* resultaba una figura aún más incómoda. Si bien se imponía como parte de una auspiciosa realidad socioeconómica local, su agenciamiento generaba ansiedades de todo tipo, desatando críticas vinculadas a su supuesta vanidad, egoísmo, ambición, búsqueda de satisfacción

de lujos y placeres y, sobre todo, a su presunta falta de vocación y responsabilidad maternal. Si la figura de la soltera era incómoda, pero «neutralizable» por la vía religiosa (castidad obligatoria), el mandato familiar (cuidado de los padres), la dimensión económica (dependencia) y la estereotipia cultural (mujeres amargadas); la de la trabajadora soltera se volvía verdaderamente inquietante por su carácter novedoso, elusivo y difícil de encasillar.

Y es que las mejoras globales en su calidad de vida y mayor autonomía material ponían en entredicho no solo la «necesidad» vital del varón en su rol proveedor y protector, sino que desafiaban la ecuación mecánica entre mujer y felicidad, dadas por el casamiento y la maternidad. En efecto: «[...] el estereotipo de la mujer obrera de los años cuarenta y cincuenta desobedecía las normas sociales: no se sacrificaba por amor, recorría un camino alternativo para la gratificación personal y resistía la dependencia económica y la vida doméstica familiar» (Milanesio, 2014, p. 167). Si bien el *boom* económico hizo crecer el número de casamientos, según estudió Natalia Milanesio a mediados de siglo, eran «ellas» quienes habían pasado de resistirse a ser las responsables de postergar la boda en pos de aspirar a contar (primero) con una serie de bienes —muebles e inmuebles—, lo que redundaba en delicadas negociaciones dentro de la pareja en materia afectiva: cuanto más tiempo se extendía el noviazgo, más complejo se volvía sostener o contener una intimidad erótica y sexual recatada.

Por su parte, tras el final de la guerra civil, en España se impuso un modelo femenino bastante rígido de carácter doméstico, mientras que la maternidad fue convertida en la misión única y excluyente de toda mujer y en una obligación cívica y patriótica. Con una sobrecarga simbólica y una política abrumadora, ellas eran la pieza clave para la regeneración del país. En ese contexto, donde además era frecuente la dicotomía entre el mundo de las representaciones (idealizado) y el de la realidad (dura y poco satisfactoria), «la soltería se concebía como un drama por lo que muchas veces era menester aceptar lo que se tenía a mano, gustase o no» (Gil Gascón y Gómez García, 2010). Sin embargo, también hay que decir que, desde el principio del período autárquico, sobre todo por medio de las industrias culturales, las mujeres recibieron mensajes contradictorios respecto del paradigma femenino a seguir, la maternidad y la soltería; e incluso a través de un medio oficial como fue la *Revista Y*, de Sección Femenina de Falange, circularon ambiguos vectores de identificación alternativos al que pregonaron las instituciones religiosas y políticas (Rosón, 2012; 2016).

La década de los cincuenta evidencia una creciente flexibilización respecto de aquel modelo inicial con el aumento de las mujeres como población laboralmente activa, un crecimiento en la incorporación de niñas y jóvenes al sistema educativo y la creación y estabilización de profesiones «femeninas»/feminizadas que otorgaban mayor libertad e independencia económica (azafatas, intérpretes, traductoras, asistentes sociales). Entre 1953 y 1954 se desplegó una campaña a favor de la igualdad jurídica, en 1958 se reformó el código civil y en 1961 se promulgó la Ley de Derechos Políticos, Laborales y Profesionales de las mujeres (Tavera García, 2006, p. 258). Todos estos cambios se desplegaron en una década que marcó el final de

la autarquía, la admisión de España en organismos internacionales y la forja de pactos económico-militares con EE. UU. lo que, por vía de la tecnocracia, conllevó un proceso de transición hacia el desarrollismo que se va a concretar en la siguiente década. Según Carmen Arocena Badillos,

[...] la contradicción fundamental del Régimen durante este período, va a ser la dialéctica entre la necesidad de abrirse al exterior y la de mantener los postulados políticos que la llevaron al poder [...] La rigidez moral e ideológica que imponían los censores entraría en contradicción con la lenta evolución de la sociedad española, cada vez más abierta al extranjero y, por ello, en el terreno de las coproducciones se produjeron los primeros encontronazos. (2005, p. 79, 88)

Ya en la década de los 60, pese a seguir anclada en los valores tradicionales, en el modelo de femineidad irán creciendo aspectos liberalizadores, y aunque aún persistirán las esferas de influencia genéricamente marcadas y separadas, habrá, por ejemplo, una relativa valoración social positiva a la mujer soltera activa (Muñoz Ruiz, 2006).

Sin desconocer las diferencias contextuales y las transformaciones paradójicas que en materia de género se fueron suscitando a ambos lados del Atlántico en la década de los cincuenta, es importante insistir que tanto en España como en Argentina la mirada sociocultural a la soltería femenina era problemática, puesto que se oponía o, como mínimo, era marginal/ disfuncional a la norma —maternidad—, poniendo en cuestión la lógica de relaciones de poder y jerarquía entre hombres y mujeres (Tubert, 1991, p. 221). Es decir,

El lenguaje que sitúa a las mujeres fuera de la maternidad es negativo: yermas, estériles, infructuosas, áridas... términos que se pueden aplicar a la tierra, a la naturaleza. Mientras que el hombre es impotente o incapaz, palabras que aluden a la imposibilidad de realizar un acto, la mujer es en esencia inútil si no da cuenta de lo que le da sentido social dentro del sistema simbólico masculino: simplemente no es mujer. (Lozano Estivaliz, 2000, p. 47)

Prestando atención analítica a la puesta en escena y el sistema de personajes, en la siguiente sección vamos a examinar los claroscuros de las representaciones de la soltería femenina presentes en los casos de *Para vestir santos* y *Calle mayor*. Procuraremos ser sensibles a sus ambigüedades y contradicciones visuales, verbales y dramáticas, lo que nos permitirá advertir modalidades en la manifestación de la mujer soltera; variantes que hemos nombrado como «sacrificio adversativo», en el caso de la primera película, y «espera expectante», en la segunda.

3. Un cortocircuito a la lógica de la renuncia

Si bien entre 1949 y 1955 el cine argentino había recibido apoyo financiero a la producción y protección en materia de exhibición con leyes que garantizaban la restricción de importaciones y la obligatoriedad de películas nacionales; también es

cierto que los estudios no habían renovado sus plantas productivas, los directores repetían hasta el cansancio fórmulas narrativas y el público local había terminado por desinteresarse por un volumen de cintas de calidad regular sobre las que pesaban la vigilancia estatal y la autocensura. En este contexto hace su camino el joven Leopoldo Torre Nilsson, hijo del director de vasta trayectoria Leopoldo Torres Ríos, con el que se había formado desde finales de los 40 en el marco del cine de estudios, aunque siempre en empresas de pequeña y mediana envergadura que garantizaban mayor libertad creativa. Aunque *Días de odio* (1954) está más en sintonía con las preocupaciones y el universo estético que será característico en él a partir de *Graciela* (1956) y *La casa del ángel* (1957); *Para vestir santos* le dará la oportunidad de ejercer su profesión desde una empresa central y hegemónica, mas incorporando estilemas, climas y atmósferas sonoras y visuales que dinamitaron desde adentro el paradigma narrativo dominante y revolucionaron convenciones a partir de un posicionamiento personal:

[...] aprovechó su experiencia en la exposición de lo popular, ahondó en el personaje central encarnado por Tita Merello hasta conseguir de ella el vigor humano de que era capaz de entregar y frenó la catarata melodramática en favor de una historia donde prevaleciera lo sentimental en términos de personal autobiografía. Atilio Mentastí depositó su inmediata confianza [...] El director le había demostrado, con su primera película, seguridad en el tratamiento del tema y una novedad: cierto renovado brío para darle color y vitalidad a un argumento que, de entrada se sabía inscripto en la habitualidad. (España, 1984, p. 245)

Para vestir santos fue la tercera película de Leopoldo Torre Nilsson firmada como director en solitario y la primera —de cinco— en los míticos estudios de Argentina Sono Film. Tanto el tema como el casting —con protagonismo de Tita Merello— y el guion —de la experta dupla Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, quienes trabajaban juntos desde hacía 17 años, y habían pasado por todos los medios populares, del periodismo gráfico y el teatro a la radio—, le fueron impuestos. Sin embargo, Torre Nilsson se sirvió estratégicamente de esta oportunidad para ganarse el favor del público, y por ende de los productores Mentastí, y así después poder realizar películas que le interesaran genuinamente. En este *film* en el que se combinan costumbrismo y melodrama, y donde la puesta en escena gira alrededor de la estrella femenina, no encontramos todavía el ejercicio de estilo visual que realizó en su siguiente trabajo para Sono —*Graciela*—, donde procuró articular sus intereses plásticos con las instrucciones de la empresa. Incluso es posible que esta sea la más cálida y popular película del corpus de Nilsson, una «anomalía» o «película impersonal» que la crítica y la historiografía han soslayado sistemáticamente hasta el presente. Y sin embargo, al mirarla con cuidado, comprobamos que, pese al «corset» narrativo, el joven realizador se las arregla para desnudar las significaciones sociales de la «soltería» femenina de sectores populares del Buenos Aires de mitad del siglo XX y deslizar o destilar sentidos críticos: si bien debería gravitar en el orden de lo íntimo (la libertad de elegir), el estado civil de las mujeres es, por el contrario, asunto de examen público con una incumbencia sorprendentemente compartida por todo

el sistema social, que presiona y exige de ellas cierto desempeño vital y afectivo, y que termina por «agriar» los cuerpos y el carácter, imponiendo un estigma o «sentencia de muerte en vida».

Martina (Tita Merello) es novia de José Luis (Jorge Salcedo), con quien planea casarse cuando reúnan el dinero suficiente para instalarse en una casa propia. El muchacho, menor que ella y sin ninguna persona a su cargo, es cantante de tangos y un incurable jugador que terminará apostando y perdiendo los ahorros de pareja, tras lo cual Martina rompe con él. A partir de entonces, la protagonista intensifica su compromiso con sus hermanos, a los que, pese a las dificultades económicas, saca adelante aunque termine quedándose sola en la casa familiar. José Luis, por su parte, contrae matrimonio con una mujer hermosa y de buen pasar.

El relato insiste en mostrar cómo la dimensión económica articula casi todas las relaciones sociales e interviene decisivamente incluso allí donde rige el sueño romántico de la familia propia. Es interesante que los tres modelos de mujer soltera que aparecen también estén modelados por el dinero, aunque en clave moral (clave que, por supuesto, no rige para el varón protagonista, pese a que el capital es central en su caracterización).

Donata —un apodo que, llamativamente, en su pronunciación, gracias al calambur, puede ser confuso en la marcación de género: Don Ata— es la estereotipada «solterona» que ya era muy habitual en el teatro costumbrista —al comienzo la llaman «venenito», «viejita». Interpretada por Alba Mujica, quien resultó distinguida con el premio a la mejor actriz de reparto por la Asociación de Cronistas Cinematográficos, si bien el personaje trabaja, como Martina, en la fábrica de cigarrillos, aparenta ser una mujer de edad más avanzada: de cutis reseco, delgada, sobria en su arreglo personal, de carácter conservador, poco amable y compañera, ella es capaz de la delación y el juicio severo, despectivo y arrogante para con sus pares. Su visible desinterés sexual y falta de humor se traducen en un cuerpo herméticamente cerrado, rígido y recto, tenso física y verbalmente: la conservación de su capital económico, de su honra y su deseo, que la han dejado sin posibilidad de formar pareja y tener hijos, se relacionan estrechamente con su incapacidad de cuidar de otros —hasta su mascota ha huido de su lado— y a su egoísmo. Ella no logra pensar más que en sí misma y en su superioridad moral, aunque envidia secretamente a sus pares que disfrutan del dinero que ganan, de su cuerpo y de la vida misma: «a vos qué te importa el prójimo: te has quedado para vestir santos», le enrostra Martina en la primera escena.

Zulema (Yuki Nambá), en cambio, representa la soltera que, perteneciendo a los sectores populares, aspira a una rápida movilidad social ascendente haciendo uso de su propio cuerpo sin remordimiento o vergüenza. Ese que «debería» fungir como lugar de reproducción, gestación y maternaje es el que ella, después de su horario de trabajo asalariado usa en pos de sí misma, pues es el que le permite acceder a espacios y bienes «de categoría», salidas costosas, paseos en coche y regalos de los que disfruta plenamente. Si bien existe en el cine clásico argentino una larga tradición de esta representación femenina —deudora de la poesía y las letras de tango—, lo cierto es que aquí no hay castigo ejemplificador. Incluso casi podría

decirse que el de Zulema es el único cuerpo joven y vital que desea y disfruta sin culpa: capaz de la manipulación para con los varones, pero de la fidelidad para con las amigas, ese cuerpo curvilíneo, sensual y erótico plantea un modo absolutamente diferente de vivir la soltería en el cual esta no es un peligro al que temer, una carga que llevar o una cárcel de la que huir para cumplir con el deber maternal; sino que la soltería es sinónimo de libertad e independencia y un zócalo que permitirá la consecución de un objetivo ambicionado.

Entre el modelo estable y «tradicional» de Donata; y el atrevido, inestable y osado de Zulema, Martina configura una tercera posición respecto de la soltería —más matizada—, atravesada por las tensiones y ansiedades sociales de su tiempo. Ella intenta gestionar, infructuosamente, un modelo de mujer aún deudor y fiel al pasado —aunque a regañadientes—, con las posibilidades y el porvenir abiertos por un presente de mayor protagonismo, independencia económica y agenciamiento femeninos. De ahí su compleja caracterización: hija mayor de una familia humilde, Martina es una obrera de fábrica que mantiene con su esfuerzo y trabajo honrado a su padre enfermo —y alcohólico— y a sus hermanos menores para quienes es, en buena medida, una madre cabal. Sin embargo, este «ángel de todos» —como la llama su padre— tiene carácter, vida propia, aspiraciones, recursos bien administrados y forma parte de una amplia trama de relaciones sociales: buena compañera, amiga y vecina, es una mujer fuerte, inteligente y bonita pero que, como ella misma dice, «ya no es una chiquilina», por lo que no quiere seguir esperando para casarse ni posponer la posibilidad de tener hijos.

Pero, además, y no es para nada menor que lo diga una mujer soltera, Martina «no es de hielo». «¿De qué te crees que estoy hecha?», le dice entre besos fogosos una noche a su novio. Su deseo sexual aparece y se refrena «por lo que se debe», se exhibe y se interrumpe, en una oscilación vibrante entre la sequedad de Donata y la voluptuosidad húmeda de Zulema. Esto no la priva de, así como esta última muestra los regalos de sus conquistas, presumir de su objeto amoroso, erótico y sexual. En ese sentido es notable la puesta en escena de la primera salida de la fábrica: varias mujeres esperan ordenadamente el transporte público haciendo la fila, y entre ellas están la protagonista y un poco más atrás su, entonces, antagonista Donata. Entre ambas hay un agón verbal agresivo y provocador, donde se encarna con agudeza cruel el sistema de sentidos y convenciones de género imperante: «vos no encontraste un Adán que te acepte “la manzana” [el cuerpo]... Para que a vos te silbara un tipo así [como a mí], tendrías que volverte *perra*». Frente a la «pasividad» femenina que espera —que la trasladen, que la busquen, que la cortejen, que la llamen, que la miren—, el varón es el polo activo y definitorio.

Sin embargo, conforme avance la cinta, la tensión contendiente entre estas dos posiciones de soltería se irá transformando, dejando traslucir, aunque muy larvadamente, cierta inclinación erótica de Donata hacia la protagonista. A poco de la separación de José Luis, el padre de Martina muere y durante el entierro, con apenas un trabajo de encuadre, Torre Nilsson señala el sistema de afectos que rodean al personaje principal. Todos se han retirado, pero una mano se acerca amorosa y firme al hombro de la mujer en gesto de apoyo incondicional, sostén y cuidado,

mientras el cuerpo aún queda en fuera de campo visual. Teniendo en cuenta el desarrollo de la trama hasta ese punto, el público podría creer que es su antiguo novio. Justamente, jugando con esa confusión y añadiendo una capa más de sentido al vínculo entre las mujeres, con malicia, Torre Nilsson abre el plano y descubrimos a Donata, que estrecha en un abrazo a esta «hija-viuda». Poco después llegará José Luis, que ni siquiera alcanzará a rozarla; y es que lo significativo es, sin duda, el giro dramático que sucede en el vínculo entre ambas solteras y sus respectivas posiciones respecto de la concreción del sueño maternal. Si bien se trata de una relación que pasa del antagonismo franco a la compañía y la identificación recíproca, lo que podría conducirnos a pensar en la reedición de la «típica» configuración costumbrista-melodramática de las «hermanas solteras», la tensión e intensidad afectiva entre ambas mujeres, expresada en agresividad y tibia atracción erótica, y trabajada menos en la palabra —el guion— y más en la imagen —la dirección—, desencaja (y trastorna) aquella asociación convencional.

Como si fuese un asunto público y de mera transacción económica —aunque también sexual, claro—, durante la celebración de nada menos que su cumpleaños, se interpela la soltería de Martina: alrededor de la mesa familiar y la torta de la agasajada, con absoluta naturalidad, amigos y vecinos debaten con ella sobre propuestas de compromiso, su edad avanzada y la posibilidad de que sea «el último ómnibus» que la vida le presenta para tener hijos —recuérdese la significación de la fila del colectivo a la que aludimos anteriormente—. Así, se pone en escena la ratificación de un sistema discursivo, ideológico y político donde la mujer solo dispone de un tipo de futuro posible —doméstico, heterosexual y reproductivo— y un posicionamiento pasivo, aunque esté enmascarado de «libertad»; la libertad de aceptar o negarse a una propuesta matrimonial. Frente a “Una mujer cuesta mucha plata” que, disfrazada de realismo material, es una frase fetichizadora y patriarcal, y pronunciada con resignación por Martina expresa el hondo calado de un sistema opresor en las propias mujeres; un vecino enamorado responderá de manera igualmente brutal. Don Aldo —nótese la cercanía nominal a la que aludimos antes: Donata/Don Ata/Don Aldo—, contesta: «Si me das el sí, todos mis billetes son tuyos», girando en el mismo campo semántico de una ocurrente salida de Zulema en alusión a su cuerpo: «¿Vos creés que con esta máquina [con este cuerpo atractivo] voy a tener necesidad de un taxi [de pagar para trasladarme]?».²

Pero Martina es triplemente honrada: virgen (a nivel moral), trabajadora (a nivel económico) y fiel a sus sentimientos (a nivel afectivo, no se casará por interés). A costa de su esfuerzo y sacrificios, tiempo, dinero y cariño, ha sacado adelante a sus hermanos menores como lo hubiera hecho una madre, pero sin su estatuto, dignidad o jerarquía. Ya sola en aquella casa, le alquila una pieza a su compañera y amiga Donata. Colegas en el trabajo y en el estado civil, son «madres» del perro Pedro Grillo, escuchan juntas radioteatros con apasionadas historias de amor y de cuando en vez disfrutan escópicamente yendo al cine «a ver cómo se besan otros».

2 Incluso Donata, mostrando desesperación por casarse a toda costa, interroga con ansiedad a Don Aldo en estos términos: «¿El ofrecimiento suyo no puede tener otra destinataria?».

Entre la lástima, la condescendencia y la burla estigmatizadora, para representar a las solteras se insiste en el lugar común —otra vez la herencia costumbrista—: mujeres que no han tenido hijos, pero sí mascotas, que viven una existencia vicaria de otros —que se enamoran, se besan, paren y crían hijos— y se conforman con ese destino del que se reconocen deudoras, pero también culpables. Sin embargo, como en todo buen melodrama, en el último tramo de la película, la heroína aún se atreve a dar un paso audaz hacia su deseo, más en sintonía con el modelo que encarna Zulema. Ya lo vimos, no es una soltera cualquiera y luchará hasta el final por el sueño de la pareja y los hijos propios.

Después de años, José Luis y Martina se reencuentran en la casa familiar, convertida literalmente en un nido vacío. Ella aparenta estar viviendo una experiencia de libertad, autonomía plena e independencia —económica, afectiva, social—: una «soltería feliz». En el patio, ese lugar caro al sainete, de tránsito común y reunión, Martina pone en escena su máscara de felicidad. Cuando la conversación se desplaza a la habitación, ámbito íntimo y confesional, la mujer desnuda sus verdaderos sentimientos de frustración y arrepentimiento por haberlo echado de su vida y desata su pasión amorosa, aún palpitante. Esta es la antesala del encuentro erótico, donde no solo los sentimientos, sino también el deseo y los cuerpos se desnudan: es justamente en este momento donde la pluma visual de Nilsson aparece, y no por nada de esta escena se sacará la imagen para el afiche publicitario.

Cerca del río, los amantes han tenido su primera (y única) noche de amor, y Martina yace sola y desnuda entre las sábanas de la cama. Pese a que es un día de sol, las ventanas están cerradas y las persianas bajas, aunque la luz se filtra por las celosías, proyectando marcadas sombras horizontales que visualmente dan la sensación de suprimir, tachar, anular (¿condenar?) el cuerpo deseante de esta soltera. Son sombras que recriminan, reprenden, reprochan y, por qué no, enrejan a la heroína, que vive con amargura esa «mañana después». Ha dado curso al deseo, sí; ha perdido su virginidad, pero justamente esa situación de ocultamiento, de disfraz, de «esconder el amor» porque «es otra» la mujer legítima, la mortifica terriblemente. Sin embargo, tomará valor para emprender la fuga, pues ya que no está dispuesta a más sacrificios ni a seguir esperando por su realización personal.

En efecto, en la misma habitación donde reveló su amor al hombre, se sincera con Donata confesándole que después de esa noche ya no volverá a la casa. Esta última también se sincera, por lo que, pese a las apariencias, vuelven a hacer espejo, ya que años atrás Donata no se atrevió a hacer lo que ahora pretende Martina. Pero, cuando ya todo está preparado, en esa misma habitación aparece una tercera mujer, la esposa, la mujer legal de José Luis. Llega, no para preservar un matrimonio, ni las apariencias; tampoco para defender el deseo o el amor, sino (ella también) para confesar «su estado» y preservar la crianza del hijo por venir. Su embarazo —el que, según la convención, la hace una mujer completa— lo cambia todo: el modelo de familia nuclear y domesticidad imperante exigirá la presencia de una madre y un padre responsables en un hogar bien constituido. Por sobre todas las cosas, y porque es su mayor aspiración y valor, Martina respeta ese ideal; no se sacrifica por el niño por nacer, sino por

seguir sosteniendo ese ideal de mujer entera dado por la consecución de la familia nuclear, aun cuando sea a costa suya. Casi a punto de romper con «aquello que había respetado toda su vida», Martina da marcha atrás y esa decisión sacrificial habla de los valores que no está dispuesta a cambiar, mover o resignar: aquello frente a lo que es intransigente, pese a que arrase con ella.

Y, sin embargo, en brazos de Donata, llorando de pena y frustración, junto a la valija a medio hacer, todavía abierta sobre la cama y justo debajo del crucifijo que custodia su sueño —y desde el que fulgura el mandato sacrificial—; mientras la amiga la alienta diciendo «Desahogate, llorá ahora... Después una se acostumbra», Martina obra un pequeño pero revelador gesto de contrariedad que es el punto final del complejo itinerario del personaje. En primer plano, y con un hilo de voz, se niega, se resiste al estado de cosas que está viviendo: en efecto, las últimas palabras de la mujer son «No...no...». Esa impugnación encarnada, esa disconformidad no solo dolorosa sino rabiosa, resulta ambigua pero no menos potente en su apertura de sentidos: quizás allí se configure un modo de oposición/diferencia no solo a la clausura de su historia de amor, sino también, y más ampliamente, al sistema que la ha forzado a renunciar y que ahora le exige «que se acostumbre». De ahí que, tomando en consideración el rico desarrollo visual y narrativo del personaje, con sus basculaciones semánticas y simbólicas; así como el modo de clausura de su derrotero, podríamos nombrar su soltería bajo la figura del *sacrificio adversativo*: no es pleno, no es incondicional, no es estoico, sino contradictorio, denegativo.

4. La sonrisa en la cama y una falda levantada: fantasías de una soltera

Del otro lado del mar, un año después del debut de la película recién analizada, se estrenó, con éxito de público y de la crítica —que en el Festival de Venecia la galardonó con el Gran Premio de la Crítica Internacional—, *Calle mayor*. La cinta fue una coproducción entre España y Francia motorizada por Suevia Films, empresa que, ante la decadencia de CIFESA, tomó la delantera abriendo paso a coproducciones hispanoamericanas y admitiendo diversidad de tendencias expresivas. Protagonizada por la actriz estadounidense Betsy Blair y el español José Suárez, secundados por el francés Ives Massard, fue dirigida por un también joven y rupturista *autor* —como Torre Nilsson—, Juan Antonio Bardem. Un realizador que, al igual que su colega Luis García Berlanga, se había formado en el Instituto de Investigación y Experimentación Cinematográfica —según el modelo del Centro Experimental de Roma— y planteaba un posicionamiento de renovación generacional y «disidencia» estilística, vía realismo, como un modo de distanciarse del paradigma retórico y espectacular, sin dejar por eso de ser industrial (Monterde, 1995).

Fue Bardem quien eligió especialmente a Blair como su primera actriz luego de quedar fascinado por su —sin duda delicioso y premonitorio— trabajo en *Marty* (Delbert Mann, 1955), film distinguido con el Premio Palma de Oro en el Festival de Cannes, donde el español había formado parte del jurado. Pese a que hasta entonces Blair había sido una actriz secundaria en Hollywood, contar con ella podía

implicar la apertura a otros mercados, dotando a la cinta de cierto carácter o imagen cosmopolita y transnacional.³

La película se inspira, por supuesto, en «Doña Rosita la soltera» de Federico García Lorca; aunque sobre todo en el sainete teatral de Carlos Arniches «La señorita de Trévelez», con la diferencia de que, lo que allí había de ridiculez, hilaridad y equívocos juguetones, aquí troca en drama y crueldad amarga. De hecho, Vicente Benet ha señalado que junto a *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), *Calle mayor* es un cabal representante de una tendencia de estilización manierista de las convenciones del melodrama de mujer en el que se extreman hasta el exceso los estilemas de género, para desde allí forzar sus bases (2012, pp. 248-249). Más aún:

Detrás de la utilización de un género tan popular hay varios objetivos: por supuesto, buscar la aceptación del gran público (la película tuvo un considerable éxito comercial); pero, al mismo tiempo, demostrar su posición de *autor autoconsciente* de un uso estilizado y a la vez excesivo de estas convenciones de cara a la crítica internacional que lo celebraba en los festivales. Y junto con esto, articular el mensaje político implícito en el filme cuyo mayor paladín es el personaje de Federico, manteniendo, imperturbable en su probidad, una posición ética y regeneracionista ante esa sociedad fosilizada y brutal (...) Los cambios, como predica incansablemente Federico, deben provenir de la actitud comprometida de cada uno. Un mensaje que en la España de 1955 resultaba más que elocuente. (Ídem, pp. 252-253)

A diferencia de *Para vestir santos*, donde se exploraba el mundo popular, aquí el foco está puesto en los sectores medios y la pequeña burguesía urbana. Aunque la voz *over* que abre el relato insiste en borrar toda marca de inscripción territorial —una historia que sucede en una ciudad de provincias cualquiera, de cualquier país—, lo cierto es que la matriz discursiva, moral, política y sensible que organiza las relaciones entre personajes y el sistema de acciones, resulta bastante identificable con la sociedad española de los '50. La protagonista de la historia, Isabel, es una mujer de 35 años que tras haber salido de la escuela a los 18 espera encontrar novio, casarse y ser madre —su gran sueño. Instigado por sus amigos, Juan la engañará haciéndole creer que la quiere, aunque poco a poco irá advirtiéndole las consecuencias de la pesada broma, sin saber cómo librarse de la responsabilidad del daño, para lo cual acudirá a un amigo para que le ayude a discernir qué hacer.

A través de los comentarios de los amigos de Juan, y antes, incluso, de que el personaje femenino hable, sabremos dos cosas: que su destino ya está marcado pues “esa se queda para vestir santos”; y que sobre ella pesa el desdén, la indiferencia y la burla ya que “está muy vista... la cursi esa”. Advirtamos que la crueldad

3 En términos narrativos y comerciales, notemos que mientras Bardem aprovecha el hecho de que el texto estrella de Betsy Blair había quedado asociado a la heroína-soltera tras la cinta de Delbert Mann; Nilsson capitalizó el contraste y la oposición, pues Merello ha venido interpretando a madres poderosas y excéntricas en *Filomena Maturano* (Luis Motura, 1950), *Arrabalera* (Tulio Demicheli, 1950), *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), *Paso en barrio* (Mario Soffici, 1951), *Guacho* (Lucas Demare, 1954), *Mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955) y *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, 1955).

y el desprecio de los varones del grupo sobre la protagonista no es mera grosería y descortesía, pues va de la mano con la lisa y llana intolerancia: lo que más les molesta es que Isabel *aún* espere, que *aún* siga buscando y caminando la “Calle Mayor” —ámbito de sociabilidad por excelencia en la pequeña ciudad—, que siga saliendo de su casa a los pocos espacios permitidos para una señorita y que sea capaz de mirar. Para ellos la mirada ilusionada de Isabel, una mirada que circula por el espacio público, es lo que debe ser escarmentado: su lugar es la casa, el encierro y “que no dé más lata”. De un modo caricaturesco, en las voces hostiles y grotescas, y las bromas pesadas de estos varones toma figura el discurso social patriarcal y misógino imperante: Juan será el representante y el móvil a través del cual actuará, más que el grupo, el propio sistema.

Justamente, el sutil e inteligente ejercicio de Bardem es dar representación al “lado B” de estas convenciones: esto es, reponer las voces, internas y externas, que circulan alrededor y dentro mismo de la propia Isabel y que la hostigan; dar cuenta de su autopercepción, de la consciencia de su posicionamiento, anclar en un cuerpo y un rostro concretos, en una identidad específica, esa figura convertida en —por la vía del humor y el costumbrismo— cliché, estereotipo y generalización. De ahí el énfasis de la narración en aprovechar la potencia expresiva de la mirada y la sonrisa de la estrella en plásticos primeros planos, la insistencia en acompañarla en sus hábitos cotidianos mostrando con detalle sus objetos personales y gestos, con una cámara cercana, próxima a su cuerpo. Juan es el pretexto o el vehículo para descubrir, entonces, dos cuestiones: como decíamos anteriormente, para exhibir de modo crítico un sistema de convenciones que someten la libertad y la felicidad de las personas, y en especial a las mujeres; y también para desatar o desamordazar los sueños, emociones y deseos de Isabel, pues su presencia hace posible conocer la intimidad de la heroína.

La muchacha vive con su madre y la empleada doméstica —una segunda madre para ella— en un mundo de rutinas y prácticas repetitivas que realiza con docilidad y cierta cuota de resignación, aunque sin perder la ternura y el respeto a sus mayores. La misa diaria, el servicio en la Iglesia, el paseo por la Calle Mayor, la supervisión de las tareas del hogar, la oración, pero también el cine, el teatro de aficionados y algunos paseos sola a la estación de tren, son los hábitos que marcan el día a día de la protagonista. Paradójicamente, Isabel navega las aguas de la frustración y la expectativa social sin terminar de hundirse en el vacío o el rencor, asida —por la gracia de su imaginación— a la vitalidad que da la esperanza. Reconoce que «se está haciendo vieja», pero igualmente su deseo de ser madre es intenso y aún no claudica a él;⁴ sabe que las películas son una «mentira», pero disfruta de la belleza de las casas y las blanquísimas cocinas que allí aparecen, cultivando internamente el sueño de la domesticidad matrimonial. Aunque ya le toca interpretar a las madres, lo que denota su «avanzada edad», no deja de formar parte de un elenco de teatro vocacional en su ciudad. Ahora bien, si en el cine (y el teatro) vive

4 Aunque no parece obsesionada, es evidente que su proyección en el tiempo siempre está en función del mandato reproductivo: «Si me caso este año y tengo un hijo el que viene, le llevaré 36 años: ¡seré una madre vieja!».

una vida y amores vicarios —como sucedía con Martina—; y en el cotidiano su lugar es la espera y la previsibilidad del ritmo cíclico; lo cierto es que la fantasía/ imaginación erótica y la curiosidad en una mirada inquieta y expectante matizan la caracterización de esta soltera.⁵

Antes de comentar los momentos donde más intensamente se ponen en juego estas dos dimensiones, quisiéramos detenernos en una acción que, llamativamente, es recurrente en todo el sistema de personajes: mirar a través de la ventada desde un interior al exterior. Sean hombres o mujeres, jóvenes o mayores, de cualquier profesión y estado civil, todos comparten el gesto de observar el mundo a través de un marco y un cristal. Marco y cristal que son límite de contacto con el mundo externo y, a la vez, protección respecto de él. Sin embargo, la posición frente a lo visto a través de la ventana es diferente: mientras los varones hablan del mundo sin tapujos mientras lo examinan, juzgan, se burlan y compadecen; las mujeres permanecen calladas, observan y proyectan pasados y presentes sin comunicarlos públicamente. Ellas se reservan esa fantasía, esa confesión o la misma posibilidad de soñar, únicamente a sí mismas. La insistencia de Bardem por este peculiar sitio especular y de mirada, un sitio donde reconocerse y proyectarse, habla del propio dispositivo cinematográfico y puede ser leído como una reflexión sobre los diversos posicionamientos posibles de tomar frente a la ficción, pero también frente a la realidad circundante: espectadores o protagonistas, quienes juzgan o callan, los que se creen con derecho a opinar sobre los demás o quienes se mantienen reservados interrogándose a sí mismos.

Hay cuatro momentos especialmente sensibles y elaborados para construir la imagen de la mujer soltera protagonista: en ellos, vale decirlo, no hay casi desempeños verbales, y en su lugar sobresalen la capacidad de fantasía/ imaginación erótica y la curiosidad de la mirada inquieta y expectante de Isabel. El primer momento es el de seducción discreta entre los protagonistas y se basa en la potencia expresiva del rostro de la primera actriz y un tenso montaje de planos cortos sobre la nuca y perfil del galán desde la perspectiva de Isabel: aquí la mirada es vector dramático y erótico. Mientras reza junto a su madre, la muchacha se percató que Juan está, como ella, en el templo, apenas unos bancos más adelante. Su pulso se acelera, el pecho se excita y la mirada deja la placidez de la lectura del libro sagrado para recorrer, curiosa, el torso y el cuello del varón que *se muestra*, se deja ver, busca llamar la atención de su compañera. Luego, la situación de placer escópico se invierte: un plano entero en *traveling* hacia adelante parece corresponderse con el punto de vista del varón, pero al pasar junto a Isabel, de picado pasa a angulación media y se detiene para capturar la expresión observadora, expectante, ilusionada de la actriz

5 Resulta valioso que en el personaje de Toña, la prostituta, Bardem ponga en escena otra figura de la soltería: aunque también está enamorada de Juan, redundando en el estereotipo de la «buena mujer de mala vida»/ «mujer de mala vida con buen corazón», lo cierto es que su carácter es confrontativo, inteligente, sensible y empático con Isabel, y en más de una oportunidad, con pocos rodeos y superioridad moral, impugna el accionar del amante y sus amigos. Ella misma se nombra como una par de la muchacha en su práctica de «espera», y visualmente, por medio del montaje y la iconografía de la ventana y la mirada, Bardem también las homologa. Sin embargo, resulta indudable que las condiciones de esa espera son harto diferentes en uno y otro personaje femenino.

que con gestos mínimos consigue traducir la ansiedad y el deseo del personaje. El plano no se corta, sino que Bardem opta por reencuadrarlo —semejante al procedimiento que señalamos respecto de *Para vestir santos*—, permitiendo que al fondo del mismo aparezca Juan. Los pasos que hasta hace un momento Isabel escuchaba se han detenido y el personaje aguza el oído para detectar, sin darse vuelta por pudor, si el compañero está allí o se ha marchado. La muchacha vacila, se agita, vuelve a intentar concentrarse en la lectura, comienza un movimiento y lo cancela, hasta que detrás del velo negro, girando sobre sí misma levanta los ojos y ve a Juan al fondo del templo que la saluda. Rápidamente vuelve el torso al altar —justo cuando suenan unos acordes de órgano— y, mientras trata de recomponer la respiración, alza su mirada luminosa, por primera vez optimista, con una inmensa sonrisa en la que parece encerrarse la palabra gracias. Ha sido capaz de levantar los ojos no solo a Dios, sino al hombre, dejándole saber que está interesada: más aún, ha sido capaz de devolver la galante mirada.

El segundo momento poderoso de configuración de la figura de esta soltera es una ensoñación de Isabel construida a partir de un montaje paralelo en el que se tensan, polarizadamente, la presencia y el pulso de los dos integrantes de la pareja protagonista a los cuales la puesta en escena modela de forma contrastante. Por lo tanto, aquí tampoco hacen falta diálogos o *voz en off*. Envuelto en las sombras de su pobre cuarto de pensión, marcado por la estrechez espacial como traducción de su estrechez emocional y moral, Juan se tortura de culpa por la broma pesada que está jugándole a Isabel. Los planos con buena profundidad de campo permiten advertir que la forma de la habitación es una especie de triángulo sofocante, mientras el techo oprime y encierra el cuerpo del varón, sin dejarle escapatoria. Cuando la cámara lo toma caminando inquieto, la banda sonora enfatiza el agobio del muchacho con una música extradiegética de tonos graves, con cuerdas, metales y tambores produciendo una atmósfera intensa y dramática. Por el contrario, cuando se trata de retratar a Isabel, la música troca de timbre, es ligera, grácil, volátil gracias a la sonoridad de las maderas, el pizzicato de los violines y el tintineo de campanillas, dándole una atmósfera casi onírica, perfecta para un espacio sin sombras —sin culpas—, amplio, suavemente iluminado, diáfano. En él, entre camisones con puntilla y sábanas blanquísimas, la muchacha repite con distintos tonos de voz el nombre de su amado, como manifestación acústica de la fantasía de distintas situaciones con él que ella misma está produciendo... en su cama, en una espiral juguetera, romántica y... erótica. El efecto del montaje paralelo hace que cada «Juan» retumbe en la cabeza del varón torturándole de remordimiento. Por eso, aunque los dos terminen en el lecho, dejando caer la cabeza por fuera del colchón, exhaustos —como si hubieran terminado una noche de amor—, mientras al hombre le toca el agotamiento de quien está comido por el remordimiento y el rencor; la expresión satisfecha y plena le corresponde a la mujer, en un momento que enfatiza la potencia de su imaginación. Tal como agudamente han planteado Núria Bou y Xavier Pérez:

(...) es difícil concebir en las mujeres casadas abnegadas una configuración facial del goce femenino tan exagerada como la que encarna Betsy Blair. Esta

manifestación del placer que nace del mero desear nos lleva a constatar la implícita necesidad, por parte de Isabel, de vivir en otra realidad, de proyectarse en otro mundo, de huir del entorno opresor de la sociedad española (...). (2021, p. 37)

El tercer momento especialmente sensible para caracterizar la figura de Isabel como soltera se suscita cuando la pareja visita un edificio en construcción, pues allí comprarían su departamento al casarse. Aquí se fusionan los aspectos anteriormente analizados, mirada activa y fantasía erótica. El espacio no está terminado y aún no se han levantado las paredes divisorias de los ambientes por lo que más bien semeja un enorme piso vacío; pese a ello, o quizás gracias a eso, el cuerpo de Isabel recorre con entusiasmo el lugar proyectando, planeando, mimando acciones y visualizando, literalmente, su futuro. Es decir, la funcionalidad de cada lugar, cómo estará decorado, qué sitio les corresponde a los muchos niños que han de tener juntos... y la disposición de la habitación principal. En vez de dos camas como aparecen en las películas —«por la censura» como ella misma dice—, la protagonista quiere una cama muy grande. Tras pronunciar ese deseo —afectivo, erótico y sexual— una brisa le levanta la falda y dice: «me has puesto colorada, me dejas hablar...».⁶

Finalmente, el descubrimiento de la verdad, el desengaño amoroso, es el último y definitorio momento de caracterización de Isabel. En esta escena ella habla muy poco y son la fotografía y la banda sonora —hecha de ruidos y melodías— las que expresan su estado interior y las voces que la habitan. Al llegar al salón de baile, donde esa noche habrá una fiesta —a la que, extraordinariamente, asistirá como novia oficial—, Isabel mira ilusionada y obnubilada la limpieza y disposición del lugar, el reluciente piso y la poderosa araña, que se enciende iluminándolo todo: su imaginación se activa, proyectando en ese sitio «su propia película» de mujer enamorada por primera vez. Un músico afina el piano y a lo largo de la escena se escuchan los ajustes del instrumento, creando una atmósfera extraña por la dislocación persistente entre lo que se escucha (disonancia) y la pulcritud de aquello que se ve (perfección, armonía). Además, por momentos, aparece como una ráfaga del pasado o del destino el motivo melódico que caracterizó a la muchacha anteriormente cuando en su cama fantaseaba con Juan, pero con una elocuente variante. La melodía principal suena en un theremín, por lo que la distorsión acústica señala ya la descomposición del sueño de novia y madre, acoplándose o sumando una nueva capa de extrañamiento a la escena que adelanta la caída de la máscara de Juan en la voz de su amigo Federico, el único varón sensible y empático de la cinta y portavoz del propio Bardem.

Tras mostrarle al muchacho el salón y sentarse en la silla donde cada año ha esperado que alguien la invite a bailar —gesto trágico y anticipatorio—, Isabel escucha en boca del visitante toda la verdad. Con ojos inmensamente abiertos, atentos, solo escucha, sin interrumpir, sin negar, sin gritar, sin desesperarse. En

6 Poco después, en la misma escena, Isabel se asomará al hueco del ascensor para repetir su nombre y el de Juan escuchando el eco, un encadenamiento sonoro inquietante y molesto para el galán, que a su vez es espejo de la reiteración nominativa de la escena anteriormente descrita.

shock, lo único que atina hacer es sentarse en «su lugar», en el sitio de siempre, solo que ahora todo es distinto al pasado. Isabel responde sobrecogida, con la mirada perdida, extraviada de sí, con movimientos mínimos a las palabras de Federico, que intentan sacarla del sopor y expresarle que aún hay una salida. Aunque está aturdida, oye bien la propuesta de huida que le hace este amigo —notemos que otra vez, como en *Para vestir santos*, aparece la figura del escape como solución o salvación a la soltería, asociada esta a la tortura constante del qué dirán—. Las luces se apagan y un plano general permite advertir el enorme salón vacío donde está sentada la heroína. El movimiento de cámara es elocuente y, tras una grúa descendente, una panorámica horizontal semeja la mirada de la muchacha despidiéndose de ese lugar de ensueño.

Como una autómatas, Isabel se levanta y atraviesa el salón con el paso cada vez más apurado, observando oblicuamente la fila de sillas sobre las que proyecta —como revés de la fantasía amorosa— decenas de miradas y voces escrutadoras y acusadoras, mientras la música cambia y se vuelve atormentadora, acelerada y aguda, cuyos acordes terminan por superponerse al silbido del tren a punto de salir de la estación; ese tren que puede conducirla a otro sitio donde volver a empezar. El empalme de ambos sonidos da continuidad temática, dramática y de atmósfera emotiva a ambas escenas, intensificando el suspense. Finalmente, en una notable secuencia de rápido montaje, contemplamos la desorientación absoluta de la mujer que no es capaz de nombrar «su destino»: en el geográfico se juega, justamente, el existencial.

Bajo la lluvia torrencial y la mirada burlona de los varones del casino, empapada, pero entera y digna, Isabel vuelve a atravesar la Calle Mayor. Enfrenta su presente con lo único cierto que tiene: su sí misma, su cuerpo, su energía, su rostro. Isabel enfrenta y comparece, se hace presente, pese a todo. El último plano la muestra detrás del vidrio de su habitación, en una imagen imprecisa donde la resignación se empasta con la valentía, la pena se fusiona con la consciencia:

(...) esa mirada ambigua hacia adelante (también hacia el espectador) (...) se escuda en una suerte de hermetismo orgulloso y algo desafiante. Al fin y al cabo, Isabel, que tenía en sus manos la posibilidad de cambiar su destino y subir al tren con Federico, ha tomado libremente la decisión de no huir ni ser «salvada». (Bou y Pérez, 2021, p. 37)

Justamente, que no sepamos a ciencia cierta el final de la historia de esta mujer es la mayor victoria del personaje. De ahí que nombremos su soltería bajo la figura de la *espera expectante*, donde se anudan los sentidos de mirada curiosa y activa impulsada por la imaginación erótica

5. Colofones

¿Qué encierra el dicho popular «quedarse para vestir santos»? Pues una cláusula normativa de orden y exclusividad en relación con el uso del tiempo. Recordemos que el arreglo del templo y sus figuras, el mantenimiento del altar y adornos

florales en la cultura ritual católica, eran tareas feminizadas y marcadas por la edad y el estado civil; las mujeres mayores, las viudas o las que no tenían hijos a cargo disponían de tiempo y energía disponible y suficiente para estos menesteres. En definitiva, aquella trillada expresión/sentencia, confirma que, en el marco del patriarcado occidental, el tiempo no es nunca de las mujeres: es de los otros (los hijos) o de Dios, jamás para ellas mismas. Así, si bien «las que visten santos» son las que no llegaron a ser santas o mártires gracias a la maternidad, el mandato parece ser el mismo: la ponderación exclusiva y excluyente de la reproducción que es la vara con la que se mide todo lo demás.

Los melodramas analizados exploran la figura de la soltera y, con mayor o menor agudeza crítica, hablan de las sociedades que primero la llenan de ilusiones para luego estigmatizarla si no cumple las expectativas de una unión heterosexual, respetable y reproductiva. Revisar a contrapelo el sistema de personajes y la puesta en escena que organiza las cintas *Para vestir santos* y *Calle mayor*, nos permitió poner en diálogo dos cinematografías nacionales industriales y rastrear algunas ambigüedades de sentido que establecen pequeñas fugas o disonancias respecto de un tipo de representación dominante de la soltería femenina. Hemos procurado pasar, entonces, del aumentativo injurioso «la solterona» y la implícita idea de «madres fallidas» que esencializa a las mujeres en un rol reproductivo, condenando a las que no se adecúan a él; a las contradictorias figuras de «sacrificio adversativo» y «espera expectante» desde algunos sentidos laterales presentes en las películas, las cuales, sin embargo, no dejan de ser un vector del sistema. El énfasis de estas nociones que proponemos está puesto en acciones complejas, cualificadas por el conflicto y el poder, lo que redundará en formulaciones más plásticas, pero también potencialmente más liberadoras a nivel político y sensible que el mero rótulo fijo y agravante. Nuestra apuesta fue y es seguir explorando y cartografiando el imaginario maternal en el cine reparando en todas sus zonas: incluso aquellas más difusas y liminales, donde esperan cuerpos, imágenes y voces cuya relación con el cuidado, la reproducción y el deseo es oblicuo, pero no por ello menos sugestivo e interpelador.

Referencias

- Arocena Badillos, Carmen. (2005). Luces y sombras. Los largos cincuenta (1951-1962). En Castro de Paz, José Luis (Dir.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (pp. 79-129). Via Láctea Editorial.
- Barrancos, Dora. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- Benet, Vicente. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Paidós.
- Bianchi, Susana. (2000). Las mujeres en el peronismo (Argentina 1945-1955). En Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.). *Historia de las mujeres. Vol 5. Siglo XX* (pp.763-774). Alfaguara.

- Bou, Nuria y Pérez, Xavier. (2017). Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. *Revista L'atalante*, (23), 7-16. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=436>
- _____. (2021). El cuerpo hogar. En Bou, Nuria y Pérez, Xavier (Eds.), *El deseo femenino en el cine (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 27-40). Cátedra.
- Burke, Peter. (2006). ¿Qué es la historia cultural?. Paidós. Trad. Pablo Hermida Lazcano.
- Cosse, Isabella (2007). Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad. *Estudios sociológicos*, xxv(73), 131-153.
- Di Liscia, María Herminia y Rodríguez, Ana. (2004). El Cuerpo de la Mujer en el marco del Estado de Bienestar en la Argentina. La Legislación Peronista (1946-1955). *Boletín Americanista*, (54), 63-86.
- España, Claudio. (1984). *Medio siglo de cine. Argentina Sono Film*. Abril.
- _____. (1999). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los 50. *Nuevo Texto Crítico*, Año XI, (21/22), 45-76.
- _____. (2000). El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro. En España, Claudio (Dir. Gral.), *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo, Vol. I* (pp. 22-160). Fondo Nacional de las Artes.
- Franco, Marcela y Pulido, Norma. (1997). ¿Capitanas o guardianas del hogar? Deseos y mandatos en la argentina peronista. *Boletín Americanista*, (47), 113-125.
- Gené, Marcela. (2001). *Madres, enfermeras y votantes: representaciones de la familia e imágenes femeninas en el primer peronismo (1946-1955)*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires. Centro Argentino de Investigadores de Arte. <http://www.caia.org.ar/docs/Gene.pdf>
- Gil Gascón, Fátima y Gómez García, Salvador. (2010). Mujer, noviazgo y censura en el cine español. 1939-1959. *Revista Latina de Comunicación Social*, (65), 460-471. http://www.revistalatinacs.org/10/art2/912_Malaga/34_Gomez.html
- Lozano Estivaliz, María. (2000). *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la Mujer.
- Milanesio, Natalia. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Siglo XXI.
- Monterde, José Enrique (1995). Continuismo y disidencia (1951-1962). En Gubern, Román et al., *Historia del cine español* (pp.239-293). Cátedra.
- Muñoz Ruiz, María del Carmen (2006). Modelos de feminidad en la prensa para mujeres. En Morant, Isabel (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI* (pp.277-297). Cátedra.
- Rosón Villena, María. (2012). Contramodelo a la feminidad burguesa: construcciones visuales del poder en la Sección Femenina de Falange. En Osborne, Raquel (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980* (pp. 293-310). Fundamentos.
- _____. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Cátedra.

- Tavera García, Susana. (2006). Mujeres en el discurso franquista hasta los años 60. En Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI* (pp. 239-265). Cátedra.
- Tubert, Silvia. (1991). *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología. Siglo XXI*.

Recibido el 10 de agosto de 2022
Aceptado el 28 de noviembre de 2022
BIBLID [1132-8231 (2023: 251-270)]

**EL TRATAMIENTO DIFERENCIAL DE LAS
VIOLACIONES EN RELACIÓN CON LAS
CARACTERÍSTICAS DE LAS VÍCTIMAS.
ESTUDIO DE CASO DE LOS PROCESOS DE
DENUNCIA DE VIOLENCIA SEXUAL A MENORES
EN LA ISLA DE LAMU, KENIA**

***THE DIFFERENTIAL TREATMENT OF RAPES IN
RELATION TO THE CHARACTERISTICS OF THE
VICTIMS. CASE STUDY OF THE PROCESS OF
REPORTING SEXUAL VIOLENCE AGAINST MINORS
ON THE ISLAND OF LAMU, KENYA***

RESUMEN

En Kenia, solo el 6 % de las violencias sexuales son denunciadas a alguna autoridad (The National Bureau of Statistics, 2015). Las violaciones, a pesar de ser un problema global, no se tratan de igual manera según las víctimas. Los cuerpos de las mujeres casadas y los cuerpos de las niñas tienen diferente honor y pertenencia en el sistema patriarcal (Segato 2003; Federicci, 2004). En este estudio nos centramos en recoger las barreras que se han eliminado en los procesos de denuncia de la violencia sexual cuando las víctimas son menores de edad. Se aplica una metodología cualitativa, llevando a cabo un estudio de campo de 14 meses en la isla de Lamu. Entre las conclusiones recogemos avances, como la justicia gratuita o la existencia de centros de rescate. Estos avances se dan en gran medida por la resistencia intergeneracional que están impulsando las propias mujeres.

Palabras clave: violencia sexual, feminismos, menores, resistencias

ABSTRACT

In Kenya, it is estimated that only 6 % of sexual violence is reported to any authority (The National Bureau of Statistics, 2015). Rape, despite being a global problem, is not treated in the same way according to the victims. Married women's bodies and girls' bodies have different honor and different belonging in the patriarchal system (Segato 2003; Federicci 2004). In this study we focus on collecting the barriers that have been eliminated in the process of reporting sexual violence when the victims are minors. A qualitative methodology is applied, carrying out a 14-month field study on the island of Lamu. Among the conclusions we collect advances, such as free justice or the existence of rescue centers. These advances are largely due to the intergenerational resistance that women themselves are promoting.

Keywords: sexual violence, feminism, minors, resistance

1 Universidad Pablo de Olavide. yris_895@hotmail.com. (<https://orcid.org/0000-0002-1164-371X>) Esta publicación ha sido financiada por la Unión Europea «NextGenerationEU», por el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y por el Ministerio de Universidades, en el marco de las ayudas Margarita Salas, María Zambrano, Recualificación para la Recualificación del sistema universitario español 2021-2023 convocadas por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla.



1. Introducción

En primer lugar, este estudio se enmarca en las ciencias sociales, teniendo como eje principal el Derecho. Compartimos la corriente teórica de la criminología feminista crítica que defiende una concepción del derecho como vía posible para deconstruir normas y prácticas jurídicas discriminatorias, así como es posible incorporar un enfoque de género que proteja a las mujeres (Smart, 2000; Varela y González, 2015).

En segundo lugar, tratamos el problema social de las violencias machistas, centrándonos en la violencia sexual. Como señala Bodelón, este concepto llama a «entender que la violencia es una manifestación de una discriminación social, de una estructura social desigual y opresiva contra las mujeres» (2012, p. 16). Dentro de las mismas, nos centramos en las violencias sexuales, que, en Kenia, tras la alta incidencia de la violencia sexual y la impunidad que encontraba a nivel legislativo, como denunció AI (2002), se regula finalmente por la Ley de 2006 y define la violación como: «Cuando una persona tiene relaciones sexuales con otra persona y la otra persona no da su consentimiento o el consentimiento se obtiene por la fuerza o por medio de amenazas o intimidación de cualquier tipo» (The National Council for Law Reporting, 2006).

Es muy importante la regulación de la violación debido a la alta incidencia de violaciones en los casos de conflictos armados en el país, puesto que las mujeres de Kenia y sus cuerpos han sufrido violaciones sistemáticas tanto en la época colonial, en la guerra de la independencia, como en el conflicto postelectoral de 2007 (Foro Internacional de Mujeres Indígenas “FIMI”, 2006; Human Rights Watch, 2016), ya que en las violaciones «persiste la intención de hacerlo con, para, o ante una comunidad de interlocutores masculinos capaces de otorgar un estatus igual al penetrador» (Segato, 2003, p. 33). Tras la aprobación de la Ley Contra las Agresiones Sexuales en el año 2006, los primeros años se ven truncados por la crisis postelectoral que se vive en Kenia entre los años 2007 y 2008. El informe *I Just Sit and Wait to Die: Reparations for Survivors of Kenya's 2007-8 Post Election Sexual Violence*, llevado a cabo por la Organización Human Rights Watch, recoge las atrocidades que se cometieron contra las mujeres en Kenia con la revuelta postelectoral del año 2007, constatando que cientos de ellas todavía padecen graves lesiones físicas y emocionales, además de pobreza y exclusión social y denuncian que:

El gobierno de Kenia no ha implementado programas para brindar servicios de apoyo psicosocial adecuados para las supervivientes de violencia sexual y sus familias a pesar del profundo sufrimiento emocional y psicológico que experimentan, así como sus familias y comunidades. (Human Rights Watch, 2016, p. 11)

Sin embargo, debido a la presión del movimiento feminista que pedía reparación para las víctimas de la llamada crisis postelectoral, en el año 2009 se publica, por parte del Ministerio de Sanidad Pública, la llamada *National Guidelines of Management of Sexual Violence in Kenya*. Esta es una guía que trata de unificar una respuesta frente a las violencias sexuales, incluyendo protocolos policiales,

médicos, forenses y sociales; y de remover algunas barreras que existían en el procedimiento (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009). Entre los principales avances de esta guía se encuentra la gratuidad del documento denominado «p3». Este documento es un modelo oficial que debe entregarse en una comisaría y que debe rellenar el personal sanitario siempre que exista algún tipo de lesiones, y es prueba clave en un posible juicio. Este documento tiene un valor aproximado de 10 euros, que es un precio muy alto, considerando que el salario mínimo es 80 euros aproximadamente (Ministry of Public Health and Sanitation, 2009; AI, 2001). Otro de los elementos clave son los centros de recuperación o *Shelters* (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009).

Debemos tener en cuenta que, al hablar de violencia sexual, como Femenías y Rossi (2009) exponen, el cuerpo de las mujeres ha tenido siempre un gran valor simbólico donde se han marcado los conflictos bélicos y donde se ha ejercido poder para faltar el honor, humillar a las mujeres o incluso enviarles mensajes a otros hombres a través de sus cuerpos. No obstante, al igual que el cuerpo de las mujeres se ha usado de manera «simbólica» o «ejemplarizante» para mostrar la dominación, también se ha usado como forma de resistencia.

Respecto a los cuerpos de las mujeres como lugar de explotación, pero a la vez de resistencia, habla Federici explicando que:

La Europa precapitalista la subordinación de las mujeres a los hombres había estado atenuada por el hecho de que tenían acceso a las tierras comunes y otros bienes comunales, mientras que en el nuevo régimen capitalista las mujeres mismas se convirtieron en bienes comunes, ya que su trabajo fue definido como un recurso natural, que quedaba fuera de la esfera de las relaciones de mercado. (2004, p. 148)

Hace referencia al régimen colonial en el que a muchas mujeres se les despojó de sus tierras, de sus propiedades y pasaron a convertirse en unidades de trabajo. Pero recuerda que, frente a la dominación de los cuerpos de las mujeres como fuerza del trabajo y como objeto sexual, que también sufrieron tantas mujeres esclavas negras, «su principal logro fue el desarrollo de una política de autosuficiencia, que tenía como base las estrategias de supervivencia y las redes de mujeres» (Federici, 2004, p.176). Kenia comparte en la memoria colectiva de las mujeres esta realidad, debido a que también fue un país colonizado. De la misma forma, Lugones recuerda cómo «la “misión civilizadora” colonial era la máscara eufemística del acceso brutal a los cuerpos de las personas a través de una explotación inimaginable, de violaciones sexuales, del control de la reproducción y el terror sistemático» (2011, p. 108). Pero, frente a los ataques a los cuerpos, siempre se han encontrado estrategias de resistencia (Moraga y Castillo, 1988).

En relación con los cuerpos de las menores de edad, se debe realizar un análisis interseccional (Crenshaw, 2017), debido a que en Kenia siguen existiendo padres que casan a sus hijas para recibir una indemnización económica como manera de salir de la situación de pobreza, tratando a las niñas como moneda de cambio (Mwololo, 2015). Además de la propia violencia que supone la celebración del

matrimonio con una menor de edad o sin su consentimiento, los matrimonios infantiles suelen forzar al abandono escolar, unido a embarazos y partos prematuros que pueden desencadenar graves consecuencias médicas. Y al encontrarse en una posición de inferioridad debido a la edad, diversos estudios comprueban cómo las jóvenes están más expuestas a la violencia sexual; Como, por ejemplo, un estudio de Etiopía publicaba que «el 85 % de las mujeres casadas antes de los 15 años declaraba haber sufrido violencia sexual, frente al 49 % de las casadas después de los 18 años» (Semahegn y Mengistie, 2015, p. 1). En esta línea, Tauli (2015), en su estudio sobre la violación sistemática de los derechos humanos a los pueblos indígenas, expone en relación con el acceso a la educación que, si los niños de los pueblos indígenas encuentran limitaciones comunes (inexistencia de centros o su difícil acceso, la falta de personas cualificadas en la comunidad, las barreras de idiomas o la falta de atención específica en los y las menores indígenas); las niñas, además de estas barreras, deben superar aún más obstáculos. Entre ellos, las expectativas de que ayuden con las tareas domésticas y de cuidados, la posibilidad de que estén obligadas a contraer matrimonio siendo menores de edad y sus maridos las obliguen a abandonar las escuelas, o el riesgo de sufrir violencia sexual o violaciones en los trayectos hacia la escuela.

Esta investigación se lleva a cabo en Lamu, una isla al noroeste de Kenia. Es una isla pequeña, de unos 12000 habitantes, pero con unas particularidades determinadas. Por un lado, predomina la religión musulmana, al contrario que en la mayoría del país, donde predomina la religión católica, con un 11 y un 83 % respectivamente de representación a nivel nacional. Y, por otro lado, predomina la tribu swahili, mientras que a lo largo del país predomina la tribu kikuyu, con un 6 y un 17 % de representación respectivamente (Atlas Mundial de datos, 2021). La institución del matrimonio tiene un gran valor: se calcula que más del 80 % de las mujeres están casadas antes de cumplir los 30 años (The National Bureau of Statistics, 2015). Las instituciones oficiales en la isla tienen problemas de arraigo debido a las diferencias tanto religiosas como tribales, por lo que no son utilizadas por la mayoría de la población (Makau, 2016). Sin embargo, existen algunos recursos que sí son importantes para las mujeres, a pesar de ser «externos». En concreto, en relación con los centros de recuperación que prevé la guía (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009), en Kenia existen varios centros, pero no en Lamu (Mwololo, 2015). Sin embargo, sí existen dos ONG españolas que suplen algunos de los servicios que no existen en la isla:

ANIDAN: Es una organización sin ánimo de lucro, apolítica y aconfesional, que cuenta con un centro para menores, donde viven más de 100 niños y niñas y se les cubre alimentación estancia, educación, y todas sus necesidades, trabajando como Centro de recuperación para menores que por orden judicial deben abandonar su núcleo familiar a consecuencia de violencia o de extrema pobreza. Además, desde marzo de 2007, en colaboración con la Fundación Pablo Horstmann, cuenta con un hospital pediátrico que atiende de forma gratuita más de 8.000 consultas al año en el propio hospital y cientos en actuaciones extrahospitalarias. Estos servicios mejoran en gran medida la calidad de vida de los y las menores de la isla,

especialmente los servicios sanitarios y la posibilidad de acogida de menores en situación de alta vulnerabilidad. (Anidan, 2020)

AFRIKABLE ONGD: Afrikable comienza en el año 2009, impulsado por dos mujeres españolas, Mercedes Cascajero y Lola Serra. Ellas, en un viaje allí quedan impactadas por el nivel de pobreza y exclusión social de las mujeres y, tras varios estudios y entrevistas, dan comienzo al proyecto el 1 de noviembre del año 2009. El objetivo es el Empoderamiento Social y Económico de las mujeres y el Comercio Justo es la herramienta de cooperación con la que se trata de lograr el desarrollo personal y económico de las mujeres de la isla. (Afrikable, 2020)



Ilustración 1. Mujer con menor en el mercado
Fuente: elaboración propia, 2019.

En el presente estudio nos proponemos recoger los avances que se han dado en los procesos institucionales frente a la violencia sexual a las menores de edad y describir los límites que se siguen encontrando en otro tipo de violencia sexual, desde el punto de vista de las mujeres indígenas.

2. Vestibulum

En primer lugar, parte de una epistemología feminista, donde se busca cumplir con los tres elementos que Harding (2012) establece respecto de estos estudios: se incorporan las voces de las mujeres como fuente principal de recogida de información, especialmente de las mujeres subalternas (Spivak, 2003). En segundo lugar, no aplicamos una mirada desde arriba hacia abajo como investigadoras, si no que nos posicionamos, siguiendo la teoría del punto de vista, a favor de las mujeres. En último lugar, tenemos una finalidad de la investigación clara, que es facilitar la lucha contra las violencias machistas mediante la remoción de las barreras de los procedimientos en base a sus propias experiencias.

En segundo lugar, es una investigación de carácter etnográfico, debido a que se realiza un estudio en terreno, entendiendo que «un investigador o investigadora que emplea los estudios de la cultura o una perspectiva feminista podría leer un texto en términos de su ubicación dentro de un momento histórico determinado por un género, raza o ideología de clase particular» (Denzin y Lincoln, 2012, p. 5). En este caso se realiza un viaje personal y material al terreno, en el que la información que buscamos ocurre en nuestro día a día, por eso es una interpretación etnográfica. Es esencial en nuestro caso la información recogida en el día a día, en conversaciones informales, debido a la especial sensibilidad de los temas tratados.

Por último, las técnicas de investigación que se han utilizado son de corte cualitativo. Frente a las realidades tan complejas que nos proponemos como objetivos, es la metodología cualitativa la que «nos proporciona un mayor nivel de comprensión sobre los motivos y las creencias que están detrás de las actuaciones de las personas» (Zapparoli, 2003, p. 194).

2.1. Instrumentos de investigación:

Observación participante

La observación participante es una forma de «investigación que involucra la interacción social entre quien investiga y quien informa, durante la cual se recogen los datos de modo sistemático y no intrusivo» (Taylor y Bogdan, 1992, p. 31).

Debido a las diferencias entre el lugar de partida como investigadora, Sevilla (España), y la isla de Lamu, a pesar de la construcción teórica del contexto, la imagen preconcebida que llevábamos podía ser engañosa o incluso completamente falsa (Taylor y Bogdan, 1992). Por ello, fue esencial la recogida de toda la información relevante para la investigación que se fue detectando por medio de un cuaderno de campo, de manera manual y cronológica. Especialmente en los primeros meses, se centró en la selección de la muestra de las entrevistas.

Entrevistas

Como eje principal de la investigación, se construyen dos tipos de entrevistas destinadas a dos perfiles diferentes. Las mismas se crean en base a unas categorías concretas, que sirven para la construcción de los instrumentos, así como para su posterior análisis. Las categorías son:

- Violencia Sexual. Con indicadores: violación, agresión sexual, abuso sexual.
- Proceso institucional. Con indicadores: denuncia, policía, juicio, abogado/a, autoridad tribal.
- Estrategias de resistencia. Con indicadores: violencia sexual, superación, resistencia.

A. Entrevistas en profundidad a mujeres de la isla de Lamu

Estas entrevistas son individuales, biográficas y definidas por Olabuénaga (2012) como entrevistas holísticas y no directivas. Con ellas buscamos dar voz a las mujeres subalternas y que su propio discurso marque el contenido de la investigación (Spivak, 2003).

- Selección de la muestra:

Las mujeres entrevistadas son mujeres que viven en el contexto donde se desarrolla la investigación y dentro de este núcleo poblacional se busca diversidad respecto de la edad, estado civil, etnias, las religiones que profesan o el nivel socio-educativo, en base a la propia diversidad del contexto de la isla.

En base a estos elementos, se selecciona a las mujeres entrevistadas durante los primeros meses de trabajo de campo, mediante los diálogos informales y las notas de campo, ya que «se comienza con una idea general sobre las personas a las que se entrevistará y el modo de encontrarlas, pero se debe estar dispuesta a cambiar de curso después de las entrevistas iniciales» (Taylor y Bogdar, 1992, p. 108). En definitiva, se realizaron 32 entrevistas en profundidad, como se muestra en la siguiente tabla

Nº	FECHA	DURACIÓN	TRIBU	EDAD	RELIGIÓN	ESTADO CIVIL	NIVEL SOCIO-ECONÓMICO
EP1	24-06-2019	17'	ORMA	12	MUSL	SOLTERA	BAJO
EP2	17-12-2018	21'	POKOMO	12	CRIST	SOLTERA	BAJO
EP3	18-12-2018	29'	ORMA	45	MUSL	CASADA	BAJO
EP4	03-04-2019	28'	BAJUNI	20	MUSL	SOLTERA	BAJO
EP5	08-11-2018	35'	GIRIAMA	29	CRIST	CASADA	MEDIO
EP6	23-10-2018	20'	GIRIAMA	36	CRIST	CASADA	BAJO
EP7	24-10-2018	37'	KIKUVU	27	MUSL	CASADA	MEDIO
EP8	15-11-2018	27'	KAMBA	27	CRIST	SEPARADA	MEDIO
EP9	30-10-2018	25'	ORMA	22	MUSL	CASADA	BAJO
EP10	31-10-2018	24'	GIRIAMA	32	CRIST	SEPARADA	MEDIO
EP11	16-10-2018	26'	MASÁI	19	CRIST	CASADA	BAJO
EP12	26-11-2018	40'	ETIOPIAN	31	MUSL	CASADA	MEDIO
EP13	17-10-2018	34'	MTAVETA	43	MUSL	CASADA	MEDIO
EP14	16-10-2018	29'	POKOMO	21	MUSL	SOLTERA	MEDIO
EP15	16-11-2018	19'	BORANA	25	MUSL	SEPARADA	BAJO
EP16	06-11-2018	22'	ORMA	23	MUSL	CASADA	BAJO
EP17	05-12-2018	27'	BAJUNI	21	MUSL	SOLTERA	MEDIO
EP18	26-11-2018	23'	SWAHILI	30	MUSL	CASADA	MEDIO
EP19	10-11-2018	20'	ORMA	32	MUSL	CASADA	BAJO

Tabla 1

Muestra de entrevistas en profundidad

B. Entrevistas semiestructuradas a agentes clave dentro del proceso institucional

En base a Del Rincón et al. (1995), entendemos que es una entrevista semiestructurada o con una estructura abierta, ya que se formulan las mismas preguntas en los mismos términos y según la misma secuencia, pero las respuestas son abiertas para que quien responda pueda expresarse con su propio lenguaje y haya flexibilidad para obtener información nueva según el desarrollo de la entrevista. Como «consta de una lista de cuestiones o aspectos que han de ser explorados durante las entrevistas», es también una entrevista dirigida (Del Rincón et al., 1995, p. 311)

- *Selección de la muestra*

Al igual que con las primeras entrevistas, se fue primero conociendo y dibujando cuáles eran los ámbitos que intervenían en los procedimientos, para que todos estuvieran representados (teniendo en cuenta la convivencia legislativa civil, religiosa y étnica). En esta línea se identificaron los órganos competentes en Lamu en el ámbito educativo, sanitario, policial, judicial, político y social, recogiendo este estudio en el cuaderno de campo. Se detectó a las personas que estaban a cargo de estos órganos y se les comenzó a tantear sobre la posibilidad de realizar una entrevista con dichas personas.

Se consiguieron realizar trece entrevistas a agentes claves. A continuación, se recoge la muestra en la Tabla 2:

Nº	PROFESIÓN	FECHA	DURACIÓN	GRUPO ÉTNICO-NACIONALIDAD
ES1	DIRECTORA ESCUELA MANDAMAWENI	16-10-2018	37'	Pokomo
ES2	AUTORIDAD CRISTIANA	29-10-2018	40'	Giriama
ES3	TRABAJADOR SOCIAL ANIDAN	04-12-2018	35'	Bajuni
ES4	CHIEF	13-12-2018	35'	Swahili
ES5	COORDINADORA AFRIKABLE	03-12-2018	34'	Española
ES6	DEFENSOR DEL MENOR	14-12-2018	20'	Kikuyu
ES7	AUTORIDAD POBLADO ORMA	08-01-2019	51'	Orma

ES8	POLITICO REPRESENTANTE CUOTA MUJER	10-04-2019	39'	Swahili
ES9	TRABAJADORA SOCIAL HOSPITAL	30-04-2019	22'	Giriama
ES10	KADHI-JUEZ ISLÁMICO	12-04-2019	28'	Swahili
ES11	JUEZA	13-06-18	34'	Kikuyu
ES12	REPRESENTATE PARLAMENTO LAMU COUNTRY	27-06-2018	42'	Swahili
ES13	ABOGADA	18-07-2018	28'	Kikuyu

Tabla 2.
Muestra de las entrevistas semiestructuradas

2.2. Procedimiento de construcción e implementación de las entrevistas:

Las entrevistas fueron creadas de manera propia, en base a unas categorías que garantizaran una homogeneidad en las mismas y facilitaran el análisis posterior. Una vez confeccionadas, fueron validadas por medio de un dossier de validación que completaron diversos investigadores del ámbito de las ciencias sociales y cuyas aportaciones sirvieron para terminar de confeccionar y traducir las entrevistas. Las entrevistas fueron desarrolladas de manera individual, en lugares privados, y duraban entre 20 minutos y una hora. Se realizaron en inglés, con algunas aportaciones en suajili y se han grabaron con consentimiento de la persona entrevistada. Para garantizar los principios éticos recogidos en la Declaración de Helsinki de la Asociación Médica Mundial de 1975 (Consejo de Organizaciones Internacionales de las Ciencias médicas, CIOMS, en colaboración con la Organización Mundial de la Salud, 2002), se solicitó a todas las participantes entrevistadas su consentimiento por escrito y se les informó de los objetivos de la investigación y la difusión que la misma tendría (Manzini, 2000). Para garantizar su anonimato desde el inicio fueron codificadas con un número, pasando a ser EP o ES y el número que les correspondía en todo momento, incluso en los documentos de análisis, teniendo aparte y protegida la codificación. Con dichas transcripciones se hizo un análisis de los discursos con ayuda de la herramienta ATLAS.ti, tratando de plasmar la realidad del mensaje que ellas transmitían, entendiendo la codificación como el proceso de examen, comparación, conceptualización y categorización de los datos y se optó por un análisis del contenido y no de un análisis lingüístico, según la clasificación de Kvale (2011).

3. Proin

- **El tabú de la violación dentro de la pareja**

Partimos de que la Ley de Kenia contempla la violación dentro de la pareja como un tipo delictivo desde el año 2006 (The National Council for Law Reporting, 2006). Sin embargo, como dice Segato (2003), no se pueden cambiar las estructuras sociales de un plumazo, cuando la ley no coincide con las percepciones sociales. Por ello, podría decirse que la concepción de que pueden existir violaciones dentro de la pareja no ha calado en la percepción de la sociedad, en base a lo recogido en el cuaderno de campo y en las entrevistas:

La violencia sexual también, y a tu marido no puedes decirle que no, tienes que darle sexo cuando él quiera. (EP25, tribu Orma, 28 años, 2018)

Sí, es un gran problema aquí, creo que ayer también hubo un asesinato aquí, no sé por qué fue, pero había una razón. El problema a veces viene porque la mujer ya no tiene sentimientos por su marido, a veces el marido viene y tú le dices que estás cansada, le dices que no quieres sexo y eso no se puede hacer. Tú no puedes decirle eso a un hombre africano, porque si le dices que no quieres sexo, va a volverse agresivo, te va a pegar. Es mejor decir que sí, no puedes decir que no, si no, ¿por qué un hombre va a matar a su mujer? (EP13, tribu Mtaveta, 43 años, 2018)

Estas afirmaciones, que pueden servir de ejemplo de cómo las propias mujeres pueden llegar a legitimar la situación de dominación estructural, muestran una aceptación manifiesta de la violación dentro de la pareja, entendiendo que, dentro de las normas culturales, el marido tiene un derecho sobre el cuerpo de su mujer (Femenías y Rossi, 2009; Fleicher, 1992). Y en la misma línea reaccionaban las mujeres cuando se les insinuaba en conversaciones informales que se podía denunciar a tu marido por violación: este comentario provocaba risas entre las presentes.

- **La violación fuera del matrimonio y las consecuencias sociales de la misma**

A pesar de que muchas violencias sean invisibilizadas, un caso que sí llega a la policía son las violaciones fuera del matrimonio. Llama la atención que este delito se da a nivel universal, sin existir una sociedad en la que no existe la violación. No es casualidad que esta violencia sí sea castigada, debido a que, como expone Segato (2003), se puede inferir de la ley que protege el patrimonio y la herencia familiar, que traspasa el cuerpo femenino, sin proteger a la mujer agredida, sino al propio honor familiar. Con esto, la autora se quería referir a que las violaciones a las jóvenes o mujeres no casadas se viven como una ofensa a su familia, a su honor y estatus, y por ello reparar el daño de una violación se convierte en una protección del honor y no de la mujer en sí misma. Pero, de igual manera, debido a esta necesidad de proteger el «honor» personal y familiar, y por miedo a la segunda victimización, muchas mujeres silencian las violencias sexuales, por lo que no todas llegan a ser juzgadas. «Es algo que ocurre, las mujeres son violadas, sus derechos no son respe-

tados, pero es un gran problema, porque algunas mujeres, aunque sean violadas, no deciden denunciar el caso, tratan de esconderlo» (ES4, Chief de Lamu, 2018).

Aunque también hay casos que superan las barreras internas y externas y, si el asunto no puede resolverse en el ámbito familiar, sí se está acudiendo a la policía. «Hubo una chica que era mi amiga y que fue violada, ella estaba en el campo y él llegó con un cuchillo y le dijo que si chillaba la mataría, por lo que le quitó la ropa y la violó, pero ella luego lo denunció y lo arrestaron» (EP7, tribu Kikuyu, 27 años, 2018).

En concreto, en base a los datos recogidos en Atlas.ti con el código *violación* en los diferentes documentos, se daban dos factores comunes para que los casos llegaran a convertirse en procesos judiciales: que se dieran en el ámbito no familiar y que las mujeres necesitaran asistencia sanitaria con posterioridad a la agresión sexual.

En relación con la asistencia médica, un elemento clave es el formulario P3: es un formulario genérico para todo tipo de agresiones, pero es el vínculo entre el ámbito sanitario y el sistema judicial, puesto que es un formulario que se te otorga en la policía, luego tiene que rellenarlo una persona del ámbito sanitario autorizado y posteriormente se devuelve a la policía para su custodia. Como elemento positivo, este formulario es gratuito para las agresiones sexuales desde el año 2009 (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009, p. 31). Esto puede dar lugar a que, si has recibido asistencia sanitaria y ya cuentas con dicha prueba, te sea más «fácil» acudir a un juzgado.

● **Violencia sexual con menores de edad**

Se detecta una diferente percepción cuando las personas que sufren violencia sexual son niñas, siendo el rechazo manifiesto a dichas violencias. Es más, sin perjuicio de lo que veamos posteriormente, de las pocas experiencias de denuncia que las mujeres comparten y que terminan con el culpable en prisión, son los casos de violaciones a menores. «Las niñas sufren abusos sexuales, violaciones. Yo conozco un caso de una violación de una amiga cercana, donde ella acabó denunciándolo y el está ahora en la cárcel» (EP2, Pokomo, 12 años, 2018).

En este sentido, durante el periodo de estancia en Lamu, se vivió de cerca un caso de agresión sexual a una menor. En octubre de 2018, tres chicos de nueve años abusaron de una chica de cinco años. Estos hechos ocurrieron a la salida del comedor de una ONG de la isla, ya que las madres eran trabajadoras de esta ONG; por ello, la entidad estuvo acompañando a la menor y su familia en la denuncia y tuvo que tomar medidas frente a los menores que habían agredido a la niña. Las consecuencias de la denuncia de este caso destaparon una práctica muy común en la isla en la que los niños menores de 18 años abusaban de chicas y practicaban sexo como un juego.

En las entrevistas, ninguna mujer hizo referencia a estos hechos u otros similares, solo ES6 menciona la problemática del consentimiento en los y las menores de edad, en este caso en relación con la prostitución infantil. Debemos tener en cuenta

que, en base a la propia legislación de Kenia, el consentimiento para tener relaciones sexuales no es válido hasta los 18 años y se pueden tener responsabilidades penales desde los 9 años (The National Council for Law Reporting, 2006). Esto da lugar a que cualquier menor de 18 años y mayor de 9 años que practique relaciones sexuales puede terminar en una cárcel para menores de edad.

Lo que yo escucho pues pueden ser adultos durmiendo con niños, donde hay consentimiento, pero es un consentimiento ilegal porque son niños, a veces les mienten porque les dicen que les van a dar dinero, también algún caso de violación, pero no son comunes. (ES6, protector del menor, 2019)

En el caso de los abusos infantiles, el haber acudido a los juzgados ha permitido que se dicten sentencias condenatorias que tienen un efecto ejemplarizante para la isla, ya que queda demostrado que estos hechos criminales tienen consecuencias, sin perjuicio de que muchas conductas siguen quedando invisibilizadas debido al silencio de las personas implicadas, especialmente las agresiones y abusos sexuales que se dan en el núcleo familiar. «Bueno, yo trato más casos de padres que abusan de sus hijas, pero creo que están decreciendo porque los juzgados están poniendo sentencias ejemplarizantes que están calando en esta sociedad» (ES3, trabajador social Ongd Anidan, 2018).

El caso concreto vivido en terreno salió a la luz porque la madre de la menor la castigó fuertemente, culpándola por haber permitido dichas agresiones y le quemó sus partes íntimas. Fueron estas heridas las que necesitaron atención médica y destaparon los hechos. Como consecuencia, la menor fue llevada a un centro de recuperación de víctimas y la madre fue condenada a veinte años de prisión. De todas las conversaciones informales que se dieron alrededor de este hecho, se conocieron muchos casos de agresiones a menores y de madres que castigaban a sus hijas en la intimidad por haber permitido dicha agresión, culpabilizando a la menor y silenciando el delito.

● Avances en los procedimientos de menores de edad

Debemos matizar que se debe separar el tratamiento general de las manifestaciones de violencia sexual a menores fuera del matrimonio, de las demás violencias machistas, que como hemos visto, en ocasiones sí llegan a denunciarse; como muestra, esta intervención de EP2. Para las agresiones sexuales se ha eliminado la barrera del precio del documento P3 y se han llegado a emitir condenas, especialmente en caso de menores de edad, siendo muy ejemplificantes para la sociedad.

Sin embargo, si intentas resolverlo en casa y no puedes, puedes llamar a tus padres para que te ayuden a resolverlo, si no es posible y es un grave problema, puedes llevarlo a la estación de policía, por ejemplo, una violación. (EP2, pokomo, 12 años, 2018)

A pesar de que la ley prevé los centros de recuperación para mujeres y niñas que se encuentran en situación de riesgo, así como garantiza una asistencia psicológica, entre otros servicios (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009), en Lamu no hemos encontrado *shelters* o centros de recuperación para mujeres. Hemos recogido algunos testimonios de derivación de niñas a otras ciudades más grandes, como Malindi, o a Anidan (Anidan, 2020), como entidad privada que permite el ingreso de menores en situación de grave riesgo, pero no está especializado ni tiene asesoramiento psicológico para casos de violencias machistas. Esto afecta gravemente a la posibilidad de denuncia de las violencias machistas, debido a que las mujeres que no tengan recursos económicos propios no pueden permitírselo, ni sus familias pueden ayudarlas.

En los casos de violaciones a menores, llevamos a las chicas que están traumatizadas a centros de rescate, que aunque no los hay en Lamu, si los hay en Malindi o en Mombasa, ellas pueden estar allí varios meses, reciben tratamiento psicológico y vuelven muy recuperadas. (ES6, protector del menor, 2019)

Otra de las diferencias en el caso de las menores es que sí se les reconoce asistencia jurídica gratuita, en todos los casos. Por ello, no deben sumar este coste a un posible juicio. En el caso de las mujeres, ES11 habla de que pueden «autodefenderse», con la gran discriminación que eso puede suponer, o pedir a alguna abogada de asociaciones especializadas que trabajen de manera gratuita. Estas asociaciones no están en Lamu, tendrían que desplazarse a otra ciudad para solicitarlo. «La justicia gratuita en relación con lo hablado anteriormente. La de los menores de edad, las posibilidades de autodefensa, el defensor público en la vía penal y las asociaciones de abogadas que trabajan *pro bono*» (ES11, jueza, 2018).

- **Cambio intergeneracional**

Esta protección de las menores de edad también está relacionada con las estrategias de resistencia de las propias mujeres, que buscan la protección de sus menores, fomentando la educación de estas, denunciando los casos, etc. A continuación, una muestra del cambio intergeneracional y del esfuerzo de las madres que permite este cambio, como relata Woo en su texto «Carta a mi amá» (sic), que se encuentra dentro de la publicación de Moraga y Castillo:

Yo nunca hubiera podido reaccionar como lo he hecho si tú no me hubieras dado la oportunidad de ser libre de las cadenas que a ti te han mantenido abajo (...). Y cuando me afirmo a mí misma, amá (sic), te afirmo a ti. (1988, p.111)

Algunas mujeres entrevistadas también muestran ejemplos de resistencias incluso respecto a sus diferentes hijas.



Ilustración 2

Hermana mayor porteando a su hermano pequeño

Fuente: elaboración propia, 2019

Y sobre el acceso, creo que había diferencias antes. Ahora, aunque no tengas suficiente dinero, intentas darle lo posible a ambos. Yo he cambiado entre mis hijas mayores y la más pequeña. Las primeras no estudiaron, pero para mi pequeña quiero asegurarme de que pueda estudiar y mis hijos van a ayudarla. (ES7, "Elder". Autoridad tribu orma, 2019)

Creo que la educación es buena, ayuda a que sean más iguales. Por ejemplo, yo tengo una hija en secundaria ahora, la otra está casada. Para la primera eligió el padre con quien casarse, y a mí no me parece mal porque es la tradición de mi tribu, pero con la que está estudiando, quiero que elija ella cuando termine de estudiar. (EP3, bajuni, 45 años, 2018)

Se han vivido varios casos durante el tiempo que duró la observación en los que son las madres las que deciden interponer la denuncia. El problema es que, si las agresiones sexuales se han dado en el ámbito familiar o incluso del poblado, puede que las mismas reciban presiones para que silencien los abusos, presionadas por el hecho de mantener ese honor familiar (Segato, 2003; Federicci, 2004). Por tanto, decidir denunciar es un gran ejercicio de resistencia, porque puede ocasionar tener que divorciarte o abandonar tu poblado y comenzar desde cero para proteger a tu hija. Se encuentra publicado en el blog la ONG Afrikable un caso en el que una mujer quiso salvar a su hija de quince años de un matrimonio forzado y denunció a las personas que lo estaban organizando, entre ellas su marido. La interposición de la denuncia la colocó en una posición de tal vulnerabilidad que la ONG tuvo que intervenir y ayudarla a buscar un terreno cerca de la propia organización donde

construir una casa de nuevo y donde estuviera protegida, tanto ella como su familia, por las personas que trabajan como seguridad en el proyecto² (Afrikable, 2020). «Sí, ahora mismo vengo del juzgado de un caso. Porque un vecino denunció el caso, a veces son también las madres las que denuncian para proteger a sus hijos e hijas de sus propios maridos, es bastante común» (ES6, protector del menor, 2019).

4.- Conclusiones

En relación con la violencia sexual, debemos tener presente la herida histórica de las mujeres de Kenia respecto de las violaciones (Human Rights Watch, 2016) y cómo esto afecta al sentir general de la sociedad. Es por ello por lo que la primera ley que se aprobó en este ámbito fue la Ley Contra los Delitos sexuales (The National Council for Law Reporting, 2006). También han sido estos los delitos para los que se han removido más barreras, diferenciándolos de otros de otro tipo, como es el precio del documento P3, que ya es gratuito para los delitos sexuales, pero no para otras violencias machistas (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009). Y en esta línea son los delitos que, según la propia percepción de los operadores jurídicos, más están llegando a juicio cuando son fuera del ámbito de la pareja y para los únicos que hemos escuchado testimonios en los que los agresores han entrado en prisión, especialmente cuando son menores de edad. Siendo, sin embargo, completamente invisible la violación dentro de la pareja.

Se puede observar cómo hay un avance en la eliminación de las barreras de los procesos de denuncia de la violencia sexual a las menores de edad. Entre otros elementos es esencial destacar la gratuidad del P3 (Ministry of Public Health & Sanitation, 2009). De igual manera es esencial la posibilidad de que la asistencia jurídica sea gratuita, aunque tendríamos que conocer la calidad de dicho servicio. Y, por último, es de gran ayuda la existencia de centros de refugio para las menores cuando la violencia se ha dado en el núcleo familiar, como manera de garantizar la salida de dicho lugar y la posibilidad de crear un camino de manera autónoma (Anidan, 2020). Sin embargo, todas estas barreras siguen vigentes en otras violencias machistas. Las mujeres no cuentan con asistencia jurídica gratuita, deben abonar la tasa del llamado p3 cuando se trata de violencias físicas (Afrikable, 2020) y no existen centros en Lamu de refugio, por lo que las mujeres no tienen un lugar en el que estar seguras mientras dura el proceso judicial y hasta que tengan una independencia económica (Mwololo, 2015).

Queda patente que, más allá del cambio legislativo, más allá de la punición, las respuestas se encuentran en la conciencia social (Segato, 2003; Federici, 2014). Cuando las personas consideran que los hechos deben ser castigados y hay un acuerdo respecto a esto entre las autoridades tribales, religiosas e institucionales, hay una eliminación de las barreras. Se comienzan a dictar sentencias ejemplificantes y la sociedad comienza a asumir que estos hechos deben ser denunciados y castigados.

2 La historia de Fatuma Hassan se encuentra en el siguiente post, dentro de la página web de Afrikable: <https://www.afrikable.org/esto-no-es-un-s-o-s/>

Sin embargo, es todavía un reto para muchos tipos de violencias machistas, como la violación dentro del matrimonio. En estos casos, al no haber un acuerdo entre las instituciones y no considerarse punible por la sociedad, siguen las barreras del procedimiento y se pueden seguir cometiendo con impunidad (Makau, 2016; The National Bureau of Statistics, 2015).

Es un ejemplo de que se debe legislar con perspectiva de género, teniendo en cuenta las experiencias de las mujeres y la heterogeneidad normativa escrita y no escrita existente en el país (Smart, 2000; Varela y González, 2015).

Referencias

- SECCIÓN DE WEB: ¿Qué hacemos? Empoderamiento social y económico de la mujer. Afrikable. Recuperado en 14/08/2022 de <http://www.afrikable.org/que-hacemos>
- AI. Amnistía Internacional. (2002). *Kenia. La violación, el delito invisible* (AFR 32/001/2002/S). Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.amnesty.org/download/Documents/112000/afr320072002es.pdf>
- SECCIÓN WEB: Anidan. (2020). ¿Quiénes somos? Anidan. Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.anidan.org/anidan/>
- SECCIÓN WEB: Atlas Mundial de datos. (2021). *Kenia. Datos demográficos*. Knoema. Recuperado en 14/08/2022 de <https://knoema.es/atlas/Kenia>
- Bodelón, Encarna (2012). *Violencia de género y las respuestas de los sistemas penales*. Ediciones Didot.
- Crenshaw, Kimberlé (2017). *On intersectionality: Essential writings*. The New Press.
- Davis, Angela (2005). *Mujeres, raza y clase*. Ediciones Akal.
- Del Rincón, Delio; Arnal, Justo; Latorre, Antonio y Sans, Angel (1995). *Técnicas de investigación en las ciencias sociales*. Dykinson.
- Denzin, Norman y Lincoln, Yvonna (2012). *Manual de investigación cualitativa* (vol. 1). Gedisa.
- Federici, Silvia (2004). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Femenías, María Luisa y Rossi, Paula (2009). Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres. *Sociologías*, 11(21), 42-65. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222009000100004>
- Fischer, Gustave (1992). *Campos de intervención en psicología social: grupo, institución, cultura, ambiente social* (vol. 124). Narcea Ediciones.
- FIMI. (2006). *Mujeres Indígenas confrontan la violencia. Informe complementario al estudio sobre violencia contra las mujeres del Secretario General de NNUU* (A/61/122/Add.1). Foro Internacional Mujeres Indígenas. <http://www.fimi-iiwf.org/archivos/8162f56478b843333dc95a1f5f381ab1.pdf>
- Harding, Sandra (2002). ¿Existe un método feminista? En Eli Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 9-34). Jason's editores, S.A.

- HUMAN RIGHTS WATCH (2016). *I Just Sit and Wait to Die: Reparations for Survivors of Kenya's 2007-8 Post Election Sexual Violence*. Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.hrw.org/report/2016/02/15/i-just-sit-and-wait-die/reparations-survivors-kenyas-2007-2008-post-election>
- Kvale, Steinar (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata.
- Lugones, María (2011). Hacia un feminismo descolonial. *Revista La manzana de la discordia*, 6(2), 105-117.
- Makau, Mutua (2016). África y el Imperio de la ley. *Revista Internacional de Derechos Humanos*. SUR (23), 159-173. Recuperado en 14/08/2022 de <https://sur.conectas.org/es/africa-y-el-imperio-de-la-ley/>
- Manzini, Jorge Luis (2000). Declaración de Helsinki: principios éticos para la investigación médica sobre sujetos humanos. *Acta bioethica*, 6(2), 321-334.
- Ministry of Public Health & Sanitation. (2009). *National Guidelines of Management of Sexual Violence in Kenya*. http://www.endvawnow.org/uploads/browser/files/national_guidelines.pdf
- Moraga, Cherrie y Castillo, Ana (Eds). (1988). *Esta Puente, mi Espalda. Voces de Mujeres Tercer Mundistas en Estados Unidos*. ISM Press
- Mwololo, Millicent (2015). *Accelerating Our Collective Efforts to End Child Marriage in Africa*, Gender Violence Recovery Center. <http://gvrc.or.ke/wp-content/uploads/2015/09/DN-African-Child-2.pdf>
- Olabuenaga, José Ignacio (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Deusto.
- Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.
- Semahegn, Agumasie y Mengistie, Bezatu (2015). Domestic violence against women and associated factors in Ethiopia; systematic review. *Reproductive health*, 12(1), 78-98. Recuperado en 14/08/2022 de <https://doi.org/10.1186/s12978-015-0072-1>
- Smart, Carol (2000). *La teoría feminista y el discurso jurídico*. Biblos.
- Spivak, Gayatri (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, (39), 297-364. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet (2016). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Tauli, Victoria (2015). *Informe de la Relatoría Especial sobre los derechos de los pueblos indígenas del Consejo de Derechos Humanos de la Asamblea General de Naciones Unidas (A/HRC/30/41)*. Consejo de Derechos Humanos de la Asamblea General de Naciones Unidas. Recuperado en 14/08/2022 de <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G15/173/86/PDF/G1517386.pdf?OpenElement>
- Taylor, Steve y Bogdan, Roberto (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda del significado*. Paidós.
- The National Bureau of Statistics. (2015). *Kenya Demographic and Health Survey 2014*. Recuperado en 14/08/2022 de <https://www.knbs.or.ke/2014-kenya-demographic-and-health-survey-2014-kdhs/>

- The National Council for Law Reporting. (2006). *Sexual Offences Act*. Parliament of Kenya. Recuperado en 14/08/2022 de <http://www.kenyalaw.org/lex//actview.xql?actid=No.%203%20of%202006>
- The National Council for Law Reporting. (2015). *Protection Against Domestic Violence*. Parliament of Kenya. Recuperado en 14/08/2022 de [http://www.kenyalaw.org/lex//actview.xql?actid=NO.%202%20OF%](http://www.kenyalaw.org/lex//actview.xql?actid=NO.%202%20OF%20)
- Varela, Cecilia Inés y González, Felipe (2015). Tráfico de cifras: “desaparecidas” y “rescatadas” en la construcción de la trata como problema público en la Argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 26.
- Zaparoli, Marzio (2003). Concepciones teóricas metodológicas sobre investigación. *Girasol: revista de la escuela de estudios generales*, 5, 191-198.

Recibido el 22 de agosto de 2022
Aceptado el 12 de diciembre de 2022
BIBLID [1132-8231 (2023: 271-288)]