

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS
CIENCIAS SOCIALES

Colección dirigida por Josetxo Beriain

94

 grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, méxico

CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310 CIUDAD DE MÉXICO
www.sigloxxieditores.com.mx

siglo xxi editores, argentina

GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

anthropos editorial

LEPANT 241-243, 08013 BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

Gabriel Gatti (Ed.)

UN MUNDO DE VÍCTIMAS

David Casado-Neira, Gabriel Gatti, Andrés G. Seguel,
Ignacio Irazuzta, Jesús Izquierdo Martín, Josebe Martínez,
María Martínez, Martí Oliver-Mora, María del Carmen
Peñaranda-Cólera, Sandrine Revet, Iñaki Robles,
Silvia Rodríguez Maeso, Ramón Sáez Valcárcel,
António Sousa Ribeiro, Adriana M. Villalón
Janine Barbot, Galo Bilbao Alberdi, Nicolas Dodier,
Francisco Ferrándiz, Jon-Mirena Landa Gorostiza,
Sandrine Lefranc, Pascale Molinier, Jaume Peris Blanes,
Fabiana Rousseaux

 **ANTHROPOS**

SANDRINE LEFRANC es doctora en Ciencia Política, investigadora en el CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique). Es Medalla de bronce del CNRS 2013. Conduce en el Instituto de Ciencias Sociales de lo Político (ISP, CNRS/UPO y ENS Paris Saclay) investigaciones sobre las políticas de salida de los conflictos. Es profesora en Sciences Po de París y en la Universidad de Paris Ouest y forma parte de los comités de redacción de las revistas *Revue française de science politique* y *Raisons politiques*.

PASCALE MOLINIER es profesora de psicología social en la Universidad París 13 Sorbonne Paris Cité. Comenzó su carrera desarrollando (junto a Christophe Dejours) una psicodinámica del trabajo e investigando sobre: policía, energía, industria farmacéutica, industria porcina... Sus trabajos sobre el ámbito hospitalario le permitieron actualizar formas específicas de subjetivación y mostrar cómo el trabajo es uno de los operadores esenciales de la feminidad, en el sentido social del término. Desde 2005 ha investigado las éticas del cuidado sobre todo entre las cuidadoras. A partir de esto, se ha ocupado del silenciamiento de la «voz diferente» y de las condiciones de una escucha política de las subalternas.

JAUME PERIS BLANES es profesor de Literatura y Cultura Latinoamericana en la Universitat de València, ha investigado sobre las relaciones entre cultura y política desde los años sesenta hasta la actualidad, y especialmente las representaciones de la represión militar en el Cono Sur latinoamericano. Se ha interesado en los conflictos de memorias de las posdictaduras chilena, argentina y española y sobre el rol desempeñado por las prácticas y discursos testimoniales en ellos. Uno de sus campos fundamentales de investigación ha sido la literatura testimonial y sus diferentes modalidades en América Latina. Actualmente, centra su reflexión en la relación entre cultura e imaginación política en el contexto de los nuevos movimientos sociales y políticos.

FABIANA ROUSSEAU es psicóloga/psicoanalista. Fundó y dirigió hasta 2014 el «Centro de asistencia a víctimas de violaciones de Derechos Humanos Dr. Fernando Ulloa», en Argentina. En ese contexto, coordinó el Plan de acompañamiento a víctimas-testigo de delitos de lesa humanidad en los juicios contra el terrorismo de Estado, elaboró el Protocolo de intervención para el tratamiento de testigos-víctimas y articuló el Proyecto «Clínicas del Testimonio» de la Comisión de Amnistía de Brasil. Actualmente trabaja en el Ministerio Público Fiscal de Argentina con causas de lesa humanidad y dirige «Territorios clínicos de la memoria».

ÍNDICE

PRESENTACIÓN. Un mundo de víctimas, <i>por Gabriel Gatti</i>	5
--	---

HERRAMIENTAS TEÓRICAS

TEXTO 1. La teoría heredada para pensar la víctima. Insuficiencia, nostalgia y negación, <i>por Gabriel Gatti</i>	27
TEXTO 2. Glosario para la nueva víctima, <i>por Equipo de investigación Mundo(s) de víctimas</i>	36

EL MUNDO DE LAS VÍCTIMAS EN ESPAÑA (Y MÁS ALLÁ)

TEXTO 3. El campo de las víctimas. Disensos, consensos e imaginarios compartidos en el nacimiento del ciudadano-víctima, <i>por Gabriel Gatti y María Martínez</i>	73
TEXTO 4. Víctimas de raíz política (las dueñas del campo y del nombre), <i>por Gabriel Gatti</i>	91
TEXTO 5. Víctimas de violencia de género (las víctimas habladas), <i>por David Casado-Neira y María Martínez</i>	112
TEXTO 6. Víctimas de accidentes de tráfico (las víctimas que no lo son), <i>por María del Carmen Peñaranda-Cólera y Martí Oliver-Mora (con la colaboración de Andrés G. Seguel)</i>	130
TEXTO 7. Bebés robados (víctimas que desean serlo), <i>por Gabriel Gatti y Sandrine Revet</i>	151
TEXTO 8. ¿Víctimas sin victimismo? Por una memoria elaborada del genocidio franquista, <i>por Jesús Izquierdo Martín</i>	165

ENTRE EXPERTOS Y ADMINISTRACIONES

TEXTO 9. El gobierno de las víctimas. Instituciones, prácticas técnicas y oficios que hacen (a) las víctimas, por <i>Ignacio Irazuzta y Gabriel Gatti</i>	183
TEXTO 10. Entre víctimas: investigando las exhumaciones de las fosas comunes de la Guerra Civil en la España contemporánea, por <i>Francisco Ferrándiz</i>	209
TEXTO 11. Las víctimas del terror de Estado en el marco de las Políticas Públicas de Reparación, por <i>Fabiana Rousseaux</i>	220
TEXTO 12. Ejercer el oficio de especialista en justicia transicional, por <i>Sandrine Lefranc</i>	231

LA VÍCTIMA ANTE LA LEY

TEXTO 13. Leyes sobre víctimas en España: los ciudadanos de vidas vulnerables, por <i>Gabriel Gatti e Ignacio Irazuzta</i>	243
TEXTO 14. El regreso de la víctima en la evolución del sistema penal, por <i>Ramón Sáez Valcárcel</i>	259
TEXTO 15. Leyes de víctimas y derecho penal: simetrías y asimetrías con especial atención a la violencia política, por <i>Jon-Mirena Landa Gorostiza</i>	269
TEXTO 16. La víctima en escena: una etnografía en los juzgados de violencia contra la mujer, por <i>Gabriel Gatti, María Martínez y Sandrine Revet</i>	281
TEXTO 17. Las víctimas a juicio, por <i>Janine Barbot y Nicolas Dodier</i>	296

LO HUMANO VULNERADO Y LA EDUCACIÓN MORAL

Texto 18. Las víctimas en la escuela vasca: iniciativas políticas para una «educación sentimental», por <i>Ignacio Irazuzta, Silvia Rodríguez Maeso y Adriana Villalón</i>	309
Texto 19. Inocencia y reconocimiento, <i>Galo Bilbao Alberdi</i>	331
Texto 20. Cuidado, vulnerabilidad, víctima. Elementos para una problemática psicosocial, por <i>Pascale Molinier</i>	340

ESTÉTICA Y LENGUAJE DE LAS VÍCTIMAS

TEXTO 21. La víctima y la cultura barroca, por <i>Josebe Martínez y David Casado-Neira</i>	351
--	-----

TEXTO 22. Relatos culturales de la víctima, por <i>Jaume Peris Blanes</i>	370
TEXTO 23. La autoridad de la víctima. Lo cómico y la violencia, por <i>António Sousa Ribeiro</i>	384
TEXTO 24. La Transición española y sus víctimas, por <i>Josebe Martínez</i>	395
ANEXO. Actividades de investigación	411
AUTORES	423

RELATOS CULTURALES DE LA VÍCTIMA

Jaume Peris Blanes

Vivimos, sin duda, un tiempo de centralidad de la víctima en los discursos públicos. Y la cultura no ha sido ajena a ello, sino que la ha acompañado y alentado elaborando narrativas, imágenes y marcos emocionales que han hecho de la víctima una de las figuras más reconocibles de los relatos culturales del presente. Y no cualquier víctima, sino una víctima de cuño relativamente nuevo, que en el proyecto que nutre esta publicación se ha conceptualizado a partir de la idea de un nuevo espacio de las víctimas, que vendría a dar el relevo a una noción más clásica de víctima que, si bien sigue operando en nuestro campo social, lo hace de una forma cada vez más residual, desplazada por el empuje de un nuevo funcionamiento social de la víctima.¹ Debemos preguntarnos, pues, de qué modo la cultura de los últimos años ha intervenido en la construcción social de esa nueva idea de la víctima, proponiendo marcos narrativos, imágenes y formas de empatía específicas para ella.

Para ello, nos acercaremos a una serie de películas² que, creemos, resultan representativas del gesto general de la cultura española ante la emergencia de la víctima como sujeto público y representable culturalmente. Es más, en las estructuras narrati-

1. Esa diferenciación fundamental entre el viejo y el nuevo espacio de las víctimas, nuclear en este trabajo, aparece claramente definida en las primeras entradas del Glosario (*Texto 2*, en este mismo libro).

2. Esta reflexión parte de un trabajo previo de discusión en común, realizado junto a Gabriel Gatti, David Casado, Josebe Martínez, Iñaki Robles y Andrés Gómez, en el seno del proyecto «Mundo(s) de víctimas», en torno a algunas de las producciones culturales aquí comentadas y otras que han quedado fuera del análisis final.

vas, en las estéticas y en las soluciones emocionales de esos filmes se puede rastrear, en buena medida, el paso del antiguo espacio de las víctimas —en el que la víctima aparecía como alguien excluido del campo social y ciudadano— al nuevo espacio de las víctimas, marcado por la democratización y la extensión de la categoría a realidades muy diversas y por la progresiva identificación de la figura de la víctima con la del ciudadano (y, por ende, con el espectador). En ese complejo paso del espacio de las víctimas clásico al contemporáneo esta serie de relatos resulta muy significativa, ya que parece haber alojado en su seno algunas de las negociaciones cruciales sobre la empatía posible con respecto a las víctimas, conectando con una sensibilidad general en torno su nuevo lugar. Esa conexión con una suerte de sensibilidad general se verifica, sin duda, en el importante éxito de público de estos filmes, en el beneplácito de la mayoría de la crítica periodística e incluso, en algunos casos, en el reconocimiento de la industria cinematográfica a través de importantes premios, que llegaron a convertirlos en verdaderos acontecimientos culturales y sociales.

La primera de ellas, *El Bola* (Achero Mañas, 2000), situaba en el centro de la narración un caso de maltrato infantil muy nítido y exploraba las diferentes reacciones posibles ante él, inaugurando una serie de propuestas que trataban de dar cuenta de las diferentes formas de violencia social desde el punto de vista de sus víctimas. *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003) abordaba el problema de la violencia machista centrandó la representación en una mujer maltratada por su marido, y explorando, al mismo tiempo, la fenomenología del maltratador y su impacto en el mundo afectivo y social de la mujer maltratada. En muy poco tiempo llegaría a convertirse en la referencia cultural fundamental en torno a un problema, el de la violencia machista, de creciente visibilidad en la sociedad española. *Las trece rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) se integraba en un movimiento más amplio de lo que se llamó «recuperación de la memoria histórica» y recuperaba un caso de represión política de trece jóvenes comunistas en el Madrid de posguerra. Su gesto, audaz pero muy discutible, consistía en abordar la representación de la víctima política desde los códigos y estéticas ya consolidadas en torno a la violencia de género. *Cobardes* (José Corbacho y Juan Cruz, 2008) hacía de un caso de abuso escolar el

centro de su narración, aunque en realidad todos los personajes compartían, en cierto grado, la condición de víctima que el protagonista encarnaba en su grado más alto. La más reciente de ellas, *No tengas miedo* (Montxo Armendáriz, 2011), pivotaba en torno a una niña que sufría abusos sexuales por parte de su padre, y exploraba con gran sutileza y una caligrafía cinematográfica muy estilizada el impacto de esa violencia paterna en su subjetividad herida.

En esas películas y en otras producciones culturales similares han ido cristalizando a lo largo de más de una década concepciones de la víctima que, en cierto sentido, ya estaban presentes en nuestra sociedad. Como se verá, son relatos poblados por personajes que encarnan nítidamente las nuevas figuras de la víctima que en las últimas décadas han invadido nuestro espacio social. Y sin embargo, en la relación que algunos de estos filmes establecían entre esas víctimas y sus espectadores potenciales pueden leerse los restos de una noción más clásica de víctima —la propia del antiguo espacio, en la que la víctima suponía una excepción a la ciudadanía— que, especialmente en las películas más tempranas, entró en tensión con la lógica emergente, pero todavía no consolidada, del nuevo espacio de las víctimas, en las que la identificación entre víctima y ciudadanía (y, por tanto, entre víctima y espectador) es total. Esta serie de películas, pues, contribuyó a fijar y consolidar algunas de las claves imaginarias de ese nuevo espacio de las víctimas, pero al mismo tiempo las modificó sutilmente otorgándoles matices nuevos y una sintaxis emocional de la que en cierta medida carecían.

1. Tramas narrativas: trayectos subjetivos de victimización

Una de las constantes que atraviesan estas películas es una estructura narrativa en la que el sujeto-víctima adquiere progresivamente, en un trayecto no carente de obstáculos, una autoconsciencia de su condición de tal. *El Bola*, Pilar en *Te doy mis ojos*, Gaby en *Cobardes* y Silvia en *No tengas miedo* inician sus historias sin que ni ellos ni quienes les rodean reconozcan su condición de víctimas. Lo que en estas películas se narra es el complicado proceso, en el que entran en juego necesariamente otros actores, por el cual todos ellos acaban reconociéndose como

víctimas. Sus tramas ficcionalizan, pues, un trayecto recurrente que puede esquematizarse del siguiente modo: sus protagonistas, instalados en una situación-víctima, llevan a cabo, gracias a la interacción con su entorno, un proceso de construcción de la identidad-víctima que supone, en el interior del mundo ficcional, la condición de posibilidad para liberarse de esa situación.

La situación-víctima es pues el lugar de partida narrativo, que aparece en estas narraciones marcado por la inestabilidad, la debilidad y la vulnerabilidad radical, el aislamiento y la indefensión. Se trata de una situación en la que el sujeto carece de autoconsciencia y, aunque una mirada ajena pudiera determinar su condición de víctima, él o ella se muestra imposibilitado para pensarse como tal. De esa falta de autoconsciencia se deriva una de las características fundamentales de la víctima en este momento narrativo: su imposibilidad de agencia y la incapacidad subjetiva de modificar la relación de subordinación moral con respecto a quien la convierte en tal. Es por ello que, en esa situación, la experiencia de la víctima es de un sufrimiento no comunicable, ligado a la vergüenza y la autoculpabilización, que no es compartible con su entorno y que adquiere, en buena medida, la estructura de un círculo vicioso.

La identidad-víctima, por el contrario, aparece como el lugar de llegada de esas tramas narrativas, lo que permitiría desencadenar un proceso de elaboración y de reconstrucción subjetiva. Aquí se halla lo que podríamos denominar la «paradoja de la víctima»: para dejar de serlo ha de reconocerse como tal. Frente a la experiencia del aislamiento y la incomunicabilidad de la que partían, una vez instalados en la identidad-víctima, los protagonistas de estos relatos experimentan el sufrimiento con dignidad, como la constatación de una injusticia de la que no son culpables, y que va acompañada de una exigencia de reparación y, en muchos casos, de intervención estatal.

Así pues, la *identidad víctima* supondría, de alguna forma, la superación de la *situación víctima*, un lugar de asunción de la propia condición y de enunciación denunciante de su propio sufrimiento. En definitiva, un lugar de llegada que permite la reconstrucción subjetiva. No por casualidad casi todos estos relatos ubican en su tramo final una declaración testimonial ante la policía o algún dispositivo médico-legal en la que la víctima, ya asumida su condición de tal, es capaz de enunciar ante la

autoridad todo aquello por lo que ha pasado. El testimonio, terapéutico o legal, aparece en estas escenas finales como el canal para un nuevo proceso de subjetivación, que permite la emergencia del sujeto-víctima a partir de un doble reconocimiento: el autorreconocimiento como víctima y el reconocimiento de la autoridad estatal.

2. La empatía indirecta y la víctima como excepción

Sin embargo, en esas narraciones el espectador no siempre empatizaba directamente con la víctima. Especialmente, en las dos primeras películas (*El Bola* y *Te doy mis ojos*) la identificación espectral no se producía tanto con la víctima como con un personaje adyacente que descubría progresivamente su condición violentada y que vehiculaba la mirada del espectador hacia ella. En *El Bola*, de hecho, buena parte de ese trayecto era representado desde los ojos de Alfredo, uno de sus amigos, y su familia: más que una representación o una fenomenología de la experiencia del maltrato, la película dramatizaba la necesidad social de detectar a las víctimas y ofrecerles ayuda.

Para ello, el relato proponía una estructura narrativa que, aunque marcada por una concepción clásica, poseía un carácter singular: se articulaba sobre un doble sistema de identificación espectral. Por una parte, el primer tramo del film focalizaba totalmente en la percepción del Bola y el espectador podía identificarse con su búsqueda de amistad y de experiencias. Generada esa identificación, el final de la película derivaba en una fuerte empatía hacia el personaje golpeado y violentado. Pero por otra parte, una buena parte del film focalizaba en Alfredo y en su ambiente familiar, permitiendo una segunda identificación del espectador —esta quizás más cercana ideológica y socialmente al espectador modelo de la película— basada en sus dilemas éticos y emocionales con respecto a la figura del Bola: ¿cómo ayudarle a salir de su situación de violencia?

De ese modo, el relato realizaba una sutil operación: permitía al espectador oscilar entre una empatía directa con la víctima —con la que, sin embargo, mediaba una importante distancia social y generacional— y una empatía indirecta canalizada a través de la familia de Alfredo —mucho más cercana, previsible-

mente, al mundo del espectador. Esa doble lógica empática era la que definía la posición del espectador ante la figura de la víctima (alguien perteneciente a un mundo social ajeno pero a la vez conectado al del espectador) y la que mediatizaba su reacción emocional ante ella. El conflicto ético-emocional de la familia de Alfredo servía, pues, de canalizador de la respuesta del espectador.

Te doy mis ojos también integraba en la narración a un mediador empático. Aunque sin la centralidad narrativa de Alfredo y su familia en *El Bola*, la película dramatizaba el proceso de autoconceptualización como víctima a través de los personajes de la hermana y la madre de la protagonista, que formaban dos polos extremos en la construcción de la *identidad-víctima*. Mientras la hermana señalaba lo anormal de la situación y denunciaba directamente a Antonio, el marido, como un agresor, la madre trataba de normalizar esa situación de violencia, inscribiéndola en una genealogía familiar y en una cultura de la abnegación y el sacrificio por el bien del matrimonio y los hijos. El vaivén emocional de la protagonista hacia su hermana y su madre escenificaba su propio conflicto interno hacia esas dos formas antagónicas de afrontar su experiencia matrimonial violenta. Pero, obviamente, la simpatía del espectador y de la película recaían sobre el personaje de la hermana, que desempeñaba en la película un rol similar al de la familia de Alfredo en *El Bola*. Con una vida de pareja totalmente libre de violencias y tensiones, aparecía como un modelo alternativo de convivencia opuesto en todo al matrimonio de Antonio y Pilar. Más que eso, como un espacio no contaminado por la violencia, desde el que sentir empatía y solidaridad con la víctima. O, dicho de otra forma, como un espacio de normalidad desde el que la víctima podría definirse como una trágica excepción.

Esa estructura narrativa, basada en la presencia de un *mediador empático* que canalizaba indirectamente las emociones del espectador hacia la víctima, era síntoma de una cierta dificultad en la identificación directa entre el espectador y la víctima. Esa dificultad nos habla, a principios de la década del 2000, de un campo cultural en el que todavía no se había consolidado una sintaxis narrativa capaz de situar al público, sin mayores mediaciones, en el espacio emocional de la víctima. No hay duda de que los personajes que poblaban sus relatos pertenecían al

nuevo espacio de las víctimas: ciudadanos ordinarios convertidos en vulnerables y que, en virtud de una violencia estructural llevada al extremo, eran desalojados de una normalidad que parecía pertenecerles por derecho. Cualquier sujeto de su universo narrativo podía considerarse, pues, una víctima en potencia. Pero no el espectador: en vez de potenciar su identificación directa con el mundo emocional de la víctima, las películas diseñaban una empatía oscilante que situaba a la víctima en un lugar marcado por una cierta ajenidad en el que, en cualquier caso, el espectador no podía integrarse.

Dicho de otro modo, las películas de principios de la década del 2000 llevaron a cabo una representación nítida y eficaz de las nuevas figuras de la víctima, pero lo hicieron con una forma narrativa que, en vez de integrar al espectador en ese nuevo espacio, le otorgaba una cierta distancia con respecto a ellas. Si entendemos que el espectador ideal de estas películas encarna un cierto modelo de ciudadanía (solidario, atento a los dramas sociales y a la necesidad de ponerles fin), al construir la relación emocional entre el espectador y la víctima estas primeras películas llevaban a cabo un gesto más propio del viejo espacio social de las víctimas, que había entrado en crisis en la década anterior, que del nuevo espacio de las víctimas al que, sin duda, aludía su universo narrativo. Efectivamente, la víctima clásica era una figura que había sido expulsada del común y que, por tanto, debía conceptualizarse como una excepción con la que la ciudadanía no podía identificarse por completo.³ De alguna forma, pues, el doble sistema de identificación espectacular de *El Bola* y *Te doy mis ojos*—en algunos momentos identificación directa con la víctima, en otros indirecta a través del mediador— puede leerse como la forma en que estos relatos negociaron en su interior la representación de una figura en proceso de transformación.

3. De acuerdo al Glosario incluido en este mismo volumen (*Texto 2*), en el viejo espacio de las víctimas, la víctima era un excluido de la ciudadanía que ocupando esa posición exterior al común permitía su existencia. En ese sentido, la víctima un sujeto extraordinario, una excepción respecto a lo normativo, cuyo lugar lo ocupaba el ciudadano.

3. La identificación directa en el nuevo espacio de la víctima

A lo largo de la década del 2000 las narrativas de la víctima fueron abandonando progresivamente la utilización de ese mediador empático y construyendo una sintaxis narrativa perfectamente coherente con ese nuevo espacio en el que las víctimas son sujetos comunes, carentes de excepcionalidad, y que lejos de estar expulsados de la ciudadanía, parecen constituir su clave más profunda. También el espectador, pues, puede ser potencialmente una víctima, y por tanto puede identificarse directamente con su mundo emocional. Es sintomático, a ese respecto, que la película más dolorosa de la serie analizada, pero también la más reciente, *No tengas miedo* (2011), prescindiera totalmente de cualquier tipo de mediación emocional y presente la historia de los abusos sexuales desde la perspectiva directa, sufriente y desorientada de Silvia, su víctima. La relación entre el ciudadano/espectador y víctima, pues, es ya una relación de continuidad: ya no es necesario que ningún personaje intermedio canalice y vehicule la reacción afectiva del espectador ante la protagonista.

No hay duda de que ese cambio en las estrategias narrativas nos dice algo importante sobre la consolidación de la nueva concepción de la víctima en el campo social. En ese sentido, *Cobardes* (2008) resulta una película especialmente nítida, que reformuló narrativamente la representación de la víctima en el cine español: en ella, el protagonista que sufre acoso escolar ya no es representado desde la excepcionalidad, sino que su carácter de víctima es lo que, en cierto sentido, lo incluye dentro de la normalidad. Gaby, el muchacho pelirrojo al que en el instituto llaman «zanahoria» y que es acosado sistemáticamente por un grupo de compañeros, vive una situación de violencia cotidiana. Aunque ese sea el centro del relato, la situación de Gaby se enmarca en un paisaje familiar y social atravesado por múltiples fuerzas de subordinación, humillación y miedo que hacen que, en cierto sentido, todos los personajes sean víctimas de algún tipo de acoso. Gaby ve cómo su padre es humillado por el jefe de su empresa, que le amenaza con el despido; a su madre, presentadora de televisión, le exigen ceñirse a los temas que marca la cadena; Guille, el acosador de Gaby, mantiene una relación de subordinación y pulso viril con su padre, concejal de seguridad

ciudadana, que parece encarnar los valores de la masculinidad fuerte y autosuficiente; sin embargo, en una cena con miembros de su partido, sus superiores le exigen evitar aquellos temas conflictivos que él deseaba tratar en una entrevista, y acatar la disciplina de partido frente a sus propios deseos. La subordinación, el acoso y el ejercicio arbitrario del poder, por tanto, aparecen en todas las relaciones, en una suerte de muñeca rusa de la victimización: aquel que victimiza a Gaby es a su vez víctima de humillación por parte de su padre, quien a su vez es violentado por sus superiores. Todos los personajes, pues, aparecen representados como víctimas de una cierta violencia estructural y, en esa lógica, muchos de ellos son también ejecutantes de ella.

En una redacción escolar Gaby apunta a esa dispersión del miedo y la violencia y a la inaudibilidad social de la condición de víctima:

Mi padre se dedica a instalar alarmas y lo hace porque la gente tiene miedo, miedo de que les roben o les puedan hacer daño, a la mayoría no les han robado y nunca les han hecho nada, pero cada día hay más gente que se pone una alarma. Hay gente que también tiene miedo a que les despidan, y aunque su jefe les eche la bronca se tienen que callar y da igual que tengas una alarma, que cuando tienes miedo nadie la oye.

El carácter de la víctima en *Cobardes*, por tanto, era una condición común, aunque en diverso grado, de todos los personajes. La película describía una sociedad en la que la víctima ya no era esa excepción a la ciudadanía que daba coherencia y sustancia al campo social del que quedaba excluida, sino una figura que concentraba las formas del sufrimiento y la vulnerabilidad propias del ciudadano común y que, en ese sentido, podría considerarse su máxima expresión. *Cobardes* compartía con las películas que le antecedían, sin duda, la voluntad de visibilizar la dificultad social de reconocer a las víctimas y asistirles, pero lo hacía desde una concepción de la víctima ya totalmente identificada con ese nuevo espacio de las víctimas que había emergido en los años anteriores.

Por ello, mientras las películas de principios de la década se vieron obligadas a negociar la identificación emocional de sus espectadores, creando estructuras narrativas basadas en la identificación alternada entre la víctima y su entorno, entre la ciudadanía y su excepción, *Cobardes* apostaba por una identificación directa

con la víctima de acoso escolar: en definitiva, para reconocerse en ella el espectador solo debía reconocer algunas de las características comunes de su condición ciudadana (la vulnerabilidad, la red de presiones y violencias sistémicas que cercan a la subjetividad...) aunque llevadas al extremo en la figura emblemática de la víctima.

4. Lenguaje, cuerpo, rostro y figuras de la imposibilidad

¿De qué forma incluían estos relatos a la figura de la víctima? ¿De qué modo aludían y representaban su dolor? Más allá de lo que les ocurría a las víctimas en las tramas argumentales, ¿qué atributos, estilos y recursos estéticos se utilizaban para dar cuenta de su condición de tal? ¿Cómo aparecían representados, pues, el lenguaje, el cuerpo y el rostro de la víctima, como espacios privilegiados de la cifra de su trauma y dolor?

En primer lugar, un elemento fundamental para su caracterización de la víctima es, sin duda, el carácter traumado de su discurso: las marcas de la violencia son visibles en su lenguaje en forma de una enunciación vacilante, un discurso roto y tentativo, hiatos lingüísticos, lagunas figurativas... Todas esas características, propias de cierto discurso testimonial, sirven para caracterizar a una subjetividad desestructurada por el trauma de la violencia sufrida; pero a la vez permiten establecer el testimonio, en los tramos finales de las películas, como canal de una nueva subjetivación; es decir, como la condición de emergencia del sujeto víctima, consciente de su identidad como tal.

Pareciera que en algunos relatos contemporáneos esos efectos del trauma sobre la voz habrían sufrido una cierta fetichización, convirtiéndose en garantes discursivos de la autenticidad de la condición de víctima. Cabría preguntarse, pues, si esos elementos lingüísticos, omnipresentes en las representaciones culturales de la víctima, constituyen de verdad un efecto del trauma o han pasado a convertirse en su representación estandarizada.

En segundo lugar, el cuerpo de la víctima aparece como espacio no solo de experiencia de la violencia, sino como lugar privilegiado de representación del trauma. El cuerpo, en muchos de estos relatos culturales, aparece como depósito de las marcas físicas de la violencia (es el caso de *El Bola*, cuya espalda está llena de hematomas), pero sobre todo, como lugar sobre el

que proyectar su debilidad psicológica, y su endeble posición ante el mundo. Es, por tanto, el espacio de encarnación visual del trauma, en el que se proyectan los elementos definitorios de la situación-víctima: inestabilidad, debilidad, vulnerabilidad. El cuerpo de Laia Marull en *Te doy mis ojos*, por ejemplo, refleja en su posición corporal una condición de abatimiento y subordinación, que poco a poco va transformándose, en correspondencia con la actitud de la protagonista, en una progresiva autoafirmación. En esta y otras películas, de hecho, se puede leer la evolución psicológica de la víctima a través de la evolución de su posición corporal. En ese sentido, buena parte de las estrategias de presentación corporal de las víctimas la relacionan con las imágenes estereotipadas de la depresión, esa «enfermedad del vacío» contemporánea de la que las representaciones de la víctima han heredado buena parte de sus figuraciones.

Pero a la vez, en los momentos más intensos de estas películas, el cuerpo de la víctima aparece tensado, llevado al límite y a la explosión nerviosa. Es el caso, de nuevo, del cuerpo de Pilar (*Te doy mis ojos*) ante cada humillación y agresión de su marido, que traduce un conflicto psicológico extremo a la imagen de una corporalidad fuera de control, actualizando una clave de representación barroca del cuerpo extremo. Es curioso, sin embargo, que esa concepción barroca y extrema del cuerpo solo emerge en escenas muy puntuales que marcan picos narrativos de violencia narrativa y visual, pero que no se extienden a la mayoría del metraje de la película.

En tercer lugar, el rostro de la víctima aparece, al igual que su cuerpo, como un espacio de proyección psicológica, además de como depósito privilegiado de las marcas de la violencia —especialmente en *El Bola* y *Cobardes*, en las que los rostros de los niños protagonistas aparecen llenos de llagas y heridas, como prueba de la violencia recibida. Pero el rostro, marcado o no, tiene la capacidad de singularizar a la víctima, extrayéndola de la abstracción en que parece alojarla esa categoría. Ello es lógico, pues en las estéticas occidentales el rostro constituye el lugar privilegiado de representación de la identidad, la emotividad y los procesos psicológicos. Quizás por ello en estas películas hay un énfasis visual, a veces llamativo, en el rostro de la víctima, pues es el lugar de una tensión entre su singularidad y su pertenencia a una categoría que parece exigir narrativas y estéticas cada vez más estandarizadas.

Pero además todas estas películas mostraban una cierta ética de la representación que pareciera cifrar el respeto hacia las víctimas en el pudor a la mostración de la violencia. En ellas, la trama aludía a situaciones violentas, pero la mayoría de ellas no eran representadas visualmente ni puestas en escena. Por el contrario, esa caligrafía del pudor incluía diferentes indicadores visuales y narrativos de la irrepresentabilidad del acontecimiento traumático. En *El Bola*, *Te doy mis ojos* y sobre todo en *No tengas miedo*, la trama se llenaba de imágenes y escenas que tensaban el lenguaje cinematográfico para aludir, aunque fuera a través de su ausencia, a aquello que no era capaz de mostrar directamente.

No tengas miedo, de hecho, hacía un uso sistemático del fuera de campo, de los campos vacíos y de otras figuras de la imposibilidad para marcar los límites de la representación en el interior del relato. En la casa de Silvia y su padre todo ocurría tras la puerta, o al otro lado del pasillo: la cámara, pudorosa y prudente, renunciaba a entrar en los espacios en los que tenían lugar los abusos. Las imágenes de cristales traslúcidos, pero no transparentes, impedían ver lo que pasaba al otro lado y obligaban al espectador a reflexionar sobre los límites de lo mostrable y sobre la renuncia explícita de la película a visualizar escenas que, por otro lado, eran centrales en el desarrollo del relato.

En esa misma lógica, la película operaba una sutil operación narrativa, que consistía en representar las escenas de abusos de forma totalmente desplazada, a través de los juegos infantiles de la pequeña Silvia. Al jugar con sus muñecos, Silvia recreaba las relaciones sexuales con su padre y los requerimientos de este de un modo teatral, pero quizás por ello más doloroso para el espectador, que asistía de ese modo no a la representación directa del abuso sexual, sino al impacto que este habría generado en el mundo emocional de la niña.

5. Cierre problemático: hacia la estandarización de la víctima

En este panorama de representaciones audiovisuales, los ejemplos analizados destacan por su caligrafía fina, casi poética, y por el pudor mostrado con respecto a zonas del sufrimiento social e individual de las que tratan de hacerse cargo. Sin embar-

go, la víctima aparece también como elemento central en producciones cinematográficas y televisivas de un trazo estético más grueso y que, quizás por ello, muestran muy a las claras el lugar que la víctima está adquiriendo en ciertas narrativas sociales. Series televisivas como *El internado*, *Bajo sospecha* o *El barco* nos muestran algo que quizás no aparece con tanta nitidez en los ejemplos cinematográficos de mayor prestigio: la existencia y disponibilidad de un repertorio de narraciones e imágenes de la víctima que son mezclables, intercambiables y que, hasta cierto punto, permiten dotar de densidad emocional y apariencia moral al relato, aun a costa de la simplificación y esquematización de la experiencia de la víctima.

Una película como *Las trece rosas* (2007) llevó a cabo un gesto de amplio alcance en ese sentido: releer el caso histórico de la represión franquista desde los códigos cada vez más estandarizados de las narrativas contemporáneas de la víctima. Y lo hizo a través de una doble estrategia: por una parte, la búsqueda de la identificación directa de los espectadores con los personajes, lo que entrañaba todo un trabajo de descontextualización y despolitización de la historia; por otra, la inscripción de la represión política en el marco narrativo de la víctima de violencia de género, ya consolidado como una clave narrativa reconocible por el espectador. Las vidas de esas mujeres revolucionarias de la España de los treinta eran representadas con los códigos visuales y narrativos del presente, para reforzar la idea central de la película: en lo esencial, esas jóvenes que fueron fusiladas por un sistema injusto no eran diferentes a las jóvenes que pueblan las tele-series actuales de instituto de secundaria. Ello permitía acercar a las protagonistas a sus espectadores potenciales, dejando a un lado los motivos políticos y estructurales de la represión y privilegiando los aspectos dramáticos de una situación de violencia conceptualizada como irracional —y descontextualizada, por tanto, de su verdadera función en la construcción político-social de la España de posguerra. Se trataba, pues, de la elección de una perspectiva muy cara a la «era de las víctimas»: focalizar en los efectos dramáticos y personales de la violencia más que en sus causas o su función histórica.

Desde ahí la película optaba por producir un desplazamiento altamente significativo: inscribir a las víctimas de violencia política en la matriz narrativa y visual de la violencia de género.

Efectivamente, en su presentismo la película construía las escenas de violencia a partir de los esquemas narrativos disponibles en el imaginario audiovisual actual: insertaba la violencia represiva del franquismo en las claves estéticas de los relatos de víctima que circulan por nuestra sociedad. No se trataba solamente de un anacronismo radical, sino de una forma de sellar los conflictos éticos, morales e históricos generados por la complejidad semántica de la violencia política a través del esquema ya consolidado socialmente de la relación entre víctima y victimario.

No se trata, en cualquier caso, de una estrategia aislada. De hecho, pareciera que la categoría de víctima ha ganado tal centralidad en las narrativas culturales que ha llegado a constituir un repertorio de recursos narrativos y estéticos intercambiables y mezclables de maneras muy diferentes, independientemente del tipo de víctima al que refiera. Una serie como *El internado* resulta significativa a este respecto: bebés robados, madres extorsionadas, víctimas del nazismo y de los experimentos biológicos se mezclan en la trama, como si la figura de la víctima sirviera de comodín narrativo capaz de sellar todos los conflictos y ofrecer una solución emocional para ellos.

La cultura contemporánea se encamina, por tanto, hacia un espacio en el que la víctima aparece como una categoría nuclear en sus intentos de conceptualizar narrativamente la complejidad social. El problema es que ello se ve acompañado de un proceso de estandarización de la representación de la víctima, independientemente de su particularidad. Debemos preguntarnos, pues, ¿qué efectos produce esa estandarización narrativa y ese intercambio de esquemas en la comprensión social de la particularidad de cada experiencia de dolor? Por ejemplo, ¿qué consecuencias tiene en la comprensión social de la represión franquista su asimilación a claves narrativas del presente y a estéticas coherentes con una experiencia social de la actualidad?, ¿de qué modo el intercambio, la mezcla y el trasvase de códigos y representaciones de las diferentes víctimas contribuye a una mejor comprensión de su sufrimiento o, por el contrario, contribuye a oscurecerlo mediante la simplificación y la homogeneización?