

**PRÁCTICA[S] DE UN DESEO CLANDESTINO.
[RE]VISIONES DE LO FEMENINO EN EL CINE PORNOGRÁFICO**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

**Estudios con reconocimiento de validez oficial de estudios por Decreto
Presidencial del 3 de abril de 1981**



**PRÁCTICA[S] DE UN DESEO CLANDESTINO.
[RE]VISIONES DE LO FEMENINO EN EL CINE PORNOGRÁFICO**

TESIS

Que para optar por el grado de
DOCTOR EN HISTORIA

Presenta

MIGUEL ARTURO MEJÍA MARTÍNEZ

Director

DR. RODOLFO GAMIÑO MUÑOZ

Lectoras

**DRA. SARA FERNÁNDEZ BARREIRO
DRA. GENEVIEVE GALÁN TAMÉS**

Ciudad de México

2019

Índice

Introducción

I. Reflexión personal	5
II. Justificación y relevancia de estudio	8
III. Hipótesis de investigación	11
IV. Objetivos	15
V. Planteamiento y estructura de investigación	16

1. Narrativas del placer visual

<i>Del erotismo a lo pornográfico, una politización de la mirada</i>	32
1.1 Sobre el erotismo o cómo contener a la <i>bestia</i>	33
1.2 Lo obscuro. Del cuerpo como cúmulo de vísceras al instrumento político	50
1.3 Lo pornográfico o las mujeres víctimas de la libertad	64
1.4 Pornotopía. De la ausencia de Louise Willy al <i>money-shot</i>	74

2. Utopía[s] corporal[es]

<i>Expresiones [porno] icono-lógicas de una femineidad no signada</i>	91
2.1. La vida y el mal entran por la boca. ¿Mujeres y sexo son antagonistas?	92
2.2. Feministas, sí... Pero jóvenes y bellas	107
2.3 Del anti-narcisismo femenino al porno feminista. ¿La revolución que nunca fue?	120
2.4 Candida Royalle. La pornografía femenina como nostalgia	129

3. Sintomatología del goce

<i>Experiencias femenino-cinematográficas de lo carnal</i>	140
3.1 El despertar de Candice Vadala. El porno como memoria y reivindicación	141
3.2 Annie Sprinkle o la evocación de la <i>Sagrada Prostituta</i>	153
3.3 El porno en Erika Lust o la feminidad como mascarada	169
Conclusiones	192
Bibliografía	198

“La pornografía en realidad no trata de sexo sino de muerte”

Susan Sontag

Introducción

I. Reflexión personal

Cuando decidí emprender esta investigación, no estaba seguro de lo que podría encontrarme en el proceso. A pesar de intuir posibles desenlaces, conocía muy poco el territorio que estaba por explorar, lo que me hacía presa fácil de lo que allí pudiera encontrarme. No obstante, siempre me han gustado los desafíos, más cuando se trata de comenzar a trazar rutas sobre sitios extraños de los cuales sólo emanan leyendas o mitologías, en los que la bruma suele ser tan espesa que es necesario inmiscuirse por completo para observar su magnificencia, siempre con una sensación de terror, embeleso y entusiasmo recorriendo el cuerpo.

La problemática que elegí para esta travesía poseía más fábulas que historias en su haber. La existencia de un porno que se proclamara feminista me parecía un oxímoron, algo simplemente incomprensible de acuerdo al bagaje académico, artístico y audiovisual que yo poseía, aún cuando la idea de dicho proyecto no era descabellada y tenía pertinencia. En un país sacudido por la violencia, en el que el feminicidio ha asumido el protagonismo de los medios noticiosos, hablar de pornografía no parecería ser la mejor idea, pues *grosso modo* es una apología misógina, pero es precisamente esta etiqueta la que hace valiosa cualquier reflexión que pueda provenir de una industria que al día de hoy reporta ingresos millonarios en todo el mundo, fenómeno que sólo puede explicarse por la repetitividad de patrones bien definidos e identificables, en el que las mujeres, se quiera asumir o no, son las víctimas.

Nunca he sido un aficionado del porno, de hecho la primera vez que miré una película con este mote ya era mayor de edad y me provocó repugnancia. Cuando comencé a indagar dentro de su discursividad para este proyecto, mi opinión no cambió mucho, pero sí me encontré con un amplísimo repertorio para todo tipo de público; producciones cinematográficas extravagantes y amateur en el que más de un director dejaba un rastro de genialidad visual y argumentativa, lamentablemente el porcentaje de películas que alcanzaban esta exquisitez artística apenas alcanzaba el 10%. No obstante, sin importar las capacidades creativas de sus creadores, el porno normalizaba peligrosamente una metodología reticente que emergía de la pantalla en distintos matices: considerar a las mujeres como un cúmulo de carne indolente, apropiable y/o vulnerable. Ante esta constante, mi pregunta inicial fue ¿cómo pueden darse las condiciones de posibilidad de un porno feminista?

La primera vez que tuve contacto con esta nueva forma de hacer pornografía fue con el cine de la directora sueca Erika Lust, quizás la figura más mediática. Lo primero que me quedó claro al mirar sus primeras incursiones fílmicas fue que poseía un ojo artístico sin precedentes, detallista y obsesivo, me atrevo a decir que más cercano a la pintura barroca italiana o flamenca que a la estética de claroscuros neón del porno convencional. Pero lo feminista parecía más un slogan publicitario o una anécdota que otra cosa, porque en un primer vistazo yo no pude notarlo.

Otra característica de este proyecto cinematográfico es que las y los realizadores suelen hacer reflexiones profundas sobre su trabajo, a través de entrevistas, artículos o libros,

buscando romper el paradigma de una industria que ha sido estigmatizada desde hace siglos, cuyos métodos no deben pronunciarse y que debe permanecer en la clandestinidad. Considero muy valioso que artistas y/o protagonistas hablen desde su experiencia personal para que quienes somos espectadores de su obra evitemos caer en conjeturas o en desapegos conceptuales. Al igual que Erika Lust, un gran número principalmente de creadoras ha salido de las cloacas a las que había sido confiando este espectáculo genital y erótico para reivindicar su importancia social: si el porno se ha vanagloriado de proyectar un lado siniestro o negativo de la sexualidad femenina, ha sido porque su receptibilidad históricamente ha sido masculina; entonces, en su representación de violencia explícita hacia el cuerpo de las mujeres yacía un mecanismo de crueldad inherente que era necesario visibilizar.

Fue esta deducción personal la que motivó mi investigación. Por una parte, la pornografía evocaba el lado más tóxico de la masculinidad, uno que a su vez ha sido justificado por la ciencia, el arte y el pensamiento, de ahí su nocividad. Por el otro costado, cineastas e intelectuales pusieron el dedo en la llaga, pero al identificar el problema se enfrentaron con una oscuridad discursiva, apenas reconocible. Con este debate abierto, me aventuré con el único propósito de analizar en qué medida es posible que la pornografía, en tanto la representación del coito como entretención con una historia opresiva, y el feminismo o la inclusión de género puedan congeniar o al menos permitirse un diálogo.

Esta investigación fue también una oportunidad idónea de conjuntar mis habilidades para discernir en torno al fenómeno de la imagen desde una perspectiva multi-inter-

transdisciplinaria, en el que observar o mirar no basta, es indispensable una capacidad contemplativa y crítica, además de una minuciosidad archivística. Mayor es la responsabilidad si se considera que, al tratarse de un tema relativamente joven dentro del medio académico, algunos conceptos trabajados podrían ser insuficientes para fijar una ruta y terminarían por ser devorados por el paisaje salvaje. No obstante, debo considerar este desafío como la mayor satisfacción.

II. Justificación y relevancia de estudio

La presente investigación busca sumarse al diálogo actual en torno a la sexualidad humana y sus expresiones, con la finalidad de identificar patrones que preestablezcan una visión determinada de nuestro papel, como seres humanos, dentro de una sociedad. En este sentido, la vigencia y poderío económico de la pornografía demuestra que más allá de ser un melodrama, su escenificación es un enorme aparato simbólico con una notable influencia en la[s] forma[s] en la que se concibe lo humano, fijando y/o tergiversando la[s] frontera[s] de la diferencia sexual como límite de experiencia.

Son pocos los discursos en la historia del pensamiento que han conservado con celosía sus procesos primigenios como la pornografía, los cuales podrían resumirse como un falo penetrando un orificio. En la actualidad, este arcaísmo constituye aún la esencialidad de su propuesta conceptual, tan arraigada y sólidamente que sólo podría significar que la estructura sobre la que se construyó en el siglo XVI permanece inamovible, pura, blindándose ante cualquier intento sincrético o de replanteamiento. Aún cuando haya estudiosos que mencionen una coexistencia de diferentes inmuebles pornográficos, en

una especie de villa o incluso de un feudo, al estilo de la Edad Media, este estudio parte de la idea de que se tratan más bien de habitaciones dentro de la misma edificación y que hay dos materias primas para identificarlo: la primera es el uso de la sexualidad, o genitalidad si se quiere se más purista, como entretenimiento; la segunda, es el empleo de la carne femenina como campo de batalla.

La importancia de identificar estos dos elementos que dan vida al porno es fundamental para la comprensión de su accionar y su devenir, más cuando existe un séquito de intelectuales, artistas y activistas que pretenden levantar una nueva planta en la cima de esta construcción con la firme intención de transformar su estilo arquitectónico. Objetivo desde mi punto de vista difícil de conseguir, pues sus basamentos, pasados los siglos, siguen conservando su beldad y lucidez como si hubieran sido construidos ayer.

Por tal razón, el propósito que tengo con este proyecto no es actuar de mediador entre la tradición pornográfica y aquello que intenta deconstruirla o modificarla con diversos fines, o abogar por una de las partes. Mi intención es analizar qué tipo de pensamiento deja tras de sí esta confrontación, por qué surgió y entrever a qué posibles escenarios podría llevarnos. Para abordar esta tarea, me focalizaré en el papel desarrollado por las mujeres, a sabiendas de que son ellas los objetos inmutables que tienen como finalidad poner en tensión el deseo masculino, la contraparte. Si la pornografía se ha considerado por mucho tiempo como un problema, indagar en la feminidad que evoca es el primer paso para reconocer sus cimientos e intentar así rehacer un discurso más firme, desde la raíz.

A mi parecer, los intentos que buscan desestimar la tradición pornográfica no han hecho más que matizarla porque no han realizado una exhaustiva labor arqueológica dentro del espacio en el que pretenden diseñar su nuevo escenario. Algunos portavoces del nuevo porno inclusivo ignoran su cimentación y menosprecian su historia. Es por tal razón que en esta investigación me doy a la tarea de hilar una historiografía de la pornografía a partir de sus diferentes soportes, reflexionando el papel que cada uno de ellos aporta a una discusión contemporánea, llámese literatura, pintura, grabado o fotografía, prestando especial atención a su expresión cinematográfica, la cual amalgama todas las anteriores y potencia su poética hiperrealista. El cine porno le da al espectador un estatus “omnipercibiente”, es decir ausente de la pantalla u ontológicamente dissociado de ésta. Al menos en algún punto.

Bajo dicha premisa, el feminismo ha perseguido el sueño de la reivindicación de la sexualidad femenina dentro de las fronteras de la pornografía, asumiendo que en su quehacer cinematográfico la imagen no se limita a reflejar sino que es una pura experiencia visual, sin que necesariamente haya una identificación del espectador con los objetos que en ella danzan, haciéndola proclive a múltiples metamorfosis en las que la responsabilidad sobre lo percibido recae por completo en el que mira, una aseveración osada como controvertida. Pero a pesar de que el cinematógrafo innovó una tecnología de realismo mecánico perseguido desde la literatura, misma que ha visto superada cualquier lógica con la llegada de los medios numéricos, conserva una importante herencia de la mirada masculina que los artistas poseían desde el Renacimiento, contexto en el que surgió el porno tal cual lo conocemos hoy.

Algo que me ha quedado claro durante el proceso de este análisis es que el error más evidente y catastrófico que ha cometido el porno femenino-feminista-inclusivo es que limita su crítica exclusivamente al cine, desdeñando el corpus de siglos de tradición. La irónica consecuencia ha sido condenar su argumento a la repetición, a construir mosaicos como si fuesen collage dentro de los altos muros de la edificación pornográfica, sin tomar en cuenta la perdurabilidad de los materiales salvo su brillantez. No hay un proyecto arquitectónico, su proceder es, hasta el día de hoy, ornamental.

III. Hipótesis de investigación

La pornografía es una expresión cultural que ha establecido su discurso en la falocracia. Desde su invención en la Italia del siglo XVI, este montaje sobre lo genital ha dividido roles para personajes masculinos y femeninos como activos y pasivos, respectivamente. Este modelo deriva del conocimiento médico y filosófico de la época, el cual tenía por sentada la idea de que la mujer era un ser física y moralmente menos evolucionado que un hombre. Ante esta noción, a las mujeres se les destinó al cuidado familiar y a la procreación, siendo esta última faceta la que modeló su sexualidad, pues si únicamente su vientre era un receptáculo para la semilla masculina, su placer corporal era prescindible o hasta peligroso.

De la poesía y el grabado sensuales de principios del siglo XVI, hasta las ilustraciones y el surgimiento de la novela erótica del siglo XVII, el pensamiento pornográfico institucionalizó la figura femenina como soporte del deseo masculino y a su vez

detonante de su placer. La protagonista se regocijaba al crear el goce de su contraparte masculina, el cual sólo era posible dentro de una dinámica fálica.

La llegada del cinematógrafo a finales del siglo XIX dio a la imagen pornográfica una fidelidad visual que sofisticó su impacto realista y expandió su mercado, dando acceso a un número cada vez más creciente de espectadores. Otro de sus elementos orgánicos fue que estaba diseñada para ser proyectada dentro una sala de exhibición, con cualidades ontológicas distintas de cualquier espacio contemplativo previo, sin la inmediatez del lienzo, de una hoja de papel, de una placa de metal colocada dentro de un armazón finamente confeccionado, o del escenario teatral. El porno cinematográfico heredó las expectativas de la literatura, su ojo asechaba la acción en el momento justo, con la diferencia de que la cámara daba al voyeur un hálito de omnipresencia antes que de protagonismo.

Sin embargo, y casi de la misma manera que en el siglo XVI, esta última evolución tecnológica de la imagen padeció la persecución de sociedades represivas, principalmente en Francia e Inglaterra, que obligaron a los pornógrafos a recluirse en el anonimato para crear y difundir su trabajo. Debido a este hostigamiento y al desarrollo de un lenguaje cuyas fronteras rozaban lo ilegal, el cine porno mantuvo intactos sus patrones sin que hubiese una industria o una academia detrás sugiriendo o promoviendo un estándar de producción determinado, tal cual sucedió con el cine comercial y con otras formas de expresión visual como la fotografía o la pintura. De igual forma que los frescos lascivos de la ciudad romana de Pompeya aún hacen gala de sus bermellones

vibrantes pasados casi dos mil años de su ejecución, la apología genital que da vida a la pornografía conserva la galanía de sus detalles, resguardados con una corteza más eficaz que el flujo pirolástico endurecido del Vesubio: un prejuicio cultural.

En este sentido, el nuevo porno incluyente, con una lucha de menos de treinta años, se encuentra con la historia como su gran antagonista. Si bien algunos miembros de esta propuesta teórica y artística han mencionado que la pornografía es un discurso proclive a la renovación y que el aspecto negativo con el que ha expresado la feminidad o lo pasivo puede convertirse en un arma en contra de su falocratismo inherente, ninguno ha podido revertir la mecánica pene-agujero presente desde el siglo XVI. Desde mi perspectiva, existen dos conjeturas que pueden explicar por qué este nuevo proyecto no ha terminado de fraguar: el mercado y la maquinaria cinematográfica. En primer lugar, las y los creadores realizan mercancías que, dentro de una dinámica de mercado, deben adaptarse a estrictas reglas para ser redituables. Por otro lado, la mirada del cinematógrafo, como he señalado anteriormente, posee una idiosincrasia masculina, constituida desde su pasado en las artes plásticas.

Este último problema es tal vez el más contradictorio y difícil de distinguir, pero al momento de reconocer en la mirada de expresiones artísticas un ejercicio de politización, la historia del arte puede dar fe de la ausencia de una mirada femenina por el hecho simple de que fueron hombres quienes la idearon. Así, las artistas mujeres asumen un lenguaje que toca lo unívoco, dentro del que no están relegadas sino en el que su espacio de experiencia está perfectamente delimitado.

A este respecto, la teórica estadounidense Linda Williams, pionera de los *Porn Studies*, hablando en particular del cine porno, señaló que el sometimiento que padecen los personajes femeninos-feminizados radica en el complejo de castración freudiano que los hombres temen y buscan resarcir a través de una auto-identificación con el protagonista-héroe-gurú. Al no poder tocar a su objeto de deseo, el espectador, pensado siempre como hombre, busca una mayor fijación con la imagen, a través de una observación quirúrgica, obsesiva y descarnada. No obstante, es ante este exceso de visibilidad que lo femenino-pasivo se convierte en una masa de color que puede adquirir cualquier forma.

En mi opinión, este es un argumento excelente que ha motivado el proceso artístico de un sinnúmero de realizadoras, algunas de las cuales ingenuamente han considerado obsoleta la tradición pornográfica y han adoptado nuevas formas de pensar la sexualidad y el género como una postura independiente de su contexto social, cultural e histórico, con lo cual corren el riesgo de interiorizar y/o de volver a ocultar las relaciones de desigualdad de las que buscaban desprenderse. Para ser feminista o contestataria no basta el hecho de que una mujer asuma la responsabilidad mercantil de su cuerpo, o señale a todas voces la importancia de sus decisiones como si fuesen posiciones nuevas y aisladas. Es necesario crear ante todo un nuevo espacio de experiencia, como citó la filósofa belga Luce Irigaray. Sin embargo, el problema no es tanto que “poder”, “placer” o “resistencia” puedan readaptarse a diferentes causas y luchas, sino que el discurso del porno, o cualquiera de sus derivados conceptuales, es esencialmente falocentrista. Peor aún, persiste una aversión arraigada a reconocerlo.

IV. Objetivos

El objetivo principal de este proyecto es realizar un estudio histórico y cultural de las condiciones afectivas de lo femenino en las sociedades occidentales contemporáneas, a partir de su representación en la imagen cinemática de un nuevo proyecto pornográfico realizado por y para mujeres, el cual intenta desideologizar la visión heteronormativa de la sexualidad, de la feminidad en particular, y así proponer la experiencia del placer [de los cuerpos] como un indicador de individualidad y autonomía.

Para llevar a cabo dicha construcción, me apoyaré en cuatro pilares fundamentales. El primero, definir qué es la llamada “pornografía convencional”, cuándo y de dónde surge y bajo qué lógicas de argumentación y representación opera como industria del entretenimiento líder, en términos económicos y culturales, en nuestros días.

En segundo término, analizar cómo se expresa lo femenino en el “porno convencional”, ubicar la existencia de posibles constantes y/o correlaciones iconológicas del [no] goce y el [no] placer femeninos en otro tipo de representaciones visuales como el arte, la literatura o la publicidad que de algún modo hayan tenido repercusión en la construcción cinemática de la figura de la mujer en este género cinematográfico.

Después, examinar las repercusiones que las revoluciones feministas, iniciadas durante la segunda mitad del siglo XX, suscitaron en el desarrollo de nuevos dispositivos de exploración del deseo femenino dentro del cine pornográfico, a finales de la década de los ochenta, los cuales tuvieron como característica esencial el mantener los códigos

sexuales y eróticos del “porno convencional”, pero enfocado a satisfacer la retina de un público exclusivamente (o en su mayoría) femenino.

Finalmente, conocer cuál o cuáles han sido los aportes, en términos de discurso, de la incursión de creadoras en la dirección y producción de pornografía y de qué forma convive su propuesta con una que continúa desarrollándose bajo los mismos parámetros de objetivación y violencia en contra de las mujeres.

V. Planteamiento y estructura de investigación.

La estructura la dividí en tres capítulos hilados verticalmente, de forma que el primero sirviera de soporte para el segundo y éste funcionara a su vez para el último. El primero, el cual titulé “Narrativas del placer visual. Del erotismo a lo pornográfico, una politización de la mirada” centré mi atención en el origen de la “pornografía moderna”, surgida en la Italia renacentista, pues, apoyado en los argumentos de los historiadores estadounidenses Robert Darnton y Lynn Hunt, fue dentro de este contexto que la sexualidad adquirió su carácter contemporáneo de entretenimiento, nutrido con el conocimiento médico y filosófico de la época, el cual buscó redefinir el papel del hombre como centro del mundo.

Mi estudio comienza con el análisis visual de la pintura *Venus dormida*, de Giorgione, quien trazó una novedosa composición sobre una diosa humanizada en un momento masturbatorio. Además de personificar la belleza humana, constituida por la armonía de sus proporciones corporales, fruto de su divinidad y su encano terrenal, Venus

representaba fertilidad y bonanza, por lo que el detalle elaborado por el pintor castelani hacía referencia a un ímpetu sexual requerido por parte de la mujer para una procreación exitosa, relevancia comprensible si se toma en cuenta de que el óleo le fue encargado como regalo de bodas.

Apoyado en las revisiones históricas realizadas por Alain Corbin, Michelle Perrot, Kendra Alexson, Edwin Panofski, Thomas Laqueur entre otros, mi conclusión es que el Renacimiento perfeccionó la división sexual entre la belleza femenina y la fuerza masculina, justificando de algún modo el erotismo con el que se signó a las mujeres, una dote de complacencia y por ende de inferioridad ante sus pares masculinos. En otras palabras, considero que la iconografía de Venus conjunta visiones sobre la incompletud de las mujeres, estandarizando los estereotipos de sensibilidad y fragilidad, reducidas a la hermosura que fueran capaces de expresar para conseguir un consorte y/o por sus capacidades para la concepción, o condicionadas a la divinización, que no es otra cosa que una forma de reclusión y pasividad.

Si bien el gesto de masturbación en la obra de Giorgione no se consideró un riesgo porque desde un punto de vista obstétrico era un suplemento durante la labor de apareamiento, no era común y no debía mostrarse al público. En tal contexto, la peligrosidad del sexo explícito y la frivolidad de las pasiones humanas se daba al exhibirlos sin mesura, lo que se creía una amenaza a la estabilidad social. Por tal razón, el poder eclesiástico regente persiguió, castigó y censuró cualquier expresión que exaltara la sexualidad con fines exclusivos de placer. Este fue el destino que padecieron

el grabador Marcantonio Raimondi y, en menor medida, el poeta Pietro Aretino, al realizar una controvertida obra que ensalzaba el carácter lascivo del cuerpo humano.

Sonetti lussuriosi fue una antología poética en la que Aretino describió con un lenguaje soez las diferentes posiciones sexuales dibujadas por Raimondi, creando un universo sin precedentes en el que la sexualidad se presentaba como entretenimiento, como una sátira que hacía mofa del cuerpo cristianizado, dotándolo de un insaciable deseo sexual. De esta forma, la “arcilla divina” exaltada por la jerarquía católica romana fue reducida a una maquinaria animal, como reflejo de un discurso crítico, humanista y científicista.

A esta obra le siguió *Ragionamenti*, un diálogo entre una prostituta y su aprendiz con el que Pietro Aretino fincó las bases de la narrativa pornográfica: la intromisión del ojo omnipresente del lector-espectador dentro de las alcobas en las que sucedía la acción sexual. Con esta innovación, el poeta italiano creó una forma de observar el evento descrito con una mirada performativa antes que contemplativa. Casi un siglo después, en Francia, el escritor Nicolas Chorier rescató del olvido el discernimiento de las cortesanas con una mayor pulcritud estilística y lo tituló *L'académie des dames*. Esto le permitió a escritores y pensadores de los años previos a la revuelta de París familiarizarse con la historia sexual de Aretino y a partir de ahí crear sus propias versiones en protesta contra la Monarquía y su vínculo cercano con el Vaticano. Ejemplo de esto fueron *Margot la ravaudeuse*, escrita por Fougere de Monbron en 1753, y *Thérèse philosophe*, novela adjudicada a Jean-Baptiste de Boyer en 1748, que le dieron finalmente a la pornografía su atmósfera característica, basada en un voyerismo

exacerbado y en utilizar a un personaje femenino como discípulo de un gurú sexual, provisto de poder y conocimiento.

Durante más de un siglo, los textos y las ilustraciones de carácter lascivo recorrieron gran parte de Europa y de otras latitudes, hasta que a mediados del siglo XIX la técnica fotográfica hizo más redituable el proceso al aminorar los costos, acentuar el realismo voyerista y masificar su producción. De esta manera, la imaginería erótica u obscena dejó de ser exclusiva de las élites y llegó a la clase trabajadora, creando un mercado sólido y difícil de controlar. No obstante, la revolución más significativa se dio cuando en la última década de este siglo surgió el aparato cinematográfico, el cual llevó el realismo fotográfico a otro nivel de sofisticación y aglomeró a un número creciente de espectadores en un mismo sitio de exhibición.

Al indagar en los orígenes del cine pornográfico, un género que indudablemente tuvo un desarrollo más prolífico que cualquier otra temática, me encontré con la historia sobre *Le coucher de la mariée*, una película basada en una pantomima muy conocida en París que retrataba una noche de bodas. Sin embargo, de la aparente historia original, cuya duración rondaba los siete minutos, sólo quedan los primeros dos que corresponden a un juego de seducción. La primera vez que miré este video pensé más en la negociación entre un cliente y una prostituta, o con una amante, que en un matrimonio, porque la mujer en escena se muestra pudorosa ante los acercamientos de su coestrella, el cual también luce una edad mucho mayor; a esto le añadiría que justo antes de terminarse el

rollo, el hombre celebró como si hubiera conseguido en el acuerdo algo más de lo que esperaba.

Poco después me encontré con la breve columna de un diario británico que hablaba sobre el origen del cine porno y mencionaba este filme como el pionero de ellos por su proximidad con las primeras grabaciones de los Lumière en Francia. En un principio, debo decir, me pareció una idea difícil de acatar porque de los instantes en que ambos personajes sostienen relaciones sexuales no queda más vestigio que la palabra de un restaurador. Después caí en cuenta de que la industria pornográfica se ha constituido sobre el mito, el rumor y el prejuicio social, su búsqueda incesante por hacer visible una actividad orgánica natural siempre se ha topado con la prohibición, lo que llevó a sus creadores a ejecutar maniobras teatrales que distorsionaban lo sucedido dentro de las alcobas en pro de la novedad o el escarnio. La incisión histórica que ha menospreciado el porno está fielmente reflejada en la ausencia de los minutos más importantes de *Le coucher de la mariée*, incluso su autoría y sus protagonistas se llegan a confundir más con sus personajes, cuya memoria se limita a los breves segundos de la puesta en escena.

A partir de esta boquete, el cine pornográfico comenzó a tomar fuerza y tres películas en particular muestran su construcción discursiva: *À l'écu d'or ou La bonne auberge* (1908), una cinta francesa conocida por presentar diferentes posiciones sexuales, felaciones y eyaculaciones; *El satario* (alrededor de 1907), una película argentina que basó su historia en la ambivalencia entre bestialidad y masculinidad, además de iniciar con un rapto

sexual que terminó por ser consensuado; *A free ride* (1915), que perfeccionó la narrativa cinematográfica del porno a través del uso de diferentes encuadres; finalmente *The casting couch* (1924), otra película estadounidense que depuró el uso del cuerpo femenino como objeto de deseo e introdujo el protagónico del “pene despersonalizado” a partir del *close up*, es decir una identificación inconsciente del espectador con el estelar masculino en pantalla.

Durante la primera mitad del siglo XX, la pornografía tuvo como su mejor medio de expresión y difusión al cine, sin estar exenta de las constantes persecuciones políticas de quienes seguían considerándola como algo nocivo. Aunque bajo esta represión floreció como nunca antes en la historia de la humanidad y creó un universo artificial de genitalidad y goce que para el historiador Steven Marcus se asemejó más a una alegoría mitológica o religiosa.

En el segundo capítulo, “Utopía[s] corporal[es]. Expresiones [porno] icono-lógicas de una femineidad no signada”, mi objetivo fue mostrar cómo el porno entró en la cultura popular para refrendar la conquista alcanzada por las mujeres y otras minorías con la revolución sexual de los sesenta. No obstante, su ingreso en el mainstream cinematográfico, por aquellos años ya consolidado como una poderosa industria en Hollywood, trajo consigo un choque dentro del feminismo en los Estados Unidos. Mientras un sector pensó que la apropiación del porno radicaba en la libre expresión y experiencia de la sexualidad individual, otros grupos de defensa de los derechos de las mujeres alegaron que se trató

únicamente de invisibilizar la violencia sistemática de las que eran objeto las protagonistas de estas películas, bajo el pretexto del libre albedrío.

Mi análisis se centró en la cinta de 1972, *Deep Throat*, no sólo por considerar que se trató de la película emblema de la llamada *Golden Age of Porn*, sino porque de alguna forma esbozó el placer sexual femenino con el personaje de Linda Lovelace, una mujer frígida que repentinamente se convirtió en una proveedora de sensualidad y goce. Este hecho de inmediato acaparó los reflectores y un gran número de mujeres consideró a la actriz como un ícono de la revolución sexual. Si bien fue la primera vez en la historia del porno que se mostraba a una mujer que disfrutaba y controlaba su propio placer, la película conservó con toda su altiveza el fantasma fálico a través de la apología de la felación, una conducta sexual popularizada en los prostíbulos en el ocaso del siglo XIX, la cual se consideraba una alegoría de sometimiento y de humillación.

Además de padecer la censura por parte del gobierno estadounidense, la película cargó también con el estigma de las acusaciones posteriores realizadas por la protagonista, quien se dijo obligada con lujo de violencia a interpretar el papel y que obtuvo el apoyo de un grupo de feministas pro-censura, *Women Against Pornography* (WAP), nacido en Nueva York en 1978. Encabezadas por la abogada Catharine McKinnon y la escritora Andrea Dworkin, WAP se pronunció en contra de la industria del sexo al considerarla promotora de una imagen negativa de la sexualidad femenina, la cual representaba como algo sucio, impasible y aniquilable. Este señalamiento se había interiorizado dentro de la psique de las mujeres con los movimientos sociales en pro de la equidad de género, de

forma que la prostitución y la pornografía pasaron de ser cánceres sociales a prácticas de libre mercado, tal cual lo señaló la filósofa española Ana de Miguel en su texto *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*.

Por otro lado, para el movimiento *Sex positive feminism*, surgido a comienzos de la década de los ochenta, la expresión del sexo femenino como algo pasivo o que puede violentarse surgió porque el público del porno se constituyó como masculino. Antes de prohibir la pornografía y continuar con una tradición de siglos de existencia, estas feministas progresistas propusieron crear la figura de la espectadora, es decir de integrar dentro del discurso de la sexualidad a la mujer como un activo, como sujeto.

No obstante, es difícil encontrar un punto de inflexión entre el pasado del porno y una libre expresión de la sexualidad por parte de las mujeres, como actitud o moda. Para demostrar que en *Deep Throat* emana un discurso histórico redundante y sin mayores aportes a la creación de “una espectadora de porno”, realicé una comparación entre el argumento central de la película y la primera representación conocida de la *fellatio*, hallada en un papiro egipcio del siglo VI a.C.: en ambos casos, la aparente toma de control por parte de las felatices es el resultado innegable de su relación con el símbolo de poder fálico; en el personaje de Linda Lovelace como la epifanía del placer después de llevar su cuerpo femenino como una condena; para *Isis*, colocar el pene de arcilla de su difunto esposo dentro de su boca fue para devolverle la gratitud a su existencia. De lo ritual a la pantomima, la reproducción del sexo conservó su idilio remanente entre un pene, o falo, y la oscura oquedad de un territorio en disputa.

En lo que a mí concierne, el diseño de una espectadora ha sido una asignatura pendiente, no sólo del cine sino de cualquier dispositivo visual y artístico. Considerar el porno como un aparato crítico de la misma sexualidad que promueve no es imposible pero antes de experimentar con nuevos contenidos que más que propuestas parecieran versiones, es indispensable mostrar a las mujeres cómo mirarse a sí mismas sin la intermediación del ojo masculino. La historiadora del arte, Laura Mulvey, fue la primera en hacer hincapié en este desarrollo “masculinizado” de la industria cinematográfica, pues, a su parecer, la pantalla posee una dinámica escopofílica en el que los directores han plasmado el complejo de castración freudiano en la asociación héroe-musa, de ahí que el rol de las mujeres se limite a ser complementario.

A sabiendas de este complejo cultural, Candida Royalle, considerada la primera pornógrafa, no tuvo preocupación en deslindarse del fantasma fálico y centró su interés en diseñar procesos éticos de filmación, contratos colectivos de trabajo y sets profesionales, una “erótica humanista”. Aunque nunca lo mencionó, en su labor fílmica de alguna forma aceptó que deconstruir el imaginario pornográfico no era posible sin que éste perdiera su esencia. Por tal razón, la mayoría de sus protagónicos femeninos son heterosexuales y están en lucha constante con el símbolo fálico, no como enemigo sino como necesidad y complemento.

Pero este nuevo modelo erótico no convenció a sus detractoras ni a quienes abogaban por una pornografía inclusiva. Entre las críticas principales dentro del mismo gremio estaba el uso de actores con un estándar físico de belleza bien definido, un perfil

generalmente caucásico, o denostar el *hard-core* y otras formas de violencia explícita como comportamientos que no formaban parte del universo sexual femenino. Para Candida Royalle ante todo estaba resarcir la profunda huella de exclusión y agravios que las mujeres habían padecido en su representación pornográfica, y como parte de este proyecto limitó su lente a retratar historias de sexo consensuado, en situaciones complejas y sociales más allá del espacio genital. Para WAP, esto sólo atenuó una realidad inevitable y brindó soluciones fáciles y rápidas ante una problemática engorrosa.

Para Ana de Miguel y otras pensadoras, los cánones del sexo y la belleza componen el cautiverio mejor logrado que han tenido las mujeres en la historia de la humanidad. La revolución sexual, de la que emergió el cuestionamiento feminista del por qué no crear una pornografía propia, no fue exactamente una labor emancipatoria sino todo lo contrario, interiorizó los instrumentos de opresión patriarcal, teniendo en el auge de la industria cosmética, en la prostitución como actividad económica normalizada pero no legislada, y en la inconclusión o idealización del proyecto *sex-positive* los ejemplos perfectos.

Finalmente, en el tercer capítulo, “Sintomatología del goce. Experiencias femenino-cinemáticas de lo carnal”, reuní el análisis de la obra de tres realizadoras que, desde mi punto de vista, representan las diferentes etapas y pretensiones perseguidas por el porno inclusivo desde la década de los ochenta: Candida Royalle, Annie Sprinkle y Erika Lust.

Como mencioné anteriormente, Candida Royalle es la primera mujer en incursionar con éxito dentro de la realización cinematográfica de porno, su propuesta artística nunca tuvo el objetivo radical de romper los esquemas de la tradición pornográfica. Al contrario, el punto de inflexión en su obra fílmica radicó en integrar el deseo femenino dentro del entramado heterosexual: una mujer ante la develación de su complementariedad en el acto sexual, lo cual a su vez era reflejo de un papel cada vez más preponderante de las mujeres dentro de la sociedad.

En su cinta de 1986, *Three daughters*, presentó dos elementos innovadores que permitieron un viraje conceptual en torno a la objetivación de lo femenino como contrapunto del goce fálico. En primer lugar, la cineasta neoyorquina retrató la masturbación de una de sus protagonistas-heroínas como una experiencia individual y reveladora, nunca la mostró desnuda ni en primerísimos planos y la escena con la cual se estimulaba sexualmente se le presentó de manera fortuita. En segundo término, Candida Royalle convirtió al gurú sexual, encarnado hasta ese momento como hombre, en una joven inexperta, quien más que mostrar a su aprendiz cómo explorarse para lograr el cenit del placer corporal la acompañó en el trayecto.

Otra importante película que dio elocuencia al deseo femenino fue *Christine's secret*, de 1986, la transición psicológica de una mujer desde la frigidez al encuentro carnal epifánico. Para comprender la relevancia de este proceso de introspección personal de la protagonista, realicé una analogía de este largometraje con la película de 1962, *Lolita*, dirigida por el estadounidense Stanley Kubrick, una historia con la que guardó similitudes

orgánicas y que significó un parteaguas en la estandarización de la típica protagonista del porno: joven, inocente y presta a ser conducida por quien tuviera la habilidad para hacerlo; en otras palabras, el objeto de deseo a la medida del mejor postor. En detrimento de esto, *Christine* experimentó el acto sexual como perfectibilidad, como conciencia de sí misma. En resumen, este dramatismo subyacente en el cine de Candida Royalle es una exposición del placer sexual como práctica de autoconocimiento.

Sin embargo, esta búsqueda exhaustiva por reivindicar el uso de la sexualidad como parte fundamental del desarrollo humano llevó a algunas artistas y realizadoras a buscar inspiración en sitios distantes, con una idiosincracia libre del complejo cultural occidentalizado. Annie Sprinkle fue quizás la más importante de ellas.

The Post-Porn Modernist Show fue un trabajo itinerante, realizado desde 1989 hasta 1996, en el que la también activista sexual oriunda de Filadelfia, buscó representar la sexualidad como identidad a través de una provocación teatral artaudiana, es decir acaparar la atención del espectador para involucrarlo dentro de una escena determinada. Pero violentar la mirada del público no significó hacer una apología de la crueldad como tal, sino exponer con vehemencia lo perturbable de su sexo: observaciones de los genitales femeninos en gran formato, por medio de proyecciones y fotografías; sesiones de masturbación en vivo, bailes eróticos, etc.

A diferencia de su colega Candida Royalle, Sprinkle buscó romper con el porno que le precedió para asimilarlo como un ejercicio catártico, íntimo e individual. Para ella, la libre

experiencia del sexo se convirtió en el método idóneo para tomar conciencia de su propia vulnerabilidad, como mujer, trabajadora sexual y actriz porno, y así intentar deshacerse de ella. Más allá del trozo de carne estaba la persona.

La aportación del trabajo Annie Sprinkle fue llevar su proyecto fuera del marco cinematográfico y adoptar otras formas de expresión como la performance y el video con fines de educación sexual. Además, para refrendar esta postura hizo alarde de la antigua *Sagrada Prostituta*, una figura mitológica que se remontaba a la antigua Sumeria y que representaba a una sacerdotisa con la capacidad de sanar cualquier espíritu agobiado a través de su sexualidad, lo que no se limitaba al contacto genital sino a explorar un conocimiento profundo de las potencias del cuerpo, sus vicisitudes y beldades.

Por su parte, Erika Lust creó un universo cinematográfico que heredó la exposición erótica falocrática de Candida Royalle y el ejercicio terapéutico de Annie Sprinkle. Como muestra de ello, su película de 2010, *Fantasías de una sexóloga*, fue una crítica al aparato clínico que buscó patologizar ciertas prácticas sexuales desde la segunda mitad del siglo XIX; además, coadyuvó en el bosquejo de la teoría de la espectadora, perseguida desde los aportes de Laura Mulvey y continuada por Mary Ann Doane en 1982.

Por una parte, la mujer, una sexóloga de la que no se conoce el nombre, continúa siendo el objeto de placer, pero al final, al ser poseída sexualmente por sus pacientes, ella despierta como un ser consciente de sí mismo. Por el otro lado, muestra su femineidad

como performatividad, intercambiando su rol de gurú a presa, y viceversa. Esto, *grosso modo*, es una evidencia de la “mascarada”, concepto lacaniano elaborado por Mary Ann Doane en el que una mujer tiene la posibilidad de representarse como “mancha” dentro de una pantalla, proclive a la metamorfosis significativa porque su rol dentro del acto iconográfico se ha limitado a la interpretación o soporte de las fantasías de los hombres.

Este último concepto se puede entender mejor con el análisis de otro filme de Erika Lust en el que prescinde de escenas de sexo explícito. *Love me like you hate me*, de 2010, es un filme corto sobre el desdoblamiento de identidad de un personaje femenino que interpreta dos papeles dentro de la misma historia, una dominatrix y una masoquista, con un final inesperado en el que el espectador sólo alcanza a suponer que ambas mujeres son dos personalidades del mismo sujeto. La mujer como presa y cazador dentro de un ambiente personal, un apartamento, con un pleno control sobre la dinámica activo-pasiva característica de todo producto pornográfico.

La obra de estas tres creadoras privilegia la recepción femenina, coloca a las protagonistas en el centro del conflicto, pero ninguna de ellas mencionó que las temáticas abordadas en su trabajo fueran exclusivas para las mujeres; de hecho, uno de sus objetivos fue acaparar el mercado del “porno convencional”. Si existe o no una espectadora para la pornografía en estos proyectos, escindida o no de su inmanencia histórica, la preocupación pasa a segundo término cuando se trata de números dentro de un aparato mercantil, de un producto que requiere de producción, difusión, plusvalía y de más propiedades financieras. Una de las verdades que más pesadumbre causó en

el porno inclusivo fue permanecer inscrito dentro de la *Scientia Sexualis*, una compleja institución que blindó una economía del sexo, condicionada a su función utilitaria, haciendo del espectador un consumidor. De seguir esta lógica, lo que tendrían la cinematografía y otros montajes visuales elaborados por las creadoras aquí citadas, antes que una espectadora sería una consumidora. Lo cual no está del todo mal, si se considera que dentro del mismo dispositivo ellas solían ser la moneda de cambio.

1. Narrativas del placer visual

Del erotismo a lo pornográfico, una politización de la mirada

*“Todo en la vida trata sobre el sexo, excepto el sexo.
El sexo trata sobre el poder”*

Oscar Wilde

1.1 Sobre el erotismo o cómo contener a la *bestia*

Una mujer de piel nacarada y rizos castaños, yace desnuda sobre unas elegantes sábanas tendidas en medio de un paisaje agreste. Mantiene los ojos cerrados pero su cuerpo no denota una posición total de reposo, advirtiendo quizás que del otro lado del marco alguien observa con sigilo o secuestrado por sensaciones que sobrepasan su moral en turno: la representación de la diosa romana del amor y de la belleza, *Venus* (fig.1), realizada por el pintor italiano Giorgio Barbarelli, mejor conocido como Giorgione, a comienzos del siglo XVI, fue uno de los intentos mejor logrados sobre cómo compaginar tres aspectos fundamentales perseguidos por la plástica renacentista, desarrollar un cuerpo de proporciones geométricas en armonía, la divinidad y el esbozo de lo irasible del deseo sexual¹.



Fig. 1. Giorgione. *Venus dormida*. Óleo sobre tela. 108,5 cm x 175 cm. Hacia 1507-1510.

¹ Para el historiador del arte Edwin Panofsky, el Renacimiento, particularmente italiano, “reunió la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones (interpretación corriente de la época helenística y en la Edad Media) con la noción clásica de “simetría”, entendida como el principio fundamental de la perfección estética”. De esta forma, adecuarse a un canon específico de proporciones anatómicas tenía una intención subjetiva antes que técnica, es la recreación de la belleza, su idealización mejor dicho. A estas proporciones “se las puso en relación con las diversas divinidades clásicas, de manera que parecían revestidas de una significación arqueológica e histórica e igualmente mitológica y astrológica”. Véase, Edwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Trad. de Nicanor Ancochea), Alianza Forma, Madrid, 2011, pp. 103-104.

¿Pero, qué hay en esta imagen además de la meticulosa yuxtaposición de pigmentos ocres, terracotas y blancos evocando la carne joven y prístina de la esposa o la amante de algún potentado, modelos recurrentes de los artistas del Renacimiento? La representación de la deidad romana solía ser una temática recurrente en el *Cinquecento*, algunas mencionadas con mayor asiduidad por los historiadores del arte como el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli (fig. 2) o la *Venus Anadiomena* de Ticiano (fig. 3), éste último alumno y posterior rival artístico suyo, a quien algunos estudiosos llegaron a atribuirle la pintura de la *Venus dormida*². Sin embargo, la propuesta del *maestro di Castelfranco Véneto* sobresale de las anteriores por un detalle excepcional, la mano izquierda con la que su mujer tendida cubre, o más bien acaricia sus genitales:

Lo más probable es que la diosa de Giorgione esté complaciéndose a sí misma, una acción que se creía necesaria para la concepción durante el Renacimiento. De acuerdo con los tratados ginecológicos de la época, la masturbación femenina hacía que una mujer fuera más fértil porque los médicos del Renacimiento creían que los orgasmos femeninos eran necesarios para la concepción. Los tratados médicos explicaron que los orgasmos femeninos eran similares a las eyaculaciones de los hombres, y que ambas partes necesitaban liberar "semillas de vida", preferiblemente al mismo tiempo, para concebir con éxito a un niño³.

² La atribución de la pintura a Giorgione se hizo *post-mortem*, gracias al testimonio del noble veneciano Marcantonio Michiel, quien además sugiere que tanto motivos hallados en el paisaje, un Cupido realizado a los pies de la mujer tendida y detalles de las ropas alrededor de la protagonista fueron terminados por Ticiano, años después de la muerte de su maestro. Véase: Johannes Wilde. *La pintura veneciana. De Bellini a Ticiano* (Trad. de Fernando Villaverde), Nerea, Madrid, 1988.

³ Giorgione's goddess is most likely pleasuring herself, which was believed to be a necessary action for conception during the Renaissance. According to contemporaneous gynecological treatises, female masturbation made a woman more fertile because Renaissance physicians believed that female orgasms were required for conception. Medical treatises explained that female orgasms were similar to men's ejaculations, and that both parties needed to release "seeds of life" preferably at the same time to



Fig. 2



Fig. 3

2. Sandro Botticelli. *Nacimiento de Venus*. Temple sobre tabla. 278,5 cm x 172,5 cm. 1484.

3. Tiziano. *Venus anadiomena*. Óleo sobre tela. 76 x 57 cm. 1520.

Para tener una mejor comprensión de este gesto en particular y su trascendencia, se deben de considerar varios aspectos que rodearon la creación de esta pintura. El primero de ellos es capitular que a finales del siglo XV y principios del XVI, la imagen de *Venus* representaba bonanza y fertilidad, por lo que comenzó a popularizarse como un regalo idóneo para bodas; en el caso de Giorgione, su diosa tendida le fue encomendada por el político veneciano Girolamo Marcello con motivo de próximo enlace matrimonial con Morosina Pisani, en octubre de 1507⁴. Por otro lado, en el imaginario de la Italia

successfully conceive a child: Kendra Alexson, "Giorgione's Sleeping Venus: Function, influences and inspiration" (Consultado el 7 de enero de 2019), *Washington State University, College of Arts and Science Undergraduate Journal*, Vol.1, Pullman, 2013:

<https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/458/2013/05/Kendra-Alexson-Research-1.pdf>. La traducción es mía.

⁴ *Íbidem*.

renacentista existía una versión del mito de *Venus* que conjuntaba dos versiones heredadas de su pasado griego como *Afrodita*, la *Urania* y la *Pandemos*: la primera y más extendida está presente en la *Teogonía* de Hesíodo⁵, en la cual tiene su origen en un acto violento y de venganza, en el que *Cronos*, líder de los titanes, corta los genitales de su padre, *Urano*, para evitar que éste siga reproduciéndose, los arroja al mar y al disolverse como espuma nace como una mujer dotada de la más sublime hermosura, guardiana del amor y la fecundidad; en cuanto a la segunda interpretación, proveniente del vulgo, la situó como la representación del arrebató carnal⁶.

Gracias a la influencia que tuvo en su trabajo la relación de amistad con el poeta Pietro Bembo, gran sabedor de la Grecia y Roma clásicas, Giorgione conoció bien la historia de la diosa erótica, misma que retrató siguiendo los lineamientos tradicionales del epitalamio⁷, dentro de un paisaje agreste, ataviada con brevísimos detalles en púrpura y acompañada de su hijo Cupido⁸. Sin embargo, mostrarla completamente desnuda y en una posición de reposo fue un aporte innovador que conjuntó dos visiones, en apariencia distantes, para crear una atmósfera voluptuosa y “muy humana”. La primera fue *Ariadne dormida* (fig. 4), una réplica romana de una escultura realizada por la Escuela helenística de Pérgamo en el siglo II, que se hallaba dentro del Museo del Vaticano⁹; la segunda y

⁵ Véase: Hesíodo, *Teogonía: los trabajos y los días; el escudo de Heracles; idilios de Bión; idilios de Mosco; himnos órficos* (Trad. de José Manuel Villalaz), Porrúa, México, 1978.

⁶ Kendra Alexson, *op. cit.*

⁷ Composición poética realizada para una boda, generalmente cantada después de la celebración religiosa de la unión.

⁸ La imagen de Cúpido fue borrada en una restauración realizada en 1843 realizada por alemán Martin Schirmer y poco se supo de su existencia hasta su estudio con rayos X realizada por la galería de Dresde, en donde se ubica actualmente.

⁹ Véase el acervo digital del Museo del Vaticano:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html>

más importante fue la *Afrodita* de Knidos o *Venus púdica* (fig. 5), una talla original del escultor griego Praxíteles, ejecutada en el siglo IV a. C.¹⁰, a la cual el pintor castellani ya había recurrido en 1508 para decorar los murales del *Fondaco dei Tedechi*, en Venecia (fig. 6).



Fig. 4

Fig. 4. Anónimo, *Ariana*, talla en mármol blanco, siglo II d. C.



Fig. 5

Fig. 5 Anónimo, *Afrodita Cnidia* (Venus Colonna), talla en mármol blanco, siglo II d. C.

¹⁰ Véase: Plinio el Viejo, *Historia natural* (Trad. de Antonio Fontán), Gredos, Madrid, 1995.



Fig. 6. Giorgione, *Desnudo femenino (Venus)*, fresco, 1508.

En un periodo histórico en el que el pensamiento cristiano aún mantenía una vigencia e influencia latentes, con una clara aversión al carácter transitorio y frívolo del cuerpo humano, la relevancia de imágenes como la de Giorgione promueven de cierta forma un retorno al culto y la contemplación de la naturaleza, en clara armonía con lo humano a través de un sopor persistente que guarda cierto recelo de la vigilia pero nunca llega a sumergirse por completo en lo onírico, y cuya práctica podría rastrearse a los orígenes mismos de la civilización:

Giorgione podría haber sido solicitado para producir una pintura de *epithalamium*, pero él presenta a Venus sola en su reino sagrado, mostrando sus poderes de procreación con la mano en sus genitales. Al hacer esto, Giorgione ilustra la capacidad de Venus para auto-

fecundarse y producir el mundo de la naturaleza con el que Giorgione la ha rodeado, y que ella personifica.¹¹.

Más allá de la creencia de que cualquier fulgor de divinidad o simplemente de belleza absoluta, por brevísimo que pudiera producirse en las pasiones humanas, se trataba de un espejismo provocado por la luz de Dios, lo que artistas e intelectuales renacentistas trataron fue de atenuar la dicotomía entre cuerpo y espíritu para anteponer así la experiencia sensorial a toda pretensión dogmática.

Venus, lejos de guardar similitud con vírgenes o santas cristianas, era una diosa irreverente que tuvo como virtud y condena su belleza, capaz de cegar con apabullante regocijo y de arrancar un temor profundo en su mismo arrebató hipnótico. Fue el objeto de deseo de dioses y mortales quienes dieron hasta la vida por poseerla. No obstante, fue un dios dotado de fuerza e ingenio para suplir un cuerpo maltrecho y repulsivo, *Vulcano*, el que la desposó. Sin que nadie considerase lo que ella deseaba para su propio futuro, *Venus* fue coleccionando amantes por doquier, consiguiendo favores y padeciendo también su osadía de libertad con castigos.

No es casualidad que la representación de la sucesora de *Afrodita* haya sido un tema socorrido durante en el cenit de la producción pictórica renacentista, pues traza a la perfección el ansia de libertad y esboza la extrañeza de los impulsos sexuales, una fuerza hasta ese momento poco explorada por hombres de ciencia y siempre como una referencia a la concepción, pero del que bien se conocían sus efectos anestésicos,

¹¹ Giorgione might have been requested to produce a painting of epithalamium, but he presents Venus alone in her sacred realm, showing her procreative powers with her hand at her genitals. By doing this, Giorgione illustrates Venus's capability to self-fertilize and produce the world of nature that Giorgione has surrounded her with, and which she personifies: Kendra Alexson, *op. cit.* Traducción mía.

capaces de nublar el pensamiento y de manera súbita someter todos los sentidos a un frenesí gozoso e inefable:

El orgasmo se asociaba con la pasión desatada, la calidez, la fusión, la excreción, el frotamiento y la explosión, en tanto que cualidades del cuerpo individual, o aspectos del proceso de generación. Por otra parte, el orgasmo era también testimonio del poder de la carne mortal para reproducir su especie y asegurar así la continuidad del cuerpo social¹².

Giorgione fue uno de los primeros artistas visuales en reivindicar la trascendencia de la masturbación femenina como un símbolo de bienaventuranza que los textos obstétricos y las necesidades socioeconómicas de la época apoyaban, después de todo quien estaba en el centro de la discusión era el futuro heredero que la pareja tenía la obligación de procrear, bajo el cobijo llameante de la diosa pagana: la prorrogación del poder político y económico.

En medio de esta discusión, valdría la pena preguntarse por la mujer (o modelo) que se puso en la piel de *Venus* dentro de la pintura, lo cual no debe de considerarse un hecho aislado. Aunque en la actualidad no exista bibliografía que aporte alguna prueba fehaciente sobre su identidad, puedo atreverme a conjeturar, con base en testimonios de la época, que sólo dos tipos de mujeres realizaban un desnudo similar frente a la mirada quirúrgica de un pintor del *Cinquecento*: damas de alcurnia, bajo previa autorización de maridos o padres, o "mujeres de dudosa reputación moral", por no decir prostitutas, amantes o sirvientas:

¹² Thomas Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (Trad. de Eugenio Portela), Cátedra, Valencia, 1990, p. 98.

La desnudez femenina abiertamente erótica se popularizó en Venecia (y en otros lugares) a principios del siglo XVI con la aparición del llamado "retrato de cortesanas" que con frecuencia presentaban mujeres desnudas, o parcialmente desnudas. Un ejemplo temprano es *Laura*, de Giorgione, que muestra su seno derecho. No está claro si las imágenes venecianas recreadas en *Laura* se relacionan con el ejemplo más influyente de este tipo, un trabajo inacabado de Leonardo, ahora conocido sólo a través de copias: un retrato de la amante de Giuliano de Medici, con el torso desnudo, en una posición y formato similares a la Mona Lisa. Debido a que Leonardo llevó esta pintura a Francia al final de su vida, proporcionó el modelo para el género, particularmente asociado con la Escuela de Fontainebleau, de la mujer desnuda en su baño, vista a medias.¹³

En un análisis minucioso de la composición, es evidente que la intensa iluminación frontal que baña la piel rosada de la mujer tendida, desde una fuente proveniente del ángulo inferior izquierdo del cuadro, no corresponde a la luz que cubre el resto de la escenografía, lo cual indica que tanto el plano horizontal inferior como el superior fueron ejecutados en momentos distintos.

A pesar de ser la primera composición de una *Venus* recostada, Giorgione, fiel a la tradición, se limitó a exponer su desnudez, despojada de todo carácter transgresor que el mito traía consigo, pareciera que está poseída por una serenidad ineludible: toda

¹³ Overtly erotic female nudity was furthered in Venice (and elsewhere) in the early sixteenth century with the appearance of the so-called "courtesan portrait" that frequently featured nude, or partially nude, women. An early example is Giorgione's *Laura* who bares her right breast. It is unclear whether the Venetian images spawned by *Laura* relate to the most influential example of this type, which was an unfinished work by Leonardo, now known only through copies: a portrait of Giuliano de' Medici's mistress shown topless in a pose and format derived from the *Mona Lisa*. Because Leonardo took this painting to France at the end of his life, it provided the model for the genre, particularly associated with the School of Fontainebleau, of the nude woman in her bath, seen half-length: Thomas Martin, "The Nude Figure in Renaissance Art", en Babette Bohn y James M. Saslow (Comp.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, John Wiley & Sons, Sussex, 2013, p. 410. Traducción mía.

pasión le ha sido extirpada y ahora la bestia mitológica, la misma que hacía florecer todo cuanto sus pies tocaban y que la hermosura de su cuerpo era su arma más letal, permanecía absorta dentro de una “felicidad artificial”, en la que nada quedaba por hacer sino esperar la próxima mirada insidiosa o cautivada de un espectador anónimo. La bestia había sido domada.

La amante de *Marzo* y madre de *Cupido* fue la primera figura en la que el erotismo adquirió una apariencia femenina, como una signatura corporal de complacencia. A las mujeres de aquella época sólo les quedaba el consuelo de la belleza para visibilizarse, aunque cabe señalar que dicha metodología estaba reservada para un minúsculo puñado de elegidas, en las que, claro, está incluida la mujer tendida sobre el césped imaginario que juega a ser una deidad:

La mujer es ante todo una imagen. Un rostro, un cuerpo, vestido o desnudo. La mujer es apariencias. [...] Primer mandamiento de las mujeres: la belleza. “Sé bella y cállate”, se le ordena quizás desde la noche de los tiempos. En todo caso, el Renacimiento insistió particularmente en la división sexual entre la belleza femenina y la fuerza masculina. [...] la belleza es un capital en el intercambio amoroso o en la conquista matrimonial. Un intercambio desigual en el que se supone que el hombre, el cautivador, es el único activo, mientras que su compañera debe contentarse con ser cautivante pero ¡qué ingeniosa en su supuesta pasividad!¹⁴.

La pregunta en este punto es ¿de dónde proviene la creencia de que la feminidad es una manera de satisfacer no sólo las retinas sino el ego de hombres poderosos, quienes

¹⁴ Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres* (Trad. de Mariana Saúl), FCE, Buenos Aires, 2008, pp. 62-63.

tenían la posibilidad de costear la elaboración de una pintura para augurarse buena fortuna?

Para el historiador y médico estadounidense Thomas Laqueur, el cuerpo femenino ha sido tema de debate y tabú desde los tiempos de la Grecia Clásica, sin que hasta el día de hoy se hayan cerrado filas en torno a una sola visión. No obstante, desde el prefacio de su obra *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, deja ver que lo femenino deriva de una serie de complejos culturales. En resumen, para Laqueur la palabra “mujer” por lo general es hueca o se pierde en la inverosimilitud; disfraza intenciones políticas con verdades biológicas.

El también profesor de Historia de la Universidad de California, Berkeley, comienza su indagación historiográfica con una cuestión en mente: ¿en qué momento la sociedad decidió dividirse en dos entidades opuestas, utilizando como parámetro las apenas perceptibles diferencias orgánicas entre “hombres” y “mujeres” y así asignar roles a cada parte? Mas importante aún es saber qué tipo de proyecto propició dicha segmentación, ¿se trató acaso de una estrategia de planeación, tal cual se acuñaron los estratos o las diferencias étnicas?:

La política, entendida en sentido amplio como competencia por el poder, genera nuevas formas de construir el sujeto y las realidades sociales en que los humanos viven. Este planteamiento formal incide necesariamente sobre la sexualidad y el orden social que representa y legitima¹⁵.

¹⁵Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 32.

Si bien el autor no precisa nunca en su estudio cuál fue el motivo primigenio de la invención de los sexos, particularmente del origen de la feminidad como condicionamiento, sí esboza que dicho fenómeno ha sabido adaptarse a los diferentes procesos históricos y sociales para reforzar su discursividad:

[...] los cambios sociales y políticos no son por sí mismos la explicación para la reinterpretación de los cuerpos. El crecimiento de la religión evangélica, la teoría política de la Ilustración, el desarrollo de los nuevos tipos de espacios públicos en el siglo XVIII, [...] las drásticas posibilidades de cambios social abiertas por la Revolución francesa, el conservadurismo post-revolucionario, el feminismo subsiguiente a la Revolución, el sistema fabril con sus reestructuración de la división sexual del trabajo, el crecimiento de una economía de libre mercado de servicios y mercancías, el nacimiento de las clases, todas esas cosas influyeron por sí mismas o en combinación: ninguna de ellas fue la causa de la construcción de un nuevo cuerpo sexuado. Antes bien, la reconstrucción del cuerpo es intrínseca a cada uno de estos desarrollos¹⁶.

Alguien tiene que hacer el trabajo sucio, el menos decoroso o el más pavoroso. Existen soldados que asesinan a sus contrincantes para mantener sus ideales vigentes, campesinos encargados de sembrar los alimentos que darán sustento a sus más próximos o constructores que erigen templos religiosos a los cuales acudir en tiempos de crisis. Todos tienen un papel asignado en el entramado social y las mujeres no son la excepción. La carne femenina, pasando por Platón o por los médicos del Medioevo, se ha caracterizado por su vulnerabilidad y su limitada trascendencia en la procreación. Aristóteles ya advertía que su incompletud fisiológica les impedía gestar un “alma

¹⁶ *Ibidem*. P.33.

sensitiva” sin la esperma masculina dentro del vientre¹⁷. Desde los tiempos clásicos se pensó que las mujeres eran asechadas constantemente por emociones que eran incapaces de controlar y que el placer en sus entrañas era una inútil molestia, no diferente de una jaqueca. En muchos sentidos, *Venus* representó este ideal de “ser mujer”, mucho antes de que se le clasificara con un sexo específico en el siglo XVII.

“Lucir hermosa”, como señaló la historiadora francesa Michelle Perrot¹⁸, se convirtió en la máxima expresión de la feminidad desde que a las mujeres se les asignó la sola función de conseguir un buen consorte con el cual reproducirse. A esto se debe también que tanto belleza como sensualidad comenzaran a asociarse a cuestiones femeninas, pues en caso de no poseer alguna de estas distinciones algún pretendiente difícilmente se fijaría en ellas y dificultaría su único motivo de existencia: engendrar.

No obstante, el contrato matrimonial se convirtió en una suerte de privilegio durante la Edad Media y continuó de la misma forma hasta bien entrado el siglo XVIII. Operó de manera similar a una transacción monetaria o un intercambio de bienes materiales o inmuebles: entre menor fuera el poder adquisitivo del pretendiente, menores eran sus posibilidades de contraer nupcias. En el caso de que un hombre con poco que ofrecer lograra consumar el matrimonio, su esposa debía poseer menos dotes que él, en términos económicos, morales y de encanto. La formación de la familia no fue otra cosa que una estrategia legal que delimitó y entonó las fronteras entre los diferentes estratos sociales.

¹⁷ Aristóteles citado por Laqueur, *Ibidem*, p. 64.

¹⁸ Michelle Perrot, *op. cit.*

Paralelamente a la aparición de las primeras representaciones de *Venus* en la Italia renacentista, un dibujante casi desconocido realizó una serie de grabados catalogados como licenciosos por el Vaticano, el cual de inmediato prohibió su difusión y exhibición. Marcantonio Raimondi pasó a la historia por dos cosas, la primera por haber perfeccionado un método de impresión masiva en aguafuerte, lo cual le permitió difundir el trabajo de artistas de renombre como Rafael o Durero a un costo relativamente bajo. La segunda y la que más compete en esta investigación, fue la realización en 1524 de *I modi* (Las maneras) o *Los dieciséis placeres*, un conjunto de ilustraciones de parejas en escenas de sexo explícito. El problema se agravó cuando, en los años posteriores, inspiró una importante antología poética que describió con minucioso detalle cada posición sexual representada en los grabados, los *Sonnetti lussuriosi* (Sonetos lujuriosos), escritos por el intelectual veneciano Pietro Aretino.

Irónicamente, el menos culpable fue el que terminó llevándose la peor parte en este acontecimiento. Raimondi realizó sus grabados basándose en un grupo de lienzos pintados por un alumno de Rafael, Giulio Romano, y le fueron encomendados por un noble de Mantua, Federico Gonzaga, quien al mirar los óleos deseó decorar con las mismas imágenes una sala de su nuevo palacio. Las autoridades eclesiásticas confiscaron y destruyeron en su totalidad la colección y Marcantonio Raimondi terminó en la cárcel por orden misma del Papa Clemente VII, bajo el cargo de atentar en contra de la moral¹⁹.

¹⁹ Una de sus [de Pietro Aretino] más famosas polémicas fue la que precisamente se desató en 1524 a partir del encarcelamiento de Marcantonio Raimondi por haber impreso los dieciséis dibujos eróticos de Giulio Romano. Aretino reaccionó duramente, enfrentándose con el datario pontificio Gian Matteo Giberti, que era el más directo responsable de estas represalias. Después, tras conseguir la libertad de

Apartando el infortunio padecido por el grabador y copista boloñés, consciente o no de lo que producía, *I modi* marcó un parteaguas sin precedentes en ese momento. Quienes no lo tacharon de inmoral, enaltecieron su labor y se dedicaron a continuar con su legado. Este trabajo dibujístico de alguna forma generó una atmósfera erótica a partir de un ejercicio voyerista más salvaje que el hallado en las mujeres en la piel de *Venus*. Para Pietro Aretino, ferviente crítico de las posturas oficialistas de la Iglesia romana, esto fue revelador: si existe algo que provoque tal repulsión en el centro del mundo cristiano es el uso del cuerpo con fines exclusivos de placer, de ahí que la masturbación o la sodomía fueran duramente castigadas. Lo que advirtió en los trazos finamente colocados de Raimondi fue una reivindicación del placer corporal como derecho:

Los grabados de Raimondi, con su determinante influencia en los Sonetos, constituían el pretexto de su redacción y representaban también una ocasión propicia para la aplicación de la fórmula horaciana *ut pictura poesis* reintroducida por Petrarca, particularmente sentida en todo el Renacimiento. En las ilustraciones se inserta la palabra, cuya fuerza y expresividad se interrelaciona con el mundo imaginativo de cada individuo, animando las figuras, exponiéndolas a un voyerismo invitante al que, a su vez, es sometido el lector, el cual participa con la mirada y con la mente en las combinaciones eróticas, apreciando y escrutando la desnudez hasta en sus más mínimos detalles. En consecuencia, los Sonetos, además de traducirse en un medio de mayor divulgación de la idea original creativa de los dibujos de Raimondi, termina por ser más incisivos y reales gracias a una escritura

Raimondi, gracias a sus buenas relaciones y a sus influencias en la corte papal, no se contentó con el favor recibido y publicó como respuesta sus *Sonetti sopra i "XVI modi"*: Giancarlo Depretis, "Pietro Aretino entre historia y mito", en Pietro Aretino, *Sonetos sobre los XVI modos* (Edición y traducción de Pablo Luis Ávila), José J. De Olañera Editor, Barcelona, 1999, p. 32.

teatralizante y articulada en enunciaciones ilocutorias que suplen la estabilidad y mutismo de los signos no verbales de las ilustraciones²⁰.

En la actualidad, sólo quedan trozos de nueve posturas atribuidas directamente al controvertido grabador italiano, depositadas en el Museo Británico. Aunque con el pasar de los años, su “mala fama” hizo que varios artistas entusiastas se dedicaran a reproducir la serie. La más famosa y fiel de estas copias, por considerarse un trabajo que utilizó como base los originales, fue una datada de 1550 que incluía, bajo las estampas, los sonetos de Aretino. Los grabados de esta copia se ejecutaron con xilografía, una técnica más barata que el buril pero con menor capacidad gráfica para resaltar los detalles, además incluía errores gramaticales y carecía de la portada y de las posiciones V y VI, al momento de ser descubierta en los albores del siglo XX.

No obstante, los detalles gráficos de las estampas son los que revelan una panorámica más minuciosa respecto a las intenciones de *I modi*. En su totalidad, las figuras femeninas poseen una apariencia tosca y fornida que distaba de los cánones de representación de la época. Las amplias espaldas, los muslos gruesos y los hombros anchos no hacían juego ni con la recostada fémina de Giorgione ni con la altiva diosa de piel nacarada de Botticelli, caracterizadas por su torso alargado, su cuello delgado o su rostro afilado.

No quiero decir con esto que ambas figuras entrelazadas en el acto amoroso sean hombres, pues era bastante común que las mujeres lucieran una figura ancha y de músculos acentuados porque en los talleres de entrenamiento artísticos el canon de la

²⁰ *Íbidem*, p. 30.

figura humana fue siempre masculino; la inclusión de estos rasgos físicos tampoco evidencian una falta de destreza manual por parte del dibujante. Muy por el contrario, mi intención en resaltar este recurso estilístico es para señalar que durante la ejecución de la imagen, al creador le fue irrelevante que la mujer protagonista luciera “hermosa” y su único objetivo era apologizar el coito. En todas las escenas, los personajes permanecen distantes, hay poca o ninguna emoción en su semblante y la penetración sexual sucede de manera mecánica: pareciera que las imágenes que brotan del papel pertenecieran a un catálogo de medicina o a un manual de acondicionamiento físico, no a representaciones eróticas.

Ambos cuerpos sometidos a la pasión que emerge desde sus entrañas no son más que una masa informe e indolente, sin otra fuerza que la del trazo remarcado de la gubia sobre un papel impreso. *El amor de los dioses*, como fue también llamada la colección, no poseía hálito alguno de divinidad. Al contrario, despojó a las mujeres de una sensualidad y un espíritu arquetípicos del *Cinquecento* en su más elaborada expresión²¹; las entremezcló con hombres ensimismados, o mejor dicho fatigosos. Por primera vez, la desnudez se redujo a un estado de carne en su categoría más ínfima: músculos imbricados que se tensan al ritmo monótono de un corazón que palpita, víctima de una erosión bioquímica.

Por aquellos años, comenzaba a gestarse en círculos médicos la ilustración anatómica con gran rapidez, de la mano de artistas como Mondino Da Luzzi, Andreas Vesalio o

²¹ Las proporciones del cuerpo humano fueron elogiadas como una encarnación visual de la armonía musical; se redujeron a principios generales aritméticos y geométricos [...]; se las puso en relación con las diversas divinidades clásicas, de manera que parecían revestidas de una significación arqueológica e histórica, e igualmente mitológica y astrológica. Edwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 103-104.

Matteo Conti, quienes habían sido entrenados en talleres de artistas. Esto hecho influyó notablemente en las maneras de mirar un cuerpo como un organismo frágil, cuyo funcionamiento era similar al de cualquier máquina creada por el hombre. Incluso recreaciones de pasajes bíblicos ejecutadas por artistas renombrados como Andrea Mantegna o Luca Signorelli, tuvieron su origen en dibujos tomados directamente de cadáveres. Esto abrió una disyuntiva, más allá de su representación visual, en torno a cómo debería de lucir un cuerpo, no un sujeto, cuando se asume divino o mundano dentro de un cuadro: si la *Venus dormida* trató de definir la carnalidad femenina como un activo de placer en la mirada masculina, sublimando sus dotes sexuales como premonición de fecundidad; *I modi* estableció reglas más científicas y de algún modo violentas para mirar el cuerpo, un cúmulo de órganos.

1.2 Lo obscuro. Del cuerpo como cúmulo de vísceras al instrumento político

El problema de *I modi* desde un principio fue su divulgación. Giulio Romano no padeció la persecución de la que fueron objeto Raimondi y Aretino, porque sus dibujos se pensaron para mirarse en privado, o al menos por un grupo selecto de personas con la habilidad para observarlas sin caer en sus provocaciones sexuales²². El escándalo

²² En 1524, como consecuencia de un escándalo, Pietro Aretino fue obligado a huir de Roma, donde por entonces estaba viviendo más o menos bajo la protección del Papa Clemente VII. La causa del escándalo y la subsiguiente fuga había sido la composición y publicación de unos dieciséis sonetos sobre otros tantos dibujos del pintor y arquitecto Giulio Romano, antiguo discípulo y colaborador de Rafael. Son los Sonetti sopra i "XVI modi". Será interesante, sin duda observar, al contrario de lo que sucedió a Aretino (y también a Marcantonio Raimondi, grabador de los dibujos), no parece que Giulio Romano haya sido objeto de persecución alguna. La explicación inmediata de esta disparidad de procedimiento se encuentra presumiblemente, en lo que, en términos muy simplificados, se podría señalar como resultado de una diferencia socialmente reconocida entre lo privado y lo público: José Saramago, "La imagen y la palabra", en Pietro Aretino, *op. cit.*, p. 15.

sobrevino cuando se expandió su difusión gracias a sus versiones en grabado y poesía, entonces la obra se convirtió en un delito: dar a los no aptos un conocimiento que no merecen o que no sabrían manejar. ¿Pero qué destreza marcó la diferencia entre un individuo apto y otro que no lo era?

En 1817, el Museo Arqueológico de Nápoles creó una sala privada destinada a albergar un conjunto de objetos, muchos de ellos hallados durante incursiones a una antigua ciudad romana, Pompeya. *Il Gabinetto segreto* fue el primer búnker de objetos clasificados como prohibidos por sus alusiones sexuales, aunque también podría referirse a este espacio oculto como una de las primeras formas sistemáticas de censura. Durante sus primeros años de vida, antes de que fuera clausurado por primera vez en 1850, su acceso estuvo restringido a “hombres de edad madura y de moral reconocida” para su estudio, en otras palabras a burgueses educados que no cederían a sus apetitos sensuales a la primera provocación. O al menos eso se creyó. Sin embargo, esta reglamentación escondía un problema más complejo que destacar el carácter moral de una persona o su capacidad de vislumbrar el mundo con ojos distintos a los de un individuo sin educación ni buen linaje; se trataba de una cuestión de poder.

El rechazo de las autoridades italianas del siglo XVI a la divulgación, en ese entonces masiva, de la obra de Aretino no fue tanto el contenido sexual explícito sino la forma de enunciarlo, desde las vísceras y despojado de sacralidad, algo impensable y a su vez provocador. Pero más importante aún fue que el hecho de que aquellas palabras lacerantes emanaron de un plebeyo manipulador, con aires de grandeza, tal cual lo retrata el escritor portugués José Saramago:

[...] fue venal, fue cobarde, fue vil, fue inmoral, fue extorsionador... Habiendo vivido en una sociedad corrupta (la del siglo XVI), y a pesar de haberla denunciado en sus escritos, se hizo tan corrupto como ella, ya que en sus manos la exhibición pública de los vicios ajenos rápidamente se transformaría en el instrumento con el que alimentó, hasta el fin, sus propios vicios²³.

Su interpretación de las vulgares imágenes reproducidas por otro artista “sin talento”, fue una provocación directa a los ideales eclesiásticos y su corte papal, por aquel tiempo liderada por Gian Matteo Giberti, mano derecha de Clemente VII y antiguo rival suyo, quien había sugerido su persecución por considerar los sonetos como una encomienda del partido luterano, algo obsceno, fuera de la ley.

Dos personas, más parecidas a bestias salvajes en pleno acto de lucha, sin otro motivo que la satisfacción propia, no correspondía a la visión que se tenía de una relación sexual en los comienzos de la Modernidad, cuya finalidad exclusiva era la reproducción. En este sentido, los *Sonetti lussuriosi* fueron un arma de provocación que satirizó las buenas costumbres y dio origen a una postura que innumerables artistas e intelectuales asumirán a partir de ese momento con más fuerza, la carnalidad como el estado más puro de los hombres. Esta cualidad, lejos de hacer una apoteosis de lo vulnerable y raquítico de la existencia humana, sometida a los caprichos del cuerpo, encontró en este cataclismo la belleza y sublimidad que esbozarán la noción de “individualidad” de la Revolución Francesa, con dos siglos de antelación: el cuerpo no pertenece a Dios, sino a los hombres que lo poseen.

²³ *Ibidem*, p.14.

Así, lo que fue clasificado en los años posteriores como “obsceno”, nació como una protesta política que buscó hacer responsables a los individuos de sí mismos, un problema bastante grave para cualquier forma de autoridad si se considera que el pueblo o la muchedumbre dejaría de pensar como un aglomerado y buscaría el beneplácito personal ante cualquier situación.

¿Qué hacer, entonces, si en lo brutal del coito no existen jerarquías de ningún tipo? La respuesta es más que obvia: censurar, prohibir y perseguir. Como toda expresión de subversión, no queda otra ruta que la aniquilación; todo en aras de mantener cierta estabilidad. Esa fue la verdadera razón para designar una reducida élite de hombres madura y moralmente competentes para comprender el poder que dicha imaginería traía consigo.

En las catorce imágenes que aún restan dentro de una colección privada en Ginebra, Suiza, los personajes masculinos son lo que toman la batuta en la acción representada. Las mujeres se limitan a abrir las piernas o a conducir el pene dentro de su vagina. En ocasiones, ambos sujetos se acercan y se tocan mutuamente con recato; en otras, los trazos confunden los claroscuros de un personaje con el otro, inclusive con el del espacio circundante. En las escenas correspondientes a los sonetos II y XV, el rostro de las mujeres parece adquirir un gesto de angustia o de miedo. Los grabados XI y XIV contienen a un tercer personaje, aunque la imagen correspondiente al onceavo soneto es la más interesante de las dos, pues la mujer que está de más no participa en el acto de la fornicación, sólo mira desde una ventana (fig. 7).

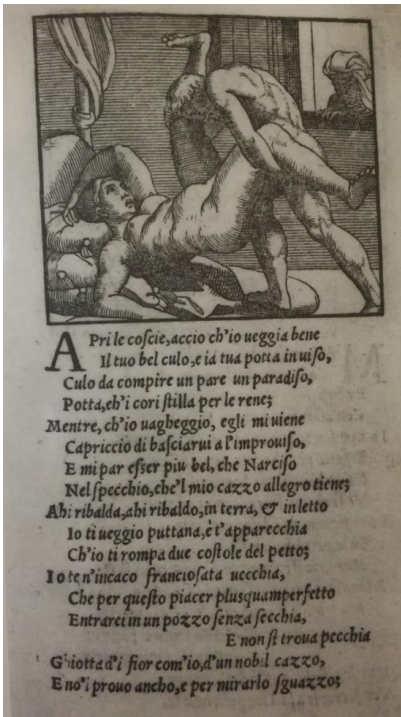


Fig. 7. Anónimo (Después de Marcantonio Raimondi).

I Modi, Soneto XI. Xilografía sobre papel. 1550.

Un hombre puesto en pie trata, con airosa pesadez, de levantar el cuerpo tendido de su compañera, mientras ella le devuelve un semblante asaltado por la incomodidad. En la parte superior derecha de la composición, otra mujer se asoma de manera furtiva, cubierta de la cabeza con un amplio tocado y con el rostro casi en la penumbra. El artista grabador retrata hábilmente el esfuerzo del desnudo varón al pronunciar las líneas que dan vida a sus músculos en la espalda y en el brazo izquierdo; de igual forma lo atavía con un cabello y barba canos para que el espectador advierta su edad. Al igual que la observadora, la dama que abre las piernas en espera de que su compañero logre su cometido, lleva también un tocado sobre la cabeza; e igualmente posee una mayor masa corporal y estatura que su contraparte masculina. Pietro Aretino en ningún momento hace referencia a la entrometida que todo lo ve desde un ángulo espacialmente reservado para que la vista del acto fuera más que perfecta, pero sí remite a su lector a un placer de la mirada:

- Abre las piernas porque yo bien vea / Tu culo hermoso y en la cara el coño: / Culo capaz de hacer un paraíso, / Coño que el corazón filtra en las renes. / Mientras yo contemplo, de improviso, / Siento grandes deseos de besaros, / Y creo ser más bello que Narciso / En el espejo que a mi polla alegra.²⁴

La relación sexual adquiere otra dimensión de placer cuando alguien más se inmiscuye, deliberadamente o no, dentro de la escena. En el grabado, además de la mirada insidiosa de la mujer recostada, el ego del hombre en cuestión también se nutre con el de su inoportuna espectadora. Y tal vez más allá, con la mía o con la de todo aquel que lance los ojos sobre las líneas delicadamente impresas sobre el papel de una copia o de la impresión original perteneciente a Gérard Nordmann de Vandœuvres. Porque, a final de cuentas, *I modi* es una guía sexual para hombres. Ellos son los que deben de poseer, en ellos recae la responsabilidad de la procreación y el futuro de la especie. La mujer a su disposición no es otra cosa que el receptáculo de su semilla.

En el siglo XVI, cuando Aretino y Raimondi ejecutaron sus trabajos, los conceptos de “hombre” y “mujer” aún eran ambiguos. Ambos sexos coexistían como uno solo, con la gran diferencia de que las mujeres poseían un cuerpo menos evolucionado, “invertido” en palabras del médico Galeno de Pérgamo. Aristóteles ya se había pronunciado por una carencia de calor interno en las hembras que impedía durante la gestación que sus genitales saliesen en forma de pene y testículos. El mismo personaje femenino, para la mayoría de los primeros médicos desde el siglo XV, tenía la única función biológica de resguardar un hijo que no le pertenecía dentro del vientre. De la misma manera como la arcilla modelada con esmero y maestría no le pertenece al horno que la cose en sus

²⁴ Pietro Aretino, *op. cit.*, p. 107.

entrañas, pues es sin duda obra del artesano, en la reproducción humana sucedía algo similar. La feminidad, o la condición sociológica que aludía, era en términos fisiológicos un “defecto congénito”, un mal a la vez necesario.

Si bien las expresiones de sexo explícito en la literatura y las artes visuales existían en varias partes del mundo y con años de antelación, fue Pietro Aretino el encargado de hacer de lo sexual un entretenimiento. Los historiadores estadounidenses Robert Darnton y Lynn Hunt coinciden en que *Sonetti Lussuosi* marcó una nueva forma de concebir la sexualidad, escindida por completo de su función reproductiva y destinada únicamente a convertirse en una expresión de placer:

Renuncio al mal juicio y al sucio hábito que prohíbe a los ojos ver lo que más les agrada.

Me parece que lo que nos da la naturaleza para la preservación de la especie se debe usar como un colgante alrededor de nuestros cuellos o como una insignia en las gorras, ya que es la primavera la que derrama el diluvio de la humanidad²⁵.

Pero la antología poética que expone con desfachatada jerga las maneras de disfrutar la actividad sexual, marcó tan sólo el comienzo de una obra que llegará al cenit estilístico con un diálogo satírico entre dos mujeres sobre sus hazañas sexuales, muchas de ellas transcurridas en la clandestinidad.

Redactado entre 1534 y 1536, *Ragionamenti* (Diálogos o Diálogos amenos) narra la historia de una mujer en edad madura, dedicada a servir como acompañante y prostituta.

²⁵ I renounce the bad judgment and dirty habit which forbid the eyes to see what pleases them most. It seems to me that the you know what given us by nature for the preservation of the species should be worn as a pendant round our necks or as a badge in out caps, since it is spring that pours out the flood of humanity: Lynn Hunt toma este argumento de Aretino del libro *Libertine Literature in England 1660-1745*, de David Foxon. Lynn Hunt (Comp.), *The Invention of pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1996, p. 25. Traducción mía.

Un buen día conoce a una joven casi en la veintena, inocente y de buen apellido, a la que transmite su experiencia en las artes amatorias. Con lujo de detalle, la experimentada *Madame* compartirá uno a uno sus encuentros con hombres de todo tipo, a manera de parábolas filosóficas.

Ragionamenti se convirtió en la primera obra literaria que creó una atmósfera perfecta de voyerismo al introducir a su lector/espectador dentro de la alcoba privada de ambas mujeres, justo en el clímax del acto sexual, sin que ellas adviertan en ningún momento su presencia. O mejor aún, ser partícipes de la escena a través de los ojos mismos de las protagonistas. Esto no fue un evento menor, pues desde los orígenes del “espacio privado” en la Edad Media, penetrar de manera furtiva la intimidad de una hermosa mujer fue una oscura fantasía que invadió la imaginación de innumerables hombres.

La iconografía de *Venus* fue el primer intento por materializar dicha fantasía voyerista, e *I modi* la llevó a otro nivel. Pero finalmente fue *Diálogos* la pieza que hizo de la mirada un ejercicio performativo, más allá de su naturaleza contemplativa: Pietro Aretino había inventado la pornografía, una apología hiperrealista de carácter sexual sin otro motivo que el de incitar deseos lascivos en sus receptores, transgrediendo además cualquier designio moralmente aceptado sobre la carnalidad:

Sus *Sonetti lussuosi* y sus *Ragionamenti* fijaron los patrones y establecieron los temas: las dieciséis “posturas” clásicas, el empleo provocativo de las palabras obscenas, el juego entre el texto y las ilustraciones, el uso de la narradora femenina y del diálogo, los viajes

voyeurísticos por burdeles y conventos, la concatenación de orgías con el propósito de componer una línea narrativa, [...] lo hicieron famoso como el padre de la pornografía²⁶.

No obstante, este nuevo discurso, al igual que las múltiples versiones pictóricas de *Venus*, nacerá como un espectáculo dirigido a un público masculino, reduciendo la actuación de las mujeres en la trama a la coquetería y la sumisión.

Aretino murió casi en la miseria, sin advertir los alcances reales de su *Ragionamenti* para repensar la sexualidad humana, como modo de vida en el que por primera vez se podrían hacer conscientes las fuerzas individuales del cuerpo. Afortunadamente para su causa, un grupo de intelectuales y creadores, principalmente en Francia, se darán a la tarea de continuar con su legado y el de otros renacentistas, empujados por un nuevo ímpetu individualista y de cambio social radical.

Durante el siglo XVII, un abogado y escritor de Vienne, Nicolas Chorier, publicó un libro muy similar al *Ragionamenti* de Aretino, aunque con una mayor pulcritud técnica que esbozaba algunos elementos de la novela moderna. *L'Académie des dames ou Les sept entretiens galants d'Aloisa* (Escuela para damas o Los siete diálogos de Aloisa) narra la historia sobre la iniciación sexual de *Octavia* por parte de su tía *Tullia*, una joven y noble esposa de Callias. El relato era bastante conocido en círculos aristocráticos no sólo de Francia, sino también en otras regiones como Inglaterra, Países Bajos o España. De hecho, la versión realizada por Chorier se basó en un manuscrito redactado en latín por Johannes Meursius, un humanista flamenco asentado en Leiden, bajo el título de *Aloisiasæ Sigæ, Toletanæ, Satyra sotadica de arcanis amoris et Veneris* (Aloisia Sigæ, Toletana,

²⁶ Robert Darnton, *Los Best-sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución* (Trad. de Antonio Saborit), FCE, Ciudad de México, 2018, p. 140.

Sátira sotádica sobre las arcanas del amor y de Venus). En argumentos del mismo Meursius, el texto original fue escrito por Aloysia o Luisa Sigea, una intelectual española cercana a la corte de Lisboa, aunque de ello no quede registro alguno y para la mayoría de los estudiosos no sea más que un artilugio empleado por el autor para confundir a sus lectores o generar mayor controversia²⁷.

Sin importar su origen real, la novela de Nicolas Chorier fue la más conocida, a pesar de su escasa difusión. Otra importante obra escrita alrededor de 1655, fue *L'École des filles ou La Philosophie des dames*²⁸ (Escuela para señoritas o la Filosofía de las damas), novela anónima que también recurre al diálogo entre dos mujeres, *Susanne* y *Fanchon*, para exponer una ávida reflexión en torno al matrimonio, la anticoncepción o la importancia de la virginidad. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, este tipo de literatura recorrerá gran parte de Europa, manteniendo en el anonimato a sus autores para proteger su identidad de futuras represarías. No obstante, el siglo XVIII será el más importante en términos de la proliferación de expresiones literarias y plásticas de carácter sexual, creadas con un profundo matiz político.

La figura de la *maîtresse* en Aretino y Chorier tenía como característica fundamental su profesión de prostituta. A los dos autores no les interesó dar mayor referencia sobre su pasado y se limitaron a ilustrar su desmesurado libertinaje, exacerbando el detalle del coito con una obsesión casi médica, una intención que por supuesto nunca alcanzaban porque eran mujeres. La arenga de *Tullia* o de *Fanchon* carecía de precisión pese a su

²⁷ Véase: Nicolas Chorier, *L'Academie des dames, ou les Sept entretiens galants d'Alosia* (Consultado el 7 de Enero de 2019), Ignace Le Bas Ed., Grenoble, 1691: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513325f.image>.

²⁸ Véase: Anónimo, *L'École des filles ou La Philosophie des dames*, Ed. Allia, París, 2010.

buena educación, nunca similar a la de un hombre. Pero no fue hasta 1750, cuando salió a la luz un escrito de Louis-Charles Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse*²⁹ (Margot la costurera), que el protagónico femenino dentro de una novela “pornográfica” adquirió su dimensión actual:

Margot y otras prostitutas narradoras en la novela pornográfica siempre fueron observadoras sociales astutas, y vieron gran parte del mundo social debido a su posición única. [...] Margot, y otros personajes como ella, nacen generalmente pobres y conocen mucho de la vida de abajo, pero también se dirigen a la ópera, al mundo de los salones y a los niveles más altos de la iglesia y del gobierno, gracias a su profesión³⁰.

No obstante, *Margot* no fue la primera mujer en la literatura que surgió de las entrañas de la miseria y se forjó un destino con base en el sacrificio y un despiadado autoritarismo, fruto de la destreza para alquilar su belleza. Dos años antes de la publicación del libro de Fougeret de Monbron, John Cleland, un novelista inglés casi desconocido, escribió durante el tiempo en el que estuvo preso en una cárcel para deudores en Londres, *Fanny Hill. Memoirs of a woman of pleasure* (Fanny Hill. Memorias de una mujer de placer), las reminiscencias de una joven de origen humilde que se vio orillada a prostituirse para mejorar su calidad de vida, hasta hacer de su profesión un arte tan peligroso que pondrá en riesgo su propia integridad, física y mental.

²⁹ J.- C. Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* (Consulado el 7 de enero de 2019), La Bibliothèque électronique du Québec, 1993, Quebec: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Fougeret-Margot.pdf>.

³⁰ Margot and the others prostitute narrators in the pornographic novel were always astute social observers, and they saw much of the social world because of their unique position. [...] Margot and characters like her are usually born poor and see much of the underside of life, but they also make their way to the opera, to the world of the salons and to the highest levels of church and government, thanks to their profession: Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 39. La traducción y los corchetes son míos.

La diferencia determinante entre ambas historias es que mientras *Margot* adquiere una posición política y económica importante gracias a sus favores sexuales, los cuales sigue practicado con asiduidad, la vida pecaminosa de *Fanny Hill* le provoca un hondo vacío existencial que la deja en un estado de indefensión y abandono, motivo por el que, en su desesperación, busca al único hombre que la amo y al que engañó en reiteradas ocasiones para recomenzar su matrimonio. *Margot* desafía los convencionalismos de la mujer virtuosa y confinada a sus labores domésticas, *Fanny* regresa a ellos al sentirse agobiada por ser únicamente un objeto de placer, mercantilizado. La versión francesa alude a una postura individualista en una época de efervescencia revolucionaria y la inglesa es una parábola moral.

A pesar de sus fines dispares para contextos distintos, ambas historias poseen en común la misma estrategia narrativa que inauguraría, en 1748, *Thérèse philosophe* (Teresa filósofa)³¹, una novela atribuida a un intelectual de Argens, Jean-Baptiste de Boyer.

Después de atestiguar el encuentro sexual entre *Mademoiselle Éradice* y su guía espiritual jesuita, el padre *Dirrag*, dentro del convento en el que había sido recluida por su madre para reencauzar su irreverente conducta, la curiosidad por los placeres corporales largamente reprimida de *Thérèse*, una joven de dieciocho años, reaviva dentro de ella con más fuerza. A partir de ese momento, hará todo lo posible para satisfacer hasta el último de sus deseos sexuales, los cuales detallará con un énfasis gráfico similar al empleado por sus antecesoras:

³¹ Véase: J.-B. De Boyer, *Teresa filósofa* (Trad. De Joaquín López Barbadillo), Fontamara, Ciudad de México, 2008.

La estrategia básica [...] es la narración en primera persona, la táctica básica, el voyeurismo. [...] El lector no necesita sentirse implicado en el relato, pues lo puede leer como se asoma alguien que se encuentra fuera. Puede fisgonear las actividades más íntimas de los personajes sin que ellos se enteren. Y luego de observar bien, el lector aprende a ver con los ojos de Thérèse. Ella siempre está espiando desde algún escondite cópulas o parejas que se masturban. De suerte que el lector observa por encima de su hombro³².

Además de la tradición pornográfica de incitar una mirada lasciva de modo omnisciente, *Thérèse philosophe* es una novela que hilvana, o mejor dicho enmarca los relatos sexuales con precisos debates y discernimientos sobre la dicotomía entre cuerpo y alma, mismos que tenían lugar justo después de que los personajes en turno terminaban una extendida sesión de sexo extravagante u orgías multitudinarias. La importancia de esta particularidad radicó en que de la voz de *Thérèse*, una filósofa, u en otras palabras una mujer de la Ilustración, emanaba la concepción del *Homme-machine* (Hombre-máquina), puesta en boga por el jesuita y filósofo Jean De La Mettrie, quien sostuvo que la esencialidad del ser humano radica en su carne y que la dualidad entre mente y materia sostenida durante siglos por el Cristianismo no era más que espejismo, la experiencia humana bien podría reducirse a las potencias de placeres (o malestares) corporales, la mayoría de las veces innegables:

En todas las escenas de sexo, los cuerpos dan la impresión de ser máquinas. fluidos, fibras, bombas, presión hidráulica, tal es la materia del sexo. [...] al describir los efectos de la represión sexual en el claustro, Thérèse notó que sus fluidos se habían retrocedido por los

³² Robert Darnton, *op. cit.*, p. 164.

conductos equivocados, produciendo “el desorden de toda la máquina”. Legado de las filosofías mecanicistas del siglo XVII, la metáfora de la máquina ofreció a los libertinos que vinieron después la manera adecuada de darle sentido al mundo [...]: en la cópula, como en la gravedad, todo se podía reducir a mismo principio, materia en movimiento³³.

Otro aspecto en que *Thérèse* se diferencia de *Fanny Hill* y de *Margot* es el hecho de que proviene de una familia de alta alcurnia y que el descubrimiento de su placer sexual más que un camino inequívoco se da a partir de un proceso de aprendizaje. De cualquier forma, las tres jóvenes huyen de un destino que se abrió frente a ellas como una condena irrevocable, deben aprender a sortear los obstáculos de su condición femenina, utilizando su belleza física como un instrumento de placer, uno que claramente no les pertenecía. El relato pornográfico no trajo consigo la liberación sexual de las mujeres, como algunos piensan, sino todo lo contrario, se encargó de delimitar milimétricamente sus márgenes de experiencia. Ellas eran el objeto deseado, lo complaciente, la máquina en la que se ejercían fuerzas newtonianas.

Habían pasado más de dos siglos desde que Giorgione y otros artistas comenzaron a explorar en sus lienzos el deseo sexual con una sutil exaltación de lo femenino, visto a sus ojos siempre como lo pasivo, lo que se contempla. Sabedor también del rol sociopolítico de aquellos “seres incompletos”, Pietro Aretino vierte palabras ácidas en contra de sus enemigos en la cúpula del poder eclesiástico en Venecia, haciendo de la cópula una tragicomedia y de Dios un “pene erecto”, tal cual Thomas Laqueur lo nota en la prostituta *Nanna*, personaje del *Ragionamenti*:

³³ *Íbidem*, p. 162-163.

Un “par de exquisitas nalgas” – que las ropas de la época muestran más en hombres que en mujeres – son el origen de su poder. Los misterios del hechizo reposan entre sus piernas, dice, cambiando de terreno. ¿Pero qué tiene entre sus piernas? Una abertura vaginal “tan delicadamente hendida que apenas puede hallarse el lugar en que se encuentra”. Sus poderes eróticos no residen en la anatomía sexual, sino en la erotización inmensamente poderosa de su superficie. Lo que importa es el género, no el sexo. La hendidura fina, invisible, cerrada, no la vagina o los órganos interiores, es lo que define a Nanna como deseable, y se precisa de un arte considerable para hacer que la naturaleza “se predisponga a abrirla”³⁴.

La inestabilidad política que los reinos de la actual Italia atravesaron durante el siglo XVII, frenaron las producciones intelectual y artística, las cuales tuvieron que migrar de latitudes. Francia e Inglaterra se convirtieron a partir de ese momento en bastiones de la reflexión y el pensamiento, al grado de motivar una revuelta armada durante el siglo XVIII que cambiará las formas en que se concibe lo humano, la individualidad y la libertad. Aunque sin importar qué tan estimulantes o cruentas llegaran a ser estas transformaciones, las mujeres permanecieron ocultas bajo su disfraz de incompletud; llevaban ahora un estigma que sobrepasaba sus cicatrices corporales y afianzó su papel en el montaje, su sexualidad como arte de seducción y no como una facultad reproductiva. Los derechos del hombre (*homme*) nunca fueron tan enfáticos, como muestra de ello quedó la sentencia del Tribunal revolucionario francés que ordenó la ejecución de Olympe De Gouges en 1793³⁵.

³⁴ Thomas Laqueur, *op. cit.* p. 234. Los entrecomillados en la cita pertenecen al texto de Aretino.

³⁵ Intelectual parisina que fue condenada a morir en la guillotina por pronunciarse a favor de los derechos de las mujeres.

1.3 Lo pornográfico o las mujeres víctimas de la libertad

Pornografía es una palabra compleja que ha signado una multitud de fenómenos a lo largo de la historia, aunque su acepción moderna no sea tan remota. El respetado jurista francés Nicolas Edme Restif De La Bretonne fue el primero en apropiarse de la palabra en su tratado de 1769, *Le pornographe*³⁶, una serie de propuestas legales para despenalizar la prostitución a través de la creación de lugares específicos para su práctica. Por los mismos años, un grupo de médicos franceses también utilizaron el término para censar la actividad de grupos de prostitutas que operaban en la ciudad de París, con la finalidad de ubicar focos de contagio de enfermedades como la sífilis, una de las plagas de la época, y buscar aminorar su impacto en la salud de la población. Otra variación del término fue empleada por la monarquía de Luis XVI, para clasificar obras y objetos que atentaran en contra de las buenas costumbres o difamaran en alguna forma al rey, a su corte o a la autoridad eclesiástica:

[...] la pornografía era a menudo un vehículo que utilizaba el impacto del sexo para criticar a las autoridades políticas y religiosas. Sin embargo, la pornografía emergió lentamente como una categoría distinta durante los siglos entre el Renacimiento y la Revolución Francesa gracias, en parte, a la propagación de la cultura impresa. La pornografía se desarrolló a partir del empuje y el esfuerzo desordenado, de doble sentido, entre las

³⁶ El texto lleva por nombre completo *Le Pornographe ou Idées d'un honnête-homme sur un projet de règlement pour les prostituées*. Es importante señalar que "honnête-homme", como se define el autor, hace referencia al hombre honesto, intelectual y de "buen linaje" de la época. Véase: Restif de la Bretonne, *Le pornographe*, Editions du Trianon, Paris, 1931.

intenciones de los autores, artistas y grabadores para poner a prueba los límites de lo "decente" y el objetivo de la policía eclesiástica y secular para regularlo³⁷.

Su acepción moralista actual se la debemos a los victorianos, quienes en 1857 incluirán la palabra *pornography* dentro de su *Oxford English Dictionary* y posteriormente en el *Merriam-Webster*, en 1862, aunque desde el año de 1830 el mote se empleó para definir textos e imágenes obscenas en toda la Gran Bretaña y su discusión se remonta al año 1787 con la *Proclamation for the discouragement of vice* (Proclamación para la discusión sobre el vicio) de Jorge III y cuyo principal promotor fue un abolicionista del parlamento, William Wilberforce³⁸.

Lo pornográfico poseía una sutil diferencia para franceses y británicos. Mientras que para los primeros se trataba de una herramienta contestataria y su peligro radicaba en su publicitación, para los nativos del archipiélago promovía el vicio dentro y fuera de los hogares. En otras palabras, el Victorianismo, caracterizado por fomentar un estricto código de conducta para sus ciudadanos, basado en la religiosidad y la intolerancia al delito, trató bajo todos los medios de desaparecer cualquier expresión calificada como obscena y creó para este fin la *Society for the supression of vice* (Sociedad para la

³⁷ [...] pornography was often a vehicle for using the shock of sex to criticize religious and political authorities. Pornography nevertheless slowly emerged as a distinct category in the centuries between Renaissance and the French Revolution thanks, in part, to the spread of print culture itself. Pornography developed out of the messy, two-way, push and pull between the intentions of authors, artists and engravers to test the boundaries of the "decent" and the aim of the ecclesiastical and secular police to regulate it: Lynn Hunt, *op. cit.*, p. 10. Traducción mía.

³⁸ La noción de pornografía, al igual que la palabra misma, se desarrolló en el siglo XIX, cuando los bibliotecarios almacenaron los libros que consideraban sucios y pospusieron bajo llave en secciones tabú como el *Enfer* de la Biblioteca Nacional [francesa] y en el *Private Case* del Museo Británico. Estrictamente hablando, la pornografía pertenecía a la expurgación del mundo que se echó a andar el principio de la era victoriana: Robert Darnton, *op. cit.*, pp. 142-143.

supresión del vicio), en 1857, la cual pasará a ser la *National Vigilance Association* (Asociación Nacional de Vigilancia), veintiocho años después.

El *Private Case* del Museo Británico se desigualó del *Gabinetto Segretto* del Museo Arqueológico de Nápoles o de *L'Enfer* (El Infierno), una sección específica para preservar la literatura referente al sexo explícito dentro de la Biblioteca Nacional de Francia, al abocarse exclusivamente a buscar maneras de criminalizar a sus creadores. Para ellos no había excusa, vulgarizar la sexualidad o cualquier atentado en contra del contrato matrimonial era un crimen tan terrible como lo había sido en la Edad Media, en palabras de Lynn Hunt, “la pornografía está aquí claramente asociada con la inmoralidad y con la necesidad de proteger a la sociedad”³⁹.

La represión sexual se convirtió en la forma más eficaz de control estatal impuesta por los victorianos en el siglo XIX. Fueron quienes criminalizaron la representación pornográfica, le devolvieron al coito su estatus reproductivo y perfeccionaron la categoría ontológica de la mujer, el “hombre sin pene” o, mejor dicho, “la que nacía con el matrimonio”. Para Thomas Laqueur, lo que se conoce hoy como “mujer”, surge a finales del siglo XVIII y debe su enunciación, entre otras cosas, a una aporía anatómica en torno al papel de los ovarios y del orgasmo:

El pretendido desapasionamiento de la mujer fue una de las muchas manifestaciones posibles de este sexo recién creado [la diferencia sexual]. El orgasmo femenino, que había sido la señal del cuerpo de que se había producido una generación feliz, fue desterrado a las fronteras de la psicología, como signifiante sin significado. [...] La afirmación de que

³⁹ Pornography is here clearly associated with immorality and with the need to protect society: Lynn Hunt, *op. cit.*, p.14. Traducción mía.

las mujeres carecían de pasión, o [poseían] la capacidad de controlar la furia bestial, irracional y potencialmente destructiva del placer sexual, y, por supuesto, el nuevo interrogante sobre la naturaleza y cualidad del placer femenino y la atracción sexual, todo formaba parte de un gran esfuerzo para descubrir las características anatómicas y fisiológicas que distinguían a los hombres de las mujeres⁴⁰.

De esta forma, la ausencia de un rol determinante durante la concepción relegó el placer sexual femenino a la imaginación e hizo de su experiencia una aberración biológica que necesitó ser tratada como una enfermedad o como algo nocivo. Por sólo citar uno de los múltiples ejemplos que menciona Laqueur en su texto, la ablación de los ovarios u ovariectomía bilateral, fue una propuesta aceptada dentro de círculos científicos bien establecidos de Alemania, Francia y la Gran Bretaña, a través del cual se trataba de “exorcizar” a las mujeres de los males inequívocos de su condición biológica, la acumulación malsana de un deseo sexual irrelevante en las entrañas⁴¹.

Con la llegada de la impasibilidad femenina, en la que se fincaron las bases de la diferencia sexual, los roles políticos para hombres y mujeres se fueron legitimando paulatinamente durante la segunda mitad del siglo XIX, dentro de las principales sociedades europeas, incluyendo toda expresión artística y cultural, como la pornografía:

Está claro que este sistema de representaciones [hombre-mujer] valora la unión y el placer de los sexos, en un momento en que, por otra parte, la biología se dedica a negar que el segundo [el femenino] sea indispensable para la fecundación. La inigualable intensidad de este placer, casi siempre denominado goce o voluptuosidad, constituye el motivo central

⁴⁰ Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 259.

⁴¹ *Ibidem*. P. 300.

que estructura el pensamiento de la época sobre lo que denominamos sexualidad. [...] El animal queda triste tras el coito. El vocabulario concede un amplio espacio a la ebriedad, el éxtasis, la ceguera de los sentidos y la muerte, que acecha tras el placer extremo. Sobre todo, la mujer se codea con ella en el exceso de un goce que ha pasado a considerarse inútil. Los médicos denuncian el peligro⁴².

Si la medicina se había encargado de desestimar el orgasmo femenino de la sexualidad humana e inclusive lo había tachado de enemigo público, en su carácter de perturbación del orden natural, la pornografía se valió de esta noción para fincar sus reglas, forjadas en la clandestinidad desde el lejano siglo XV: la posesión del cuerpo femenino por parte de los hombres, para canalizar sus impulsos sexuales ahora científicamente tan valiosos para el fortalecimiento de la “civilización”, o lo que esa palabra hubiese querido decir para aquellos años.

Nacido en 1787, a sólo dos años de que la efervescencia revolucionaria tocara el pensamiento de cada uno de sus compatriotas con tal arrebató para destruir una monarquía con siglos de existencia, Louis Daguerre, hijo de un matrimonio bien acomodado de Val-d'Oise, perfeccionó la técnica de representación visual más innovadora desde la invención de la perspectiva geométrica en la pintura, por parte de Piero Della Francesca hacía más de tres siglos: la fotografía⁴³.

⁴² Alain Corbin, “El encuentro de los cuerpos”, en A. Corbin, J.-J. Courtine y G. Vigarello (Comp.), *Historia del cuerpo II, De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (Trad. de Paloma Gómez), Ed. Taurus, Madrid, 2005, p. 149. Los corchetes son míos.

⁴³ La primera fotografía de Niepce, hacía 1823, *La table servie*, había necesitado de catorce horas de exposición. Los primeros *daguerrotipos* fueron bodegones o paisajes: la exposición necesaria en 1839 aún pasaba mucho de la media hora. Nadie se extrañaba de esas dilaciones: la fotografía era para todos una nueva forma de dibujo, el medio de fijar químicamente las imágenes de las cámaras negras (cámara obscura) empleadas por los artistas desde comienzos del Renacimiento: Georges Sadoul. *Historia del cine mundial. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (Trad. de Florentino M. Torner), Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2004, p. 6.

Después de experimentar durante la década de 1830 con mármoles de desnudos femeninos debido a los largos periodos de exposición, Louis Daguerre se arriesgó a transitar por los burdeles y callejones prohibidos de París en busca de prostitutas para emplearlas como modelos vivas en sus consecuentes ensayos fotográficos. En una época en la que cualquier forma de explicitación sexual era una injuria, los primeros fotógrafos se vieron orillados a arriesgar su propia integridad con el único propósito de refinar y reproducir este arte ancestral, reservado desde siempre para un minúsculo puñado de elegidos, quienes tuviesen el capital monetario para remunerarlo. No obstante, ese inconveniente estaba a punto de cambiar.

El daguerrotipo⁴⁴ se convirtió en la primera forma de fotografía producida en masa, debido a su bajo coste. Desde que en la década de 1840 se redujera el tiempo de exposición a unos veinte minutos, su temática predilecta fue el desnudo femenino porque su mercado lo acaparó el público masculino. En términos de su difusión, su influencia estaba a la altura de la novela impresa; su éxito traspasó las fronteras de Francia y llegó a otros países de Europa, incluso de América. Conforme los métodos de captura y de impresión se fueron haciendo más sofisticados, pasando por las placas de gelatino-bromuro a las autocromas, su presencia comenzó a expandirse hasta hacer de la imagen fotográfica un material de entretenimiento al alcance de casi cualquier bolsillo. Este evento fue la oportunidad perfecta que un fotógrafo entusiasta y ambicioso tomó hasta

⁴⁴ Louis Daguerre siguió los experimentos de su compatriota e inventor Joseph Nicéphore Niépce, a quien se le atribuye la invención de la fotografía. Para la obtención de los daguerrotipos se utilizaba una placa de plata o de cobre expuesta al vapor de yodo para volverla fotosensible. Posteriormente, con un proceso a base de vapor de mercurio, la imagen era revelada en la placa. Finalmente, la imagen era sellada y protegida con cristal para extender su tiempo de vida. Aún hoy en día existen este tipo de imágenes en diferentes museos, instituciones y colecciones privadas en todo el mundo.

convertirse en uno de los principales proveedores de desnudos femeninos e imágenes sexuales en Francia.

Albert Kirchner, o *Léar* como fue conocido por sus contemporáneos, fue un fotógrafo que gozó de cierta fama en los suburbios parisinos durante las décadas de 1870 y 1880, gracias a sus desnudos fotográficos, protagonizados en su mayoría por prostitutas y realizados en lugares improvisados, burdeles y habitaciones de hosterías baratas. *Léar* y otros realizadores de desnudos, ejecutaron su trabajo al borde de la ley, considerado ya para la época como “pornográfico”, pero con la firme convicción de capitalizarlo y hacerlo redituable. Para tal fin, las primeras instantáneas lascivas transitaron por mercados clandestinos improvisados a lo largo de las grandes urbes europeas, como París o Londres. Su éxito se debió a sus precios accesibles, más baratos en producción que las litografías o las aguafuertes, pero sobre todo a su ilusión de realismo, más depurado que el trazo dibujístico.

A pesar de abrir la comercialización de estas fotografías a la clase trabajadora, el mayor beneficio económico de los llamados “primeros fotógrafos eróticos” provino de hombres adinerados, empresarios y banqueros, quienes solían encomendar amplias series de desnudos. Las imágenes comisionadas eran más elaboradas, en ellas posaban las prostitutas y bailarinas más reconocidas, las posiciones en las que se les retrataba eran más sugestivas y los decorados de la escenografía más elegantes. Algunas veces los comisionistas gustaban de posar al lado de “sus mujeres”. Pero lo que hace de Albert Kirchner una figura recordada no fue su habilidad para masificar la fotografía de desnudo, ni de idear contenidos innovadores para los clientes más exigentes, sino haber llevado

la lente del recién inventado cinematógrafo dentro de una alcoba para capturar una escena de sexo explícito, en tiempo real.



Fig. 8. Albert Kirchner. *Le coucher de la mariée*. Película. 7'. 1896. Francia.

Apenas un año después de que los hermanos Lumière patentaran su máquina de filmación y proyección, *Léar*, fiel a su curiosidad artística y a su instinto innovador, buscó financiamiento con su colega, el también fotógrafo Eugène Pirou, y realizó *Le coucher de la mariée* (La cama de la casada), una película de siete minutos de duración basada en una historia que solía representarse muy a menudo en los cabarets burlesque de París, por aquellos años: el strip-tease de una mujer frente a su esposo.

Este primer ejercicio cinematográfico le dio a la imagen otra dimensión de realismo, mejorando la experiencia voyerista. Mujeres exponiendo la gravedad de sus pechos o sus traseros que desafiaban las reglas de la edad; sus siluetas tendidas en un momento de quietud pavorosa, sobre céspedes decorados o fastuosas camas; sus sonrisas hirientes o miradas lascivas; presas de sus instintos sexuales, aquellos que la ignorancia o el miedo habían vuelto tabúes los artistas, médicos y filósofos: todo ello se agolpó dentro de la imagen cinematográfica y por primera vez el momento se ralentizó e imitó con detalle los movimiento de los personajes representados, sin importar qué tan

minúsculos pudieran parecer al ojo humano; el estatismo pictórico hasta ese momento elevado a una categoría visual más naturalista en la fotografía, encontró en la imagen-movimiento el emisor más sofisticado de la sexualidad femenina, o lo que de ella se creía o se quería.

No estoy seguro de que Kirchner se percatara por completo de los alcances que su idea traería consigo. Del mismo modo como ocurrió con el poeta de Arezzo, lo pornográfico bien podría ser una categoría prescindible o cuyo valor poco tiene que ver con las verdaderas intenciones de ambos artistas. Mientras que *Léar* mejoró un producto para sobresalir y ser más rentable en un mercado competido, Pietro Aretino buscó llamar la atención de las autoridades, mofándose de lo más sagrado que pregonaban y reivindicó así el ímpetu de lo humano por sobre toda idiosincrasia cristiana. A pesar de los tres siglos de diferencia entre sus existencias, ambos fueron perseguidos casi por la misma causa, con la pequeña diferencia de que el crimen de Kirchner ya tenía un nombre, pero también una audiencia que superó los cuatro dígitos.

Considerar *Le Coucher de la mariée* como la primera película pornográfica sólo porque a su realizador se le ocurrió darle movimiento al erotismo con la máquina de los Lumière, sería fácil e insuficiente. Detrás de cualquier pretensión de entretenimiento yacía un factor más determinante, tanto para la historia del fenómeno pornográfico como para las leyes que criminalizaron su argumentación: el uso de la carnalidad femenina para poner en tensión la intrusión del ojo masculino. Nuevamente se trató de posesión, de violencia o del placer que trae consigo el sometimiento. Albert Kirchner continuó con la tradición iniciada en un taller de aprendices de artistas en Florencia; nada había cambiado desde aquel entonces, salvo la tecnología del mecanismo de representación que la enunciaba,

tal cual lo notara Lynn Hunt en su estudio “Obscenity and the origins of Modernity (1500 – 1800)”, de 1993:

Los cuerpos de las mujeres pueden imaginarse como igualmente accesibles para todos los hombres, ya sea en el tratado de Restif de la Bretonne, *Le pornographe*, que aboga por el establecimiento de gigantescas casas de prostitución, o en la propuesta de Sade sobre el colosal Templo de Venus en *La philosophie dans le boudoir*. El objetivo de tales establecimientos no era la liberación de las mujeres sino la creación de una comunidad de mujeres para servir a los hombres. En este período, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, la pornografía, como una estructura de representación literaria y visual, ofreció con mayor frecuencia los cuerpos de las mujeres como centro de atención dirigido a un público masculino [...]. La nueva fraternidad creada por estas complejas intersecciones de voyerismo y objetificación pueden haber sido democrática en el sentido de nivelación social, pero al final casi siempre fue una nivelación para los hombres⁴⁵.

1.4 Pornotópia. De la ausencia de Louise Willy al *money-shot*

Louise Willy, la “supuesta” protagonista de *Le coucher de la mariée*, es en la actualidad una actriz casi desconocida, incluso el historiador Georges Sadoul, en su *Historia del Cine Mundial*, se refiere a ella como “Louise Milly” y se limita a subrayar su pantomima

⁴⁵ Women’s bodies might be imagined as equally accesible to all men, whether in Restif de la Bretonne’s tract, *Le pornographe*, which advocate the establishment of gigants houses of prostitution, or in Sade’s proposal of mammoth Temple of Venus in *La philosophie dans le boudoir*. The point of such establishments was not the liberation of women but the community of women to service men. In this period, ranging from the sixteenth to the eighteenth century, pornography as a structure of literary and visual representation most often offered women’s bodies as a focus of male bounding [...] The new fraternity created by these complex intersections of voyerism and objetification may have been democratic in the sense of social leveling, but in the end it was almost always a leveling for men: Lynn Hunt, *op. cit.*, p.44. Traducción mía.

en la Ópera de París, interpretando el papel por el cual hoy me refiero a ella⁴⁶. La teórica de cine Linda Williams, al indagar en los orígenes del cine pornográfico, no hace mención de ella, de Albert Kirchner o del filme en que ambos coincidieron⁴⁷. Y no es para más, pues de los aparentes siete minutos de duración que tenía la película original, sólo sobrevivieron los primeros dos que el Centro Nacional de Cinematografía en París rescató junto a otros centenares de grabaciones realizadas durante la última década del siglo XIX.

En noviembre de 1996, *The London Observer* publicó un artículo del periodista Alex Duval Smith, titulado “Tremendous amount of prudishness over porn” (Tremenda cantidad de prudencia sobre el porno)⁴⁸, en el que describió una parodia “erótica” sobre una rutina teatral muy conocida en París en los últimos años del siglo XIX, adjudicando su autoría a Eugène Pirou, también conocido como “el fotógrafo de los reyes”, por su trabajo de cobertura de la visita de los Zares rusos a la capital francesa.

Duval Smith prosigue mencionando el trabajo del restaurador Daniel Courbet, quien señaló al periodista las pésimas condiciones en las que se encontraba la película, pero que sin duda se trataba de la primera película pornográfica de la historia, pues se filmó años, si no es que meses o días consecutivos, a las primeras proyecciones de los Lumière, y mostraba a ambos actores en el acto sexual al finalizar la pantomima. Esta última aseveración fue arriesgada, puesto que a los ojos de los historiadores del cine, la

⁴⁶ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷ Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley, 1989. Véanse los capítulos 2 y 3.

⁴⁸ Alex Duval-Smith, “Tremendous amount of prudishness over porn”, en *The Salina Journal*, Salina, 13 de Noviembre de 1996, p. 30.

primera película con un contenido sexual explícito se había desarrollado hasta 1908, intitulada *À l'Écu d'Or* o *La Bonne Auberge* (En “La Moneda de Oro” o el Buen Albergue), una película igualmente de nitrato que se ejecutó en los años previos a la consolidación de los *stag films*⁴⁹, cortos que habrán de cultivarse durante las siguientes tres décadas tanto en Europa como en Estados Unidos, dentro de los cuales se presentaban *strip-tease* y escenas con una fuerte carga erótica, sin que necesariamente se diera espacio al coito.

Sin importar si el contacto sexual entre Louise Willy y su compañero tuvo lugar dentro de *Le coucher de la mariée*, o si se trató de un mito o un rumor, su dilema retrata a la perfección el íntimo vínculo entre la pornografía y el nacimiento del cine: el temor que provoca descubrir lo desconocido o reencontrarse con algo perdido, censurado o cortado de tajo. La película evoca a una actriz que se parece más a su personaje, a un director o un par de ellos, Kirchner y Pirou, quienes se confunden entre el reconocimiento público y la clandestinidad. Considerar esta película como la génesis de una industria, sin una prueba fehaciente, más que contradictorio parecería idóneo, pues la proyección del sexo en su faceta más visceral, al igual que la cinta que lo resguardaba, se habría consumido con el paso del tiempo, convirtiéndose en una falta constante. Su memoria aún causa dolencia, desasosiego. La desnudez de esa joven actriz de cabaret habita sólo en la imaginación de quienes nunca pudimos verla: así actúa el cine porno, como una

⁴⁹ Las cualidades primitivas más evidentes de las *stag films* son su corta duración, que generalmente llenan un solo carrete (mil pies, hasta quince minutos) o menos; silencio y falta de color; además de su frecuente falta de coherencia narrativa, asemejándose a las películas de la primera época del cine (aproximadamente 1896-1911) [The most obvious primitive qualities of stag films are short length, usually filling a single reel (a thousand feet, up to fifteen minutes) or less; silence and lack of color; and frequent lack of narrative coherence, thus resembling films of the actual primitive era (roughly 1896-1911)]: Linda Williams, *op. cit.*, p. 60. Traducción mía. He evitado en esta investigación traducir la expresión *stag film*, pues considero que su carga masculina, incluso machista, perdería cierto sentido.

segregación abrupta de deseos ocultos, como un ejercicio de fetichización del cuerpo femenino que de antemano se sabe inmóvil y presto para ser diseccionado por la mirada más irascible. Un voyeurismo presente desde la novela pornográfica del siglo XVI.

Para el crítico de cine Jean Louis Baudry, “la impresión de realidad” de la imagen cinematográfica recrea antes que embalsamar la realidad exterior, su representación se asemeja más a la pintura pre-renacentista que a la fotografía, con una preocupación simbólica y no geométrica, con una clara diferencia entre lo percibido y lo escenificado:

[...] el interés se dirigió hacia la simulación de la realidad inherente a la imagen en movimiento con los efectos inesperados que podrían derivarse de ella, sin que fuera necesario examinar el hecho de que el aparato cinematográfico estaba inicialmente dirigido hacia el sujeto y la simulación se podía aplicar a los estados o efectos de los sujetos antes de orientarse hacia la reproducción de lo real⁵⁰.

En este sentido, la escena de Louise Willy siendo penetrada, por la boca, la vagina o cualquier otro orificio, por su anónimo compañero, no es otra cosa que una ficción diseñada a la medida de mis expectativas como espectador, o las de cualquiera. Es por tal razón que posee tanto valor y es también el motivo principal por el que señalo *Le coucher de la mariée* como la película que inauguró el cine pornográfico.

En su citado texto, el historiador francés Georges Sadoul sugiere que, de no haber muerto de forma prematura, en pleno nacimiento del siglo XX, Albert Kirchner hubiera

⁵⁰ [...] on s'est intéressé à la simulation du réel que possédait l'image en mouvement, avec les effets surprenants qu'on en pouvait tirer, sans s'interroger sur le fait que l'appareillage cinématographique était d'abord dirigé vers le sujet et que la simulation, avant de concerner la reproduction du réel, pouvait s'appliquer à des états ou des effets-sujets: Jean-Louis Baudry, “Le dispositif”, en *Communications*, No. 23, Paris, 1975, p. 68. Traducción mía.

alcanzado la fama de Georges Méliès o de la dinastía Pathé en la creación del lenguaje cinematográfico⁵¹. En 1897, patentó un artefacto llamado *Le biographe français de Léar*, diseñado para películas de 35 y 60 mm, adquirido por el empresario Paul Antelme, otro entusiasta de la fotografía; un año después dirigió una serie de películas cortas sobre la Pasión de Cristo, con una clara influencia del montaje teatral⁵². No obstante, como Louise Willy, su vida es un completo misterio. Se desconoce su fecha y lugar de nacimiento, sólo se sabe que nació en Alemania y que por motivos económicos emigró a Francia; la fecha de su fallecimiento también es una controversia entre los estudiosos del cine, pues hay quienes dicen que murió en 1898 y otros en 1900.

Léar y Louise Willy, dos figuras que permanecen vigentes por lo que de ellos se ignora, alimentan el mito de un porno cinematográfico que por primera vez no sólo se limitaba a congelar el tiempo, a encapsular el instante o a convalidar el voyerismo como un trozo de pan inagotable, sino que abrió una ventana hacia horizontes inesperados, inconscientes si se desea emplear el adjetivo: lo que deseaba mirarse no estaba exactamente sobre la pantalla, o quizás lo que en ella se dibujaba se parecía más a un recuerdo que a un encuentro.

El cine nació junto a la pornografía, puedo decir que fue su hermano menor. Durante la primera década del siglo XX, la mayoría de los filmes estaban repletos de desnudos, bailes eróticos y exposiciones genitales. De igual manera que Louis Daguerre buscó afanosamente capturar desnudos femeninos desde que perfeccionó su técnica fotográfica, Georges Méliès, conocido por ser el pionero del montaje cinematográfico,

⁵¹ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 22.

⁵² Véase: Richard Abel (Ed.), *Encyclopedia of early cinema*, Routledge, Londres, 2005, p. 360.

dedicó gran parte de su trabajo a la producción de *stag films*, muestra de esta afición fue su conocida película *Après le bal* (Después del baile, 1897), en el cual se muestra a una mujer aseándose dentro de una habitación particular, en compañía de su sirvienta. No se sabe con certeza el número de directores y de producciones realizadas con tal apelativo, pues su desarrollo tuvo su mayor auge al margen de la ley. Tanto quienes estaban frente a la cámara como quienes filmaban el proceso, cambiaban sus nombres para proteger su identidad ante posibles represalias, tal cual sucedía desde el siglo XVI.

Para articular un panorama general en torno a la representación del sexo en la cinematografía, más allá del ocultamiento de *Le Coucher de la mariée*, citaré tres producciones que permitirán a su vez dimensionar el alcance global que los llamados *stag films* tuvieron en menos de veinte años: la ya mencionada producción francesa *À l'Écu d'Or* o *La Bonne Auberge*, *El satirio* (1907-1912) y *A free ride* (Un aventón, 1917-1919).

La primera, respectivamente, es la película con más años en conservar diferentes escenas sexuales. Realizada dentro de la habitación de un hotel, la historia comienza cuando una criada que tiende la cama es interrumpida por un hombre, el cual, en un osado acto de coqueteo, toca el trasero de la apenada mujer. En una segunda escena, la misma mujer se sienta al borde de la cama y comienza a masturbarse vigorosamente. Pasados unos segundos, es sorprendida por una pareja que la increpa y la persuade de sostener un trío sexual para conservar su empleo. Ambos la desnudan, la llevan a la cama y todos comienzan a lamer con agilidad sus genitales entre sí. El personaje masculino, que al inicio del film había sido rechazado por la mucama, ahora tenía su

pene dentro de su garganta, al tiempo en que su pareja (o esposa), recorre con su lengua la carne impávida de sus coprotagonistas.

*El satario*⁵³, una película argentina realizada a la par de *À l'Écu d'Or*, comienza con la secuencia de un grupo de mujeres desnudas, bailando dentro de una escenografía agreste. A los pocos instantes, un demonio que las acechaba detrás de un árbol, va tras ellas y secuestra a una, quien al principio resiste las agresiones del humanoide, pero paulatinamente cede ante él y ambos terminan exhaustos después de una larga sesión de coito en el césped.

No obstante, la película estadounidense *A free ride*, dirigida por alguien que hizo llamarse A. Wise Guy, director del que no se tiene registro alguno, se apropió tanto de un amplio repertorio de posiciones sexuales, visto desde *À l'Écu d'Or*, y de una fantasía largamente extendida desde el siglo XVI en el que un entrometido espectador asalta sexualmente a una mujer, como en *El Satario*, para crear una historia con tanta vigencia que podría pasar por una película actual: dos mujeres piden dejada en una apartada carretera, pasados unos instantes un buen samaritano que pasaba por esos lares decide llevarlas en su automóvil; al cabo de algunos minutos, el conductor detiene su marcha para orinar, las mujeres aprovechan la situación para hacer lo mismo, pero casualmente se ha topado con la escena del hombre con los pantalones abajo. Sin escatimar, una de las jóvenes se deja seducir por el conductor, quien la despoja de sus gruesas ropas para tener sexo con ella, bajo la mirada impávida y a su vez concupiscente de la segunda acompañante, la cual habrá de proseguir con el acto en cuestión.

⁵³ El Kinsey Institute, espacio que resguarda el original de la película, desconoce su fecha exacta de producción. Véase: Linda Williams, *op. cit.*, p. 61.

La madurez cinematográfica de *A free ride* es en parte resultado de la naciente industria estadounidense del cine, la cual comenzó a consolidarse durante los años consecutivos a la Primera Guerra Mundial, periodo en el que vieron la luz compañías como *Paramount*, fundada desde 1908 pero con estudios profesionales hasta finales de la década siguiente, *20th Century Fox* y *Metro-Goldwyn-Mayer*, ambas con sus orígenes en la década de los 20. La influencia económica del cine en los Estados Unidos durante esos años sólo fue comparable con otras industrias altamente redituables como la automovilística, la del acero o la petrolera, un logro que no pudo ser posible sin el respaldo del emporio financiero de Wall Street, otro sector en auge⁵⁴. No obstante, Hollywood, con sus cimientos ya firmes, padeció el ataque de los republicanos en el gobierno, encabezados por el congresista de Indiana, Williams Hayes, quien fundó en 1922 la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de los Estados Unidos (MPPA, por sus siglas en inglés), con el fin de restringir ciertos contenidos por considerarlos inapropiados moralmente para la audiencia.

Bajo este panorama, era de esperarse que el porno continuara sus días en la obscuridad de las cloacas, de las salas de proyección improvisadas en suburbios peligrosos o en espacios abandonados. Pero estas políticas de censura sólo propiciaron un renacimiento de la pornografía como no se había producido desde el Victorianismo en Inglaterra, cincuenta años atrás. Un claro ejemplo de ello es la cinta de 1924, *The Casting Couch* (El casting de sofá), una historia que estandarizó dos patrones heredados de su pasado en la literatura, la pintura y la fotografía: la exhibición del cuerpo femenino como objeto

⁵⁴ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 189.

de deseo y un inédito trucaje para exaltar el ego masculino, a través de la presencia de un “pene despersonalizado”.

La película comienza con una aspirante a actriz y un director de casting en una entrevista. Él le pide que se coloque un traje de baño para poder observarla mejor, a lo que la mujer ingresa dentro de un camerino en busca de uno. Mientras la joven se desnuda y busca las prendas adecuadas, es observada desde la hendidura que dejó la puerta entreabierta. El director ingresa a la habitación al escuchar que la actriz no encuentra nada qué ponerse. Al verse en una situación en la que su compañera está casi desnuda, él comienza a levantarle el vestido. Ella se aleja y cubre pudorosamente su cuerpo con lo que tiene a la mano. El director le reprocha su actitud y sale del camerino. Ella continúa buscando dentro de una cómoda y encuentra un panfleto que dice “Cómo convertirse en una estrella de cine”; acto seguido, ella pedirá a su colega que entre de nuevo y le dejará hacer todo lo que desee. Ambos se recuestan sobre un sofá y comienzan a tener sexo. La cámara suprime por más de dos minutos todo espacio visual en la imagen cinematográfica y deja al espectador frente a un enorme pene introduciéndose dentro de una vulva.

Nunca antes en el cine se había proyectado un *close-up* exclusivo de órganos sexuales durante el coito. Esta innovación técnica, perseguida con obsesión desde los tiempos de Aretino y Raimondi, fue posible gracias a la irrupción en el mercado de las cámaras de 16mm producidas por la empresa estadounidense Kodak, de fácil operación y de costo accesible, en otras palabras “las primeras cámaras caseras” que habrán de convertirse en fieles aliadas de los directores de *stag films* desde ese momento.

No obstante, con esta minuciosidad visual, los genitales en escena prescindieron de la identidad de sus dueños, como si se tratasen de colores danzando en un paisaje sin nombre, completamente abstracto. Este acto de penetración por penetración fue nombrado como *Meat-shot* por primera vez en 1977 por el escritor Steven Ziplow, en su libro *The Film Maker's Guide To Pornography* (La guía del cineasta para hacer pornografía)⁵⁵, y definido por Linda Williams años después como un acontecimiento genital total, un espectador ante la experiencia de una imagen apenas reconocible:

La *stag film* oscila entre la relación directa imposible entre espectador y el objeto exhibicionista que ve de cerca y el voyeurismo ideal de un espectador que observa un evento sexual en el que un hombre sustituto actúa por él. Dos tomas tipifican esta oscilación: el *close-up* "split beaver" (genitales visibles, piernas entreabiertas) dirigido hacia el espectador de una película, que muestra más del cuerpo femenino como objeto de placer que cualquier otra forma previa de espectáculo sexual institucionalizado, sea teatral o fotográfica; y el *meat shot*, que muestra más el "evento genital" como nunca antes se había visto por una audiencia masiva⁵⁶.

El detallado acercamiento en *The couching casting* proyectó a un pene irrumpiendo dentro de un nubarrón en escala de grises, con un ritmo mecánico, casi hipnótico. De la mujer penetrada no puede verse nada más que la inmensidad de su ausencia,

⁵⁵ Véase: Steven Ziplow, *The film maker's guide to pornography*, Drake Publishers, Nueva York, 1977.

⁵⁶The stag film oscillates between the impossible direct relation between a spectator and the exhibitionist object he watches in close-up and the ideal voyeurism of a spectator who observes a sexual event in which a surrogate male acts for him. Two shots typify this oscillation: the close-up "split beaver" (genitals visible, legs ajar) addressed directly to the film spectator, which shows more of the female body as object of pleasure than any previous theatrical or photographic form of institutionalized sexual show; and the meat shot, which shows more of the "genital event" than ever before seen by a mass audience: Linda Williams, *op. cit.*, p. 80. Traducción mía. Es importante señalar que la expresión peyorativa *split beaver*, es un juego de palabras que a menudo fue y es empleado en la jerga del porno para nombrar a la vulva, que en las primeras películas no estaba rasurada por completo.

irónicamente sustituida por su carne. Ambos han perdido su nombre para dejar hablar al símbolo fálico, representado por el órgano masculino que deambula por la pantalla. En su artículo de 1977, "The pornographic space: The other place" (El espacio pornográfico: El otro lugar), el profesor de cine estadounidense Dennis Giles mencionó que este *close-up* institucionalizó la idea de que el cine pornográfico estaba diseñado para un público masculino heterosexual, definiendo los roles de activo-pasivo como masculino-femenino. De esta forma, la mujer no podría enunciarse dentro de la pantalla del porno porque ellas son el objeto que debe poseerse por el portador del símbolo fálico, una alegoría que históricamente había recaído en el pene de los protagonistas. Ellas son el soporte del placer de los espectadores:

El espectador se inserta en la fantasía pornográfica identificándose con los personajes masculinos y femeninos. [...] A primera vista, la hembra en la pantalla es el objeto del deseo del espectador. Para poseer indirectamente a la mujer, se identificaría con el actor que la penetra. [...] en innumerables películas pornográficas, el personaje masculino no es el héroe de la película; en comparación con la mujer él carece relativamente de personalidad. La figura masculina a menudo parece importante sólo por su posesión: el pene, que es el objeto del deseo femenino.⁵⁷.

Al igual que Jean-Louis Baudry había mencionado que el cine es un aparato de [auto]identificación dirigido a estimular nuevas experiencias a través de un proceso de

⁵⁷ The spectator inserts himself into the pornographic fantasy by identifying himself with both the male and female characters. [...] At first glance, the female on the screen is the object of the spectator's desire. In order to vicariously possess the woman, he would therefore identifying himself with the actor who penetrates her. [...] in innumerable pornographic films, the masculine character is not the hero of the film; compared to the woman, he is relatively devoid of personality. The male figure often seems important only as the possessor of it - the penis, which is the object of feminine desire: Dennis Giles, "Pornographic space: The other place", en *Film: Historical-theoretical speculations: The 1977 film studies annual*, Vol. 2, Redgrave, Nueva York, 1977, pp. 55-56. La traducción y los corchetes son míos.

reconstrucción cognitiva de percepciones individuales⁵⁸, Dennis Giles menciona que un plano detalle, como el *meat-shot*, sin un rostro masculino identificable en escena, tiene como único objetivo colocar al espectador dentro de esa nueva imagen, con un *modus operandi* similar al producido en el sueño:

La película-fantasía no es solo la historia de la Otra persona, sino también *mi* historia: el discurso del espectador mismo. El actor me defiende, toma mi lugar en la fantasía. No es, por lo tanto, "un *objeto* que el sujeto imagina y apunta a ... sino más bien una secuencia en la que el sujeto tiene su propio papel que desempeñar y en el que son posibles las permutaciones de roles y atribuciones"⁵⁹.

Otra situación importante a considerar es la eyaculación que sucede unos segundos después de iniciado el segundo *meat-shot*, más breve que el primero. "Un poco de crema fría hace mucho bien a veces"⁶⁰, brota de una cortinilla, dividiendo la escena en la que la actriz unta el semen de su compañero alrededor de sus labios mayores. Sin embargo, no era la primera vez que la imagen de un pene eyaculando en o cerca de la vulva de una mujer se presentaba en escena; la forma más arcaica de este *leitmotiv* se estrenó con *À l'Écu d'Or*, cuando el hombre a cuadro, sin ser aún cercenado por un *close-up*,

⁵⁸ Todo el aparato cinematográfico se activa para provocar esta simulación: de hecho, es una simulación de una condición del sujeto, una posición del sujeto, un sujeto y no una realidad [Le dispositif cinématographique reproduit le dispositif de l'appareil psychique durant le sommeil: coupure du monde extérieur, inhibition de la motricité; dans le sommeil, ces conditions entraînant un surinvestissement des représentations qui pourront de la sorte envahir sous forme d'excitations sensorielles le système perceptif]; Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, 71. Traducción mía.

⁵⁹ The film-fantasy is not just the story of the Other person, but also *my* story-- the discourse of the spectator himself. The actor stands in for me, takes my place in the fantasy. It is not, therefore, "an *object* that the subject imagines and aims at... but rather a sequence in which the subject has his own part to play and in which in permutations of roles and attributions are possible: Dennis Giles, *op. cit.*, p. 55. Traducción mía.

⁶⁰ "Little cold cream does lot of good sometimes": traducción mía.

eyacula fuera de la vagina de una de sus compañeras en una escena con menos de diez segundos de duración.

Lo que en principio pudo parecer una herencia o alusión al *coitus interruptus*⁶¹ presente desde *Thérèse philosophe* dentro de la trama pornográfica, fue ganando adeptos detrás de la cámara y delante de la pantalla al grado de convertirse en un imprescindible dentro del cine porno: todo acto sexual representable culmina con el orgasmo masculino. Si bien el *meat-shot* pretendía sustituir al espectador (hombre) dentro de la película, terminar la historia con una eyaculación protagónica era una forma de incitar a la masturbación, otro patrón que provenía de su pasado literario, hasta que éste alcanzara la satisfacción sexual total, ya sea con lo experimentado en la pura contemplación o abstracción de la imagen y/o en la forma de ocupar sus manos dentro de la oscura sala de proyección.

En las dos décadas siguientes, con un número creciente de producciones de contenidos diversos y paulatinamente más sofisticados, técnica y argumentativamente, la mecanicidad del porno conservó tanto el acercamiento de los órganos sexuales como la exaltación de la eyaculación masculina. Esta última referencia fue denominada también en 1977 por Steven Ziplow como *Money-shot*, lo imprescindible o lo esencial de una película⁶². De acuerdo con el *Merriam-Webster* británico⁶³, *money-shot* fue una expresión que comenzó a popularizarse en la década de los 20, cuando las grandes compañías cinematográficas invertían sumas millonarias en la publicidad de sus producciones, con

⁶¹ El *coitus interruptus*, o interrupción del coito, consiste en retirar el pene de la vagina y de los genitales externos de una mujer antes de la eyaculación para evitar el embarazo, muy popular hasta bien entrado el siglo XX con la comercialización de métodos anticonceptivos más eficaces como el condón de látex o la píldora.

⁶² Steven Ziplow, *op. cit.*

⁶³ Véase: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/money%20shot>

base en el diseño de breves pero concisas escenas, las más icónicas, lo que en la actualidad sería un trailer: una acción de “despilfarrar el dinero” o mejor dicho de invertir en una escena sin escatimar en sus costos económicos.

Esta asociación de ideas entre lo que es indispensable para que una producción tenga éxito financiero y lo que debe de contener una secuencia pornográfica para considerarse como tal, fue quizás el principal motivo del que Steven Ziplow se valió para nombrar así a la imagen de un pene eyaculando. Después de todo, si el porno había nacido como una expresión para satisfacer a un público de hombres heterosexuales, el montaje cinematográfico del *money-shot* era el punto en el que convergían los deseos de posesión y sometimiento de la otra, la mujer. Eyacular era una forma de signar[la], un ejercicio de territorialización, un pronunciamiento de “aquí estoy”.

Al correr de los años, la eyaculación masculina abandonó el púlpito de la vulva para situarse en otras partes del cuerpo femenino, el trasero, la espalda, hasta llegar a su expresión más elocuente en el rostro y la boca. Esto no fue una incidencia menor, pues significa transgredir la identidad de la otra para convertirla en algo distinto, *mi objeto*:

[...] La pornografía es un acto de sadismo masculino en el que el espectador castiga a la mujer al proyectar sobre ella el deseo que se niega a reconocer en sí mismo. La proyección establece una identidad temporal entre el espectador y la mujer que acepta (y devuelve) su deseo— una identidad que no puede ser admitida. La ausencia [de un personaje masculino reconocible] niega que esta mujer sea yo mismo y restablece la identificación "aceptable" con el representante masculino. Al retirar al hombre, una vez más se establece la diferencia entre los sexos: a través del

espectáculo de su satisfacción, él “muestra” a la mujer que es quien posee el ser que elige darle, que su regalo puede ser retirado a voluntad, dejándola sin nada⁶⁴.

Esta imposición fálica de poder podría definirse como un exceso de visibilidad que exige de sus espectadores una mirada minuciosa, pero la imagen está tan cerca de su objetivo que por irónico que pudiera parecer guarda en secreto ciertos detalles de lo devorado por la cámara. Tanto en el *meat-shot* como en el *money-shot*, la mujer se ha convertido en una [in]forma visceral, en una inmanencia lumínica regurgitada, el detritus.

Esta exacerbación de la mirada cinematográfica tuvo como su precursor al Kinetoscópio, diseñado en 1889 por el inventor estadounidense Thomas Alva Edison, el cuál exigía un desplazamiento del espectador hacía una caja con una mirilla superior, a través de la cual una secuencia fotográfica era manipulada para simular el movimiento de un objeto. Esta innovación visual dio pie a la invención de una nueva forma de entretenimiento, previa a la invención de la cámara de cine, que aún bien entrado el siglo XX podía encontrarse en gran parte de Europa y Norteamérica: el *Peep Show*, un espectáculo erótico itinerante que debía mirarse por medio de un binóculo. Observar un strip-tease, a una mujer bañándose o simplemente jugueteando desnuda en una escena sicalíptica, nunca había sido tan privado ni tan accesible.

⁶⁴ [...] pornography is an act of male sadism in which the spectator punishes the woman by projecting upon her the desire which he refuses to recognize in himself. The projection establishes a temporary identity between the spectator and the woman who accepts (and returns) his desire - an identity which cannot be admitted. Withdrawal denies that this woman is myself and reinstitute the "acceptable" identification with male representative. By withdrawing the male once more establishes the difference between the sexes: through the spectacle of his satisfaction he "shows" the woman that he is the being which possesses only the being he chooses to give her, that his gift can be withdrawn at will, leaving her with nothing: Dennis Giles, *op. cit.*, p.64. Traducción mía.

Además de generar una transición histórica entre el voyeurismo fotográfico, estático, y el movimiento de una película de 35mm., un Kinetoscópio, u otros artefactos similares con mejoras tecnológicas, suprimía las distancias físicas, al menos en sus condiciones ópticas, entre la imagen y el observador; prescindía de la materialidad de una hoja de papel o de una placa de metal y no eran necesarias las salas de proyección para su contemplación, una verdadera experiencia *tutilimundi*⁶⁵.

Tanto la ausencia de Louise Willy, siendo penetrada por su compañero, como el *money-shot*, un viraje a las entrañas de la mirada kinetoscópica, articulan la misma escenografía artificial que arrebató la imaginación de Giorgione o de Pietro Aretino: la contemplación del sexo, en su forma femenina, carece de temporalidad e individualidad[es]. La pornografía es una pantalla en la que pueden caber miedos, prejuicios o la impulsividad de emociones negadas que de otra forma no se podrían reconocer, culturalmente hablando; es un teatro en el que se justifica la acción de poseer (a la otra), de devorar. Es un canibalismo simbólico.

En 1966, el historiador británico Steven Marcus definió el montaje pornográfico como “pornotópia”, una definición que homogeneizaba las palabras “porno”, el universo de la genitalidad, y “utopía”, en su extensión etimológica como un “no-lugar” o “sin-lugar”. Es un espacio nunca apropiable pero siempre abierto a albergar distintos discursos, visiones en apariencia dispares que terminan por reconciliarse en una alianza trans-histórica, es decir capaz de soslayar cualquier convención social, sin importar el tiempo y el espacio

⁶⁵ Palabra de origen italiano que significa “Todo el mundo” o “Mundo nuevo” y definía a un espectáculo callejero popular en Europa desde el siglo XVI. Consistía en una caja con un comorama portátil o una colección de figuras de movimiento, similar al teatro guiñol. Véase: <https://dle.rae.es/?id=Q5fm2Yf>

en el que surjan. "Pornotópia" es una vorágine que en el cine encontró su perfecto *genius loci*:

La imaginación esencial de la naturaleza en la pornotopia, entonces, es esta inmensa, supina, forma femenina. A veces esta figura se representa en otras posiciones y forma otras perspectivas; en ocasiones se eligen otros orificios para el énfasis central. Sin embargo, cualquiera que sea la forma en que le se mire, esta gigantesca forma femenina es el principal objeto natural externo dentro del mundo que estamos describiendo. [...] En este escenario, el hombre no es parte de la naturaleza. En primer lugar, él no es un hombre en realidad. Es un enorme pene erecto, al que se le adjunta una figura humana. En segundo lugar, este órgano no es un objeto natural sino sobrenatural. Es el creador y el destructor, la fuente de todo y el fin de todo ser— es literalmente omnipotente y desempeña el papel en la pornotopia que los dioses y las deidades juegan en otros lugares. Es el objeto de adoración; y la naturaleza que acabamos de describir existe— como lo hace el universo en ciertas cosmogonías— con el único propósito de confirmar la existencia de su creador⁶⁶.

⁶⁶ The essential imagination of nature in pornotopia, then, is this immense, supine, female form. Sometimes this figure is represented in other positions and form others perspectives; sometimes other orifices are chosen for central emphasis. Whichever way it is regarded, however, this gigantic female shape is the principal external natural object in the world we are describing. [...] As for man in this setting he is really not part of nature. In the first place, he is actually not man. He is an enormous erect penis, to which there happens to be attached a human figure. Second, this organ is not a natural but a supernatural object. It is creator and destroyer, the source of all and the end of all being— it is literally omnipotent, and plays the role in pornotopia that gods and deities play elsewhere. It is the object in worship; and the nature that we have just finished describing exists— as does the universe in certain cosmogonies— for the sole purpose of confirming the existence of its creator: Steven Marcus, *The Other Victorians. A study of Sexuality and Pornography in the Mid-Nineteenth Century England*, Weidenfeld And Nicolson, Londres, p. 272. Traducción mía.

2. Utopía[s] corporal[es]

Expresiones [porno] icono-lógicas de una femineidad no signada

“No existe una sensación más verdadera que el dolor.

*Su efecto es certero y fiable, nunca engaña,
como lo hace el placer que las mujeres fingen y rara vez sienten”.*

Juliette, Marqués de Sade

2.1. La vida y el mal entran por la boca. ¿Mujeres y sexo son antagonistas?

Con una mezcla de incertidumbre y de excitación, una mujer ingresa dentro de un consultorio donde ya la esperaba el médico de quien le han hablado cosas excelentes. Ella toma asiento, mientras él levanta su vestido floreado para examinar detenidamente sus genitales. “Hay algo extraño”, le hace saber el *Doctor Young* a la paciente, “el clítoris no está donde debería de estar”. El galeno tiene una extraña intuición y decide mirar dentro de la garganta de la frígida mujer. Ahí estaba el problema. Alguna malformación genética alojó el órgano sexual de la mujer en lo más recóndito de su laringe, por tal razón nunca había experimentado un orgasmo. La prescripción médica fue tajante: para alcanzar el cenit del placer sexual, era necesario estimular la garganta. Fue de esa forma que *Linda* (Linda Lovelace), protagonista de la cinta *Deep Throat* (Garganta profunda, 1972; fig. 9), descubrió que su cuerpo podía convertirse en una sofisticada máquina de producir placer, aparentemente a partir de ella misma.

Cuando la película *Deep Throat* fue exhibida en cines clandestinos de toda la costa oeste californiana, nadie, ni el mismo director Gerard Damiano, se imaginó el rotundo éxito que tendría. Fue tal su impacto que Linda Lovelace se convirtió rápidamente en un icono pop, gracias a su peculiar manera de lidiar en contra de sus condicionamientos biológicos y así esbozar por primera vez en la historia del cine pornográfico la elocuencia del placer sexual femenino. En plena efervescencia del movimiento feminista en los Estados Unidos, innumerables mujeres hicieron de la protagonista un “estandarte” a la libertad sexual, aunque también hubo otro sector de espectadoras que se dijo ofendido por la misma situación.

Para sus adeptos, la película no representó a una ninfómana sino a una chica que desconocía las potencias de su cuerpo; al descubrir el orgasmo, ella simplemente se dedicó a cultivarlo y a la vez convidó su experiencia con sus compañeros sexuales. Por otro lado, sus detractores creyeron que la mujer en cuestión era una víctima de su insaciabilidad sexual: el aparente placer que era capaz de sentir se reducía a la puesta en práctica de la fantasía masculina por antonomasia del porno.



Fig. 9. Gerard Damiano. *Deep Throat*. Película. 90'. Estados Unidos. 1972.

“Emancipadora” o no, *Deep Throat* era una apología de la felación y coincidió en un tiempo en el que dicha conducta sexual aún era contradictoria y poco explorada. El único acercamiento serio lo propuso el entomólogo estadounidense Alfred Kinsey dentro de su primer informe en 1948, en el que mencionó que la *fellatio* gozaba de mala fama porque se había popularizado, apenas a finales del siglo XIX, dentro de los prostíbulos⁶⁷. La práctica continuó en ascenso durante las primeras décadas del siglo XX, inclusive dentro de los burdeles y de más lugares dedicados a brindar servicios sexuales existían especialistas en felaciones o “felatrices”. Por tal razón, no fue ninguna casualidad que el

⁶⁷ Véase: Alfred Charles Kinsey, W. B. Pomeroy y C. E. Martin, *Sexual behavior in the human male*, W. B. Saunders Editor, Filadelfia, 1948.

cine pornográfico haya incorporado esta actividad dentro de su repertorio de fantasías desde sus comienzos.

Para Gerard Daminano y muchos otros, artistas, escritores, intelectuales o médicos, la felación no sólo representaba un beneplácito perfeccionado en las calles y cloacas para hombres en busca de nuevas experiencias sexuales, era una manera de tomar el control total de la situación: no existe preocupación o motivación alguna por generar sensaciones en el otro, la otra, sino todo lo contrario, recibir, relajar el cuerpo y dejar que la boca femenina hiciera su trabajo. Si bien Alfred Kinsey no lo cita como tal, su estudio llegó a la conclusión de que el éxito de la felación en el imaginario sexual masculino se debió a una cuestión de sometimiento. Sin embargo, en el caso de *Linda*, no se trató por completo de un ejercicio tedioso, succionar y lamer, o insuflar como hace alusión la expresión anglosajona *blow-job*⁶⁸; para ella los hombres no fueron más que trozos de carne que instrumentalizó para satisfacer sus propias necesidades. Fueron ellos los que estaban de más, los que podían ser reemplazables.

Sin embargo, apropiarse y perfeccionar un imprescindible dentro de la gramática del cine pornográfico como la “garganta profunda” no fue sencillo para Linda Lovelace, fue el resultado de años de experiencia de ofrecerlo como prostituta, actividad que, en palabras suyas, ejerció como víctima de explotación sexual:

⁶⁸ De acuerdo con el lexicólogo inglés, Jonathon Green, el término *blow-job* surge en la década de los 40 del siglo pasado. A pesar referirse al sexo oral para hombres y mujeres, su carga cultura fue construyéndose con una fuerte connotación fálica. Véase: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199829941.001.0001/acref-9780199829941-e-4300>

La prostitución, como cualquier otra ocupación, se convierte en una cuestión de rutinas y rituales. Siempre había uno o dos momentos malos al principio —una puta nunca puede saber lo que hay al otro lado de una puerta cerrada—, pero había una sensación de horror cada vez menor en todo lo demás. Es difícil para mí mirar atrás y pensar que era una prostituta. Pero si clasificas las cartas por un año y medio en la oficina de correos, entonces eres un cartero. Lo haces, y lo haces, y lo haces; entonces te conviertes en eso. Siempre me sostuvo la esperanza de que esta vida fuera temporal. No podría continuar por siempre. Un día todo terminaría. Pero ese día parecía no llegar⁶⁹.

En la década de los setenta, la pornografía aún mantenía una íntima conexión con la prostitución, por lo cual operaba al margen de la ley. En su mayoría, sin que los números llegasen a conocerse del todo, las mujeres que aparecían en las pantallas del porno eran explotadas laboralmente por redes de traficantes y otras organizaciones criminales⁷⁰. Linda Lovelace dijo que éste fue su caso y en 1973 denunció públicamente a su expareja y representante Chuck Traynor, un ex-proxeneta con aspiraciones de pornógrafo, por forzarla a prostituirse, además de señalar que también la obligó a inyectarse silicona en los pechos para hacer más rentable su aspecto, lo que a la postre le provocó cáncer de mama. Finalmente, añadió que, durante la misma cirugía, le fue colocada una transfusión

⁶⁹ Prostitution, like any other occupation, becomes a matter of routines and rituals. There was always a bad moment or two at the beginning—a hooker can never know what lies on the other side of a closed door—but there was a steadily diminishing sense of horror about the rest of it. It's hard for me to look back and think of myself as a hooker. But if you sort letters for a year-and-a-half in the post office, then you're a mailman. You do it, and you do it, and you do it; then you become it. Always I was sustained by the hope that this life would be temporary. It could not possibly go on forever. One day it would be all over. But that day seemed no nearer: Linda Lovelace y Mike McGrady, *Ordeal*, Citadel, Kensington, 2006, p. 72. Traducción mía.

⁷⁰ Véase: Catherine MacKinnon, "Sexuality, Pornography, and Method: "Pleasure under Patriarchy", en *Ethics*, Vol. 99, No. 2 (Enero, 1989), The University of Chicago Press, Chicago, pp. 314-346.

sanguínea contaminada con hepatitis, siendo necesario un trasplante de hígado para recobrar la salud⁷¹.

Por su parte, los difusores de la película, ya en manos del gigante cinematográfico *Columbia Pictures*, utilizaron este “escándalo” para catapultar su producto y comenzaron a romantizar el pasado de Linda Susan Boreman: la muchacha rechazada por su familia, que padeció atropellos y humillaciones se había convertido repentinamente en una estrella. Pero este tipo de “mitificaciones”, “redenciones” y demás excusas del proxenetismo preocupó a un grupo de activistas feministas que catalogó toda expresión pornográfica como una forma de violencia en contra de las mujeres.

Establecido en 1978, en pleno centro de Nueva York, *Women Against Pornography* (WAP) agrupó a intelectuales provenientes de diferentes especialidades para pronunciarse a favor de una legislación que prohibiera la difusión y exhibición de cualquier material pornográfico, al considerarlo promotor de una imagen negativa y perjudicial de la sexualidad femenina, sin otra consigna que el entretenimiento. Su primer evento masivo lo hicieron en 1979, en el que aproximadamente cinco mil simpatizantes se reunieron en Times Square para denunciar la proliferación de salas clandestinas de proyección de porno y clubes de desnudistas, sitios que a su parecer permitían dimensionar la gravedad del problema. Catharine MacKinnon, Andrea Dworkin, Gloria Steinem, entre muchas más, argumentaron que la pornografía violaba los derechos civiles de las mujeres, pues justificaba de algún modo las vejaciones de las que eran

71 Véase: Linda Lovelace, *Inside Linda Lovelace*, Heinrich Hanau Publications, Nueva York, 1974.

objeto, promovía la desigualdad de género e impedía por ende una conquista completa de sus libertades individuales:

La pornografía es una práctica del fascismo en la vida de todos los días. Los regímenes autoritarios lo restringían al uso de las élites, y lo que han hecho los Gobiernos democráticos es simplemente hacerla disponible para todos. [...] Es también una práctica de desigualdad y discriminación que genera violencia, porque hay que saber que, cuando los hombres ven pornografía, después repiten lo que han visto en sus ámbitos privados, la casa, la oficina y la escuela. [...] La pornografía es una experiencia sexual entre una persona y una cosa, y no responde a las necesidades femeninas⁷².

WAP participó de manera activa en diversos eventos a lo largo de los Estados Unidos, impartiendo conferencias, sugiriendo recomendaciones al Congreso para aminorar el impacto social de fenómenos como el tráfico de mujeres, desarrollando programas de reinserción y atención para exprostitutas y mujeres víctimas de violencia sexual, entre muchas actividades más. Catharine MacKinnon, abogada de profesión, colaboró con la representación legal de Linda Lovelace cuando ésta decidió demandar al director y a los productores de *Deep Throat* por haberla obligado a realizar algunas de las escenas más icónicas de la película sin un acuerdo previo, en el *Attorney General's Commission on Pornography* o *Meese Commission*⁷³, una exhaustiva investigación financiada por los

⁷² Lucía Lagos, “La pornografía es el fascismo de la democracia, dice Catharine MacKinnon” (Consultado el 6 de mayo de 2017), en *El País*, Madrid, 1992: http://elpais.com/diario/1992/06/13/sociedad/708386411_850215.html.

⁷³ Este controvertido estudio, recabó un total de 1900 páginas y dividió la opinión de feministas, juristas, académicos, científicos y políticos. No obstante, en 1986 llegó a la conclusión de que dos formas de pornografía debían ser penalizadas: el *hard-core* o pornografía violenta, y la degradante, realizada no necesariamente con violencia explícita. Véase el primer capítulo: Linda Williams, *op. cit.*

gobiernos de Richard Nixon y Ronald Reagan para estudiar los efectos de la pornografía en la sociedad estadounidense.

Pero no todas las activistas estaban de acuerdo con los postulados de WAP. Otras feministas mencionaron que el movimiento nunca representó a las minorías, mujeres de ascendencia afro, latina u homosexuales. Otras más drásticas hicieron hincapié en que proyectos como la *Dworkin-MacKinnon Antipornography Civil Rights Ordinance*⁷⁴, una propuesta legal llevada al Congreso de los Estados Unidos en 1983 para combatir la proliferación de material pornográfico, originada, entre otros argumentos, con el caso de violación presentado por Linda Susan Boreman, hablaban de manera parcial de la industria, enfrascándose en satanizar su práctica que comenzaba a establecerse como una nueva meca del cine muy cerca de Hollywood, en San Francisco Valley, un pequeño poblado en la zona metropolitana de Los Ángeles. En un tenor muy similar a las restricciones padecidas en contra de las imágenes sexuales desde el siglo XVI y cuyas llamas fueron reavivadas a finales del siglo XIX.

Las activistas, intelectuales y artistas que vieron en la pornografía una reivindicación del derecho al libre ejercicio de la sexualidad, se agruparon en un sólo contingente durante los primeros años de la década de los años 80, bajo el rótulo de *Sex-positive feminism*. Las escritoras Betty Dodson, Susie Brighth, Wendy McElroy y Gayle Rubin, así como las actrices y realizadoras porno Candida Royalle, Annie Sprinkle y Nina Hartley, asumieron la responsabilidad de reinventar la figura de la mujer, más allá de sus estereotipos

⁷⁴ Véase: Andrea Dworkin y Catharine MacKinnon, *Pornography and Civil Rights. A new day for woman's equality*, Library of Congress, Washington D.C., 1988.

políticos y económicos, como un sujeto con la capacidad de enunciar su placer y apropiarse así de su propio cuerpo.

Para las *sex-positive*, la sexualidad no tenía por qué ser un instrumento de opresión. Si bien la historia se había encargado de fijar en la pornografía este ideal, un cuerpo sometido a la voluntad de otro para satisfacer su experiencia gozosa, dicho de otro modo, hombres sobre mujeres; el mismo discurso podía utilizarse para quebrantar este yugo victimario-víctima y crear un espacio íntimo e individualizado en el que cada parte pudiese por igual disfrutar de las emociones de su cuerpo, sin intermediarios o etiquetas sociales que limitaran dicha confrontación.

Para estas activistas, la sexualidad debía convertirse en una expresión de libertad, aunque en este punto cabe recordar que no fueron las primeras en asumir dicho pronunciamiento y que nuevamente el principal enemigo de su proyecto sería la historia, la misma que representó una afrenta para las primeras intelectuales que abogaron por los derechos de las mujeres en el lejano siglo XVIII: Aretino, Sade, Cleland, Fougere de Monbron, Raimondi, Daguerre, Kirchner y hasta el mismo Gerard Damiano o Chuck Traynor pensaron que efectivamente la representación del sexo era una actividad liberadora, aunque dicho privilegio que defendieron y promovieron encarnizadamente, aún a riesgo de su propia integridad, no era para todos, o mejor dicho para todas.

En 1793, fue la creencia de que tanto hombres y mujeres poseían los mismos derechos civiles lo que condujo a Olympe de Gouges a la guillotina. La ciencia y el pensamiento filosófico habían dejado bien claro que ellas eran una subespecie de hombres, orgánica y mentalmente disminuidas, incompletas, para considerarse pares de los grandes

visionarios de la Revolución. No había razón para alterar ese orden, a fin y al cabo irrevocable e innato; aventurarse a hacerlo sólo podía tipificarse como un crimen, un gravísimo desacato similar a considerar a vacas, cerdos y caballos a la altura del genio humano. Y por supuesto, lo políticamente incorrecto debía pagarse con la vida.

La pornografía siempre ha evocado la libertad, pero la libertad aunada al discurso del porno nunca ha sido unívoca. Sería ingenuo de mi parte pasar por alto los más de dos siglos de diferencia entre la decapitación de Marie Gouze y los primeros esbozos sobre la performatividad de género hallados en el artículo “Thinking sex”, de Gayle Rubin⁷⁵, aunque tampoco existe un punto de ruptura entre ambos eventos.

Cuando Linda Boreman arremetió en contra de la industria del cine pornográfico y acusó a Traynor de haberla obligado a sostener relaciones sexuales sin su consentimiento durante la filmación de *Deep Throat*⁷⁶, situación que sólo hizo pública hasta que tuvo el respaldo de WAP, las primeras respuestas que obtuvo, tanto del público, medios y de las personas allegadas a la industria del porno, fueron de aversión. El gremio establecido del porno la tachó de oportunista y alegó que se exculpó de su pasado porque no tuvo el mismo éxito comercial en los años venideros a su gran papel como *Linda*. Para escritoras y activistas *pro-sex* como Susie Brighy y Betty Dodson, este tipo de conductas en ex-

⁷⁵ Gayle Rubin, “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”, en Carole Vance (comp.), *Pleasure and danger*, Routledge & Kegan Paul, Boston y Londres, 1984, pp. 143 – 178.

⁷⁶ [...] cada vez que rodábamos una escena, escuchaba "sonríe, Linda" y "por favor, sonríe, Linda" y "sólo intenta con una pequeña sonrisa, Linda". Pero esas sonrisas eran cada vez más difíciles de conseguir. Si sonreía demasiado, Chuck [Traynor] me golpearía. Y ahora sabía que nadie levantaría un dedo para ayudarme. Los chicos en el set trataron de animarme haciendo tonterías, pero ya no había nada de qué sonreír [whenever we shot a scene, I would hear, “Smile, Linda” and “Please smile, Linda” and “Just try one little smile, Linda.” But those smiles were harder and harder to come by. If I smiled too much, Chuck would beat me. And now I knew that no one would lift a finger to help me. The guys on the set tried to cheer me up by goofing around, but there was no longer anything to smile about]: Linda Lovelace y Mike McGrady, *op. cit.*, p. 67. La traducción y los corchetes son míos.

actrices de cine X devenidas feministas anti-porno, era una maniobra de marketing ante su escaso reconocimiento y no una postura política, señalaron incluso que algunas de ellas fueron financiadas por organizaciones cristianas o por la misma CIA para perjudicar el entorno profesional del cine pornográfico ante un proyecto conservador de nación, iniciado con la administración de Richard Nixon y continuado con la Donald Reagan en los Estados Unidos:

[Durante un congreso organizado por WAP en NYU] Las palabras y las lágrimas estaban enfervorizando al grupo en una furia unificada. El sentimentalismo sin intelecto por parte de las víctimas sin poder es la vía por la que se crean los linchamientos y los grupos nacionales de incitación al odio: “la estrategia básica del fascismo”, concluí para mí misma con un escalofrío. [...] Los ochenta trajeron también el SIDA, y la administración Reagan respondió de forma muy lenta a esta crisis inminente. Era perfecto: el SIDA acababa con el sexo ocasional, envía a la población de vuelta a las relaciones estables y la monogamia; el *pegamento* que nos une ⁷⁷.

Para WAP, no obstante, llevar ante los tribunales casos como el de Linda Boreman permitió categorizar la pornografía como un agudo problema que urgía remediar y no como un espectáculo, pues su discurso se basaba en una violencia sistemática y legitimada en contra de las mujeres. Si bien los argumentos mutaron con el pasar de los años, considerar inferiores a las mujeres estaba lejos de desaparecer en la década de los setenta, como evidencia de ello bastan ejemplos como el de *Linda* y muchas mujeres

⁷⁷ Betty Dodson, “Porn Wars: Las guerras del Porno”, en Tristan Taormino et al., *Porno para mujeres* (Trad. de Begoña Martínez), Melusina, Barcelona, 2016, pp. 37-38. Los corchetes al inicio de la cita son míos.

más, ocultas bajo la inexistencia de un conflicto que apenas comenzó a nombrarse hasta el último cuarto del siglo XX.

El empleo de prostitutas como las modelos preferidas del arte pornográfico fue sistemático y su devenir habrá de desarrollarse bajo tal lógica. *Les filles publiques*, las innombrables, las desechables, las detestables, las infectas, todas ellas fueron las que poblaron con ahínco los honorables cuadros que colgaron dentro de alcobas matrimoniales, *toilets* o estancias privadas; su piel, o mejor dicho los intentos por asir su cuerpo a través de pigmentos coloreados, perforaciones lumínicas, proyecciones eléctricas o palabras indulgentes, se exhibieron en todo momento como un momento de tregua ante las inclemencias de la realidad, un instante de contemplación y/o de masturbación que millones de hombres asumieron como un derecho humano y que se reprodujo paulatinamente hasta convertirse en una usanza:

[...] la sexualidad ha modulado y ha reproducido las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres. Los hombres han sido el Sujeto en casi todos los sentidos posibles y, como tales, definieron la sexualidad como *su* sexualidad⁷⁸.

Aunque, si tuviera que mirar el mismo fenómeno desde el enfoque propuesto por las *sex-positive*, quizás me encontraría mujeres como Louise Willy quienes advirtieron en algún momento de su carrera cinematográfica que su carne joven era utilizada para divertimento de un público al asecho y en gran número para su época, pero sin duda una voz dentro de su pensamiento les diría que eso estaba bien, era una forma remunerada de ganarse la vida sin necesidad de mendigar o aceptar su condición económica y morir

78 Ana de Miguel, *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, ed. Cátedra, Valencia, 2015, p. 125.

de inanición en algún callejón o albergue de la entonces capital del arte y la bohemia. Tal vez, al perder la vigencia de sus años mozos, les quedaron muchos más para pensar detenidamente en ello.

Puedo continuar con este juego de suposiciones y creer que en algunas de sus citas ellas, carnes, bocas o vaginas alquilables al final del día, se toparon accidentalmente con una experiencia placentera, a la que por supuesto no supieron dar apelativo pero que fantasearon con sentir de nuevo con el siguiente cliente. Quizás no todo fue una pesadilla en su trabajo y hubo momentos en los que se sintieron empoderadas, dominadoras de las miradas jadeantes o de las manos abrasivas que recorrían cada milímetro de sus cuerpos con la misma persistencia de un cirujano en busca del mejor sitio para ejecutar una incisión. Su único problema sería el no haber tenido la habilidad de dar sentido a la elocuencia gozosa de su cuerpo, tal cual lo identificó plenamente la actriz porno, editora de la revista *High Society* y de las más fervientes detractoras de WAP, Gloria Leonard, en reiteradas ocasiones durante los debates que sostuvo para defender su postura, “yo era una mujer bastante liberada, pensé entonces que [el cine pornográfico] sería la prueba máxima para corroborar cuán libre era realmente”⁷⁹.

La representación más antigua de la *fellatio* data del Antiguo Egipto (fig. 10) y alude a un momento clave dentro de su mitología, la reencarnación del dios *Osiris*. Después de ser asesinado y desmembrado por su hermano *Seth*, la esposa de *Osiris*, *Isis*, se ve en la ardua tarea de reconstruir el cuerpo de su difunto marido, cuyas partes fueron esparcidas

⁷⁹ Daniel E. Slotnik, “Gloria Leonard, Publisher, Pornography Star and Advocate, Dies at 73” (Consultado el 6 de mayo de 2017), en *The New York Times*, 2014: <https://mobile.nytimes.com/2014/02/06/arts/gloria-leonard-publisher-and-pornography-star-dies-at-73.html>. La traducción y los corchetes son míos.

por todo el reino egipcio. Todo el cuerpo fue encontrado a excepción del pene. Para sustituir tan importante órgano, sin el que *Osiris* nunca regresaría del mundo de los muertos, el dios *Anubis* fabrica uno con arcilla y lo entrega a *Isis* con la única instrucción de intentar revivir a su esposo. Para emprender dicha responsabilidad, *Isis* coloca el órgano en su respectivo sitio y, acto seguido, lo introduce dentro de su boca para insuflarle nuevamente vida.

A pesar de la distancia histórica y los contextos dispares, la operación realizada por *Linda* aún guarda algunas reminiscencias del misticismo egipcio: comparte vida a través del *blow-job*, el epicentro de su placer sexual, pero en el fondo yace como único objetivo resolver sus propios predicamentos, una alternativa que fue incapaz de conjeturar por sí misma hasta que un sexólogo, el nuevo *Osiris* californiano, le hizo notar.



Fig. 10. Mito de la resurrección de Osiris. Papiro datado alrededor del siglo I a.C. Museo Británico.

Después de la muerte de su esposo, *Isis* se percató por primera vez de su vulnerabilidad. Por sí sola nunca podría hacer frente al usurpador *Seth* y perdería todos sus privilegios,

todo lo que consideró suyo; de ahí que se le presentase como una obligación el desarrollar la habilidad de traer a la vida al sacrificado. Igualmente, sin la infinidad de penes desfilando en la humedad de su lengua, hasta alcanzar los rincones más profundos de su laringe, *Linda* no habría perfeccionado nunca las potencias gozosas de su cuerpo.

Para WAP, este tipo de lógicas fueron sólo un condicionamiento de la conducta sexual de las mujeres, impuesto como recreación para un séquito de consumidores masculinos de pornografía; disfrazado de inclusión o simplemente como una alegoría perversa de la satisfacción femenina. Para las *sex-positive*, detalles como éste fueron los indicios de su liberación sexual y marcaron el comienzo de la conquista de su cuerpo, a partir de ellas mismas.

Lo único visible de esta disyuntiva es que sin importar quien estuvo detrás de la cámara, hombres o mujeres, o que hayan sido producidas con una perspectiva hetero u homosexual, para caucásicos, latinos, asiáticos o afrodescendientes, *soft* o *hard*, es que toda trama pornográfica opera con la misma metodología después de cuatro siglos: la posesión del otro, de la otra, aunque sea en uno sólo de sus órganos o vísceras. A pesar de que en su discurso estuviera implícita la superioridad de un personaje sobre el otro, de un órgano sobre su contraparte, el último filtro de dicha confrontación visual era el mirón, el observador omnisciente que se asoma detrás de la pantalla y cuya respuesta ha pasado desapercibida en la discusión entre las anti-porno y las *sex-positive*, aun cuando la realidad evidencie que su trascendencia es quizás la que más importa. A final de cuentas, el cine pornográfico en sí adquiere sentido hasta que entra en una dinámica de mercado, es una mercancía diseñada para satisfacer a un espectador determinado.

En el porno cinematográfico es difícil identificar de qué lado se encuentran las víctimas y qué tipo de víctimas es posible hallar en cada película. Resulta complicado también establecer si existe alguna recompensa en medio de este montaje sexual, o al menos saber si ésta es la intención de quienes producen o consumen el porno. ¿Qué se persigue exactamente con el cine pornográfico? ¿Será acaso que en su recreación de violencia haya un punto de tregua para apaciguar la ira de más de uno de los demonios presentes en la psique humana, tal cual sucedía con el circo de gladiadores de la Antigua Roma? De ser así, ¿la libertad que con tanta vehemencia y orgullo defienden mujeres como Gloria Leonard, sería la misma que vociferaban en los minutos previos a la muerte los gladiadores, dentro de la arena, “Ave, Caesar, morituri te salutant”⁸⁰; o se parecería más a la expresada por el dedo meñique del omnipotente emperador romano, al terminar la lucha?

El impacto que en el discurso pornográfico pudiese tener “feminizar”, “desmasculinizar” o simplemente arrebatar los roles de género, no bastaría para cambiar su eje de translación. Es verdad que identificar el porno como un problema fue un primer gran paso, también lo fue el hacer de ese inconveniente el pretexto perfecto para montar un nuevo proyecto cinematográfico. Pero sería una insensatez, inclusive un peligro, creer que su prohibición sería suficiente para erradicarlo por completo, o que su enunciación podría mutar con algunas variantes de color en las escenografías, con mejores iluminaciones y con guiones mejor elaborados, con encuadres que complementen la

⁸⁰ Ave, Cesar, los que van a morir te saludan.

misma escena a partir de distintos ángulos y perspectivas, con dos sujetos hermosos que finjan amarse.

La misma pornografía, la de Aretino y la de Damiano, ha sabido adaptarse a las modas y a los diferentes soportes, en la actualidad su ascenso continúa a un ritmo meteórico: el verdadero reto que se abre para las y los anti-porno y *pro-sex* sería encontrar un punto de diálogo, algo que hasta finales de la década de los ochenta seguía siendo un misterio.

2.2. Feministas, sí... Pero jóvenes y bellas

Una joven de cabellos castaños ingresa dentro de un hotel. Toma asiento dentro del lobby. Después de unos instantes, una elegante mujer de edad madura se acerca a ella. “¿Puedo sentarme?”, preguntó a la joven. “Sí”, reviró ella. Ante la mirada desconcertada de la chica de dieciocho años, la mujer mayor le hace saber que ha encontrado su número celular dentro de la agenda de su difunto marido, *Georges*, uno de sus clientes más frecuentes y que durante un encuentro con ella había fallecido, víctima de un ataque cardíaco. *Léa*, o *Isabelle* como hacía llamarse fuera del mundo de la prostitución, pensó que aquel detestable evento se había perdido en el pasado, pero ahora, frente a ella, estaba la viuda de aquel hombre que había muerto entre sus piernas, evento que a más de un año de distancia la había obligado a abandonar su “segunda vida” como escort y que le había traído problemas legales y familiares. Después de halagar la juventud y belleza de la joven, *Alice*, la viuda, le hace saber a *Isabelle* que una de sus fantasías de adolescencia más recurrentes era obtener dinero a cambio de ofrecer favores sexuales

a quien deseara pagarlos. “Pero nunca tuve las agallas”, terminó, acercándose a los labios un vaso de whisky.



Fig. 8. François Ozon. *Jeune et jolie*. Película. 93'. Francia. 2013.

He descrito sin escatimar en los detalles la penúltima escena del filme de 2013, *Jeune et jolie* (Joven y bonita, fig. 11), dirigida por el francés François Ozon, porque retrata la confrontación entre dos mujeres que se reflejan mutuamente, que miran una en la otra el efímero y exabrupto ideal de la belleza y la juventud, la condición femenina por antonomasia; unidas por el deseo carnal de un hombre fallecido, más nunca tan presente en el film como en esta secuencia.

Además, la sentencia final pronunciada por la deuda, interpretada por la actriz británica Charlotte Rampling, fue un eco de las palabras que desde la década de los ochenta las *sex-positive* pregonaron como consigna y predicamento, ante el ataque constante de sus detractores y el estigma social de su actividad:

Es cierto que muchas mujeres que empiezan desempeñando un trabajo sexual lo hacen por motivos poco positivos, como por ejemplo superar problemas de falta de autoestima o de odio a sí mismas. Pero también hay muchas mujeres que lo hacen porque disfrutan del sexo y les gusta la idea de tener relaciones sexuales por dinero, o al menos porque

lo encuentran menos opresor y mucho más lucrativo que algunas de sus otras opciones⁸¹.

La protagonista, encarnada por Marine Vacht, comenzó alquilando su cuerpo por curiosidad, pues aún era menor de edad y no tenía problemas económicos. De hecho, a lo largo de la cinta, el espectador puede percatarse de que todas sus ganancias las guarda celosamente dentro de una bolsa, sin ocuparlas en ningún momento. En su artículo de 2012, “Qué hace una chica como tú...”⁸², la directora neoyorquina Candida Royalle reflexiona sobre las complejidades y contrariedades de la incursión de las mujeres en el porno, señalando que su labor es tan cuestionable como el de cualquier prostituta, sin que haya diferencia alguna entre las que son explotadas y quienes lo hacen por gusto propio, al final terminan por ser señaladas o vulgarizadas por igual.

Candida Royalle agrega que el riesgo de signaturas como éstas radica en vulnerar el estatus social de las “trabajadoras sexuales”, las categoriza como objetos de uso público y por consiguiente las hace más proclives a padecer diversas formas de violencia, tal cual lo han sobrellevado por siglos. Estas mujeres practican su labor desterradas de toda frontera legal y su valor moral y humano lo dicta la pulcritud de su vagina: “¿cómo nos atrevemos a usar nuestros cuerpos y nuestra sexualidad para ganarnos la vida o simplemente para expresar quiénes somos? ¿Quién nos ha dado el derecho al control absoluto sobre nuestros cuerpos y nuestra sexualidad?”⁸³.

⁸¹ Candida Royalle, “Qué hace una mujer como tú...”, en Tristan Taormino et al., *op. cit.*, p. 93.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem*, p. 87.

Si bien la pornografía continúa, hasta nuestros días, operando con un pie en la ilegalidad, ya sea por intereses económicos o por el hecho de considerar que el placer sexual es peligroso o denigrante, en la gran mayoría de países ha sido tolerada o las penas que trae consigo no son de consideración. Para la realizadora neoyorquina, este fue un gravísimo problema que matizó u ocultó, entre otras cosas, los alcances reales de fenómenos como el tráfico sexual, uno de los *modus operandi* más eficaces históricamente para satisfacer la alta demanda de prostitución y pornografía y que WAP había ya denunciado en reiteradas ocasiones. Mientras el sexo y todas sus representaciones, visuales o literarias, sigan conservando ese carácter de tabú, de suciedad e inclemencia, en tanto se mantenga en la censura, como una labor furtiva, su desarrollo continuará confundiendo la explotación con la práctica sexual libre.

Candida Royalle estuvo consciente en todo momento de estos obstáculos cuando inició su carrera en el cine pornográfico. La primera vez que tuvo la oportunidad de actuar en una película erótica, ella declaró que sintió vergüenza y tuvo la sensación de estar traicionando sus votos feministas, los cuales había defendido fielmente desde los comienzos de la revolución sexual. No obstante, fueron esos mismos condicionamientos los que se propuso transgredir con su propuesta cinematográfica, no sólo dentro de la pantalla sino también detrás de la cámara. Puesto que el objetivo fundamental que perseguía el feminismo era conseguir la equidad de género, el rol de la sexualidad jugaba un papel de vital importancia y, tal cual lo mencionara su colega, la escritora estadounidense Wendy McElroy, la pornografía no sólo debería de ser un derecho de las

mujeres para proclamarse sujetos libres, tendría que ser una actividad humana sin distinciones ni categorías de por medio⁸⁴.

Pero el proyecto no era para nada sencillo, representaba la empresa de lidiar con siglos de pesadumbre, de estereotipos, discriminación y sobre todo de violencia. Aunque sus postulados distaban de los pronunciados por Catharine McKinnon y de más activistas anti-pornografía, Candida Royalle y otras directoras *sex-positive*, como Nina Hartley y Annie Sprinkle, coincidieron en que el problema fundamental del porno radicaba en que sus procesos estaban por entero diseñados para satisfacer a un público masculino, hetero o gay, pero a final de cuentas era un asunto de hombres.

Aún en los setenta, las mujeres no tenían un lugar detrás de las cámaras. Su rol conservaba las evanescencias de siglos de tradición y se limitaban a exponer su belleza y su habilidad para hacer de su cuerpo un instrumento que satisficiera la mirada del hombre más exigente, sin importar el corte de la producción, *hard-core*, anal, *blow-job*, entre otros pormenores visuales. Candida Royalle se dispuso transformar esto a través de la creación de una espectadora femenina para el porno, una figura hasta ese momento inexistente, o mejor dicho irrelevante tanto para distribuidoras como productoras. No obstante, esto no fue una idea nueva y algunas teóricas del cine, durante los comienzos de la misma década, ya se habían propuesto cambiar este “rol pasivo” de las mujeres dentro del desarrollo de la imagen cinematográfica.

⁸⁴ Véase: Wendy McElroy, *XXX: Women's right of pornography*, St. Martin's Press, Nueva York, 1997.

En su artículo de 1975, “Visual pleasure and narrative cinema”⁸⁵, Laura Mulvey, una profesora de la Universidad de Oxford, mencionó que el origen del sexismo en la pantalla tenía que ver con la marginalización de las mujeres de todo proceso sustancial: la elaboración del guion, las tomas o la selección del casting. Posteriormente, ya en el ocaso de la década de los ochenta, Mary Ann Doane y Teresa De Lauretis⁸⁶, dos profesoras de cine en California, mencionaron que a pesar de la existencia de un *boom* de cine ejecutado por mujeres desde finales de la década de los cuarenta, las realizadoras, encabezadas por la estadounidense Dorothy Arzner, no tenían interés alguno en abordar tópicos sobre mujeres o al menos desarrollar historias que irrumpieran la clásica trama del héroe; en el caso de que su inquietud se focalizara en exaltar el carácter de un personaje femenino, ésta imponía su voluntad o intentaba romper sus estereotipos con violencia, como sucedió con la cinta de Lizzie Borden, *Born in flames* (Nacida entre las llamas, 1983).

Tanto para Doane como para De Lauretis, la masculinización de la “heroína” se debía a que el cine poseía una mirada masculina (*male gaze*) tan arraigada dentro del procedimiento que se había fincado como una norma para enunciar el poder: los adversarios debían ser aniquilados para ensalzar la figura protagónica; el dolor o la angustia de la que eran víctimas los antagonistas se daba en la medida del daño cometido en contra del héroe, o de los obstáculos que colocaron en el camino de éste

⁸⁵ Texto publicado originalmente dentro de la revista *Screen*, de la Universidad de Oxford en su volumen 16 (Otoño de 1975). En México, hay una excelente traducción en español realizada por Pablo Sigg. Véase: Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, UNAM-UIA, Ciudad de México, 2007.

⁸⁶ Véanse: Teresa De Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Trad. de Silvia Iglesias), Cátedra, Madrid, 1992; Mary Anne Doanne, *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*, Routledge, Nueva York, 1991.

para pronunciarse a favor de lo bueno, de lo positivo. Y, por supuesto, el cine pornográfico no se exentó de este procedimiento.

Estas estructuras implícitas en la práctica cinematográfica representaron para Candida Royalle el peligro real de la pornografía, pues si las mujeres no eran capaces de enunciar sus propios gustos estaban condenadas a continuar mirándose a través de los ojos de los hombres.

Otro gran inconveniente con el que tuvieron que lidiar las creadoras *sex-positive* fue con los procedimientos de realización tras bambalinas. A diferencia de cualquier otra industria cinematográfica, como la hollywoodense, en la que existían contratos laborales de por medio, dentro de la pornografía esto era una situación engorrosa que los productores solían pasar por alto. Como expuse anteriormente, algunas actrices como Linda Lovelace nunca se cansaron de describir el medio del porno como un territorio hostil y detestable, desarrollado en condiciones infrahumanas. Una versión abismalmente distinta de la expresada por Candida Royalle, quien se dijo en todo momento admirada por el grado de profesionalización del equipo de trabajo durante las tareas de grabación, inclusive habló de personal que laboraba a la par de grandes proyectos hollywoodenses⁸⁷.

Todas las verdades pueden caber en el porno porque, aún en su época dorada⁸⁸, operaba sin contratos escritos que involucraran a todas las partes y la gran mayoría de

⁸⁷ Véase: Candida Royalle, *op. cit.*

⁸⁸ La *Golden Age of Porn* o *Chic Porn* fue una acuñación que realizó el periodista Ralph Blumenthal de The New York Times, en 1973, para aludir el interés repentino de la crítica cinematográfica y de celebridades del medio del espectáculo en el cine pornográfico. *Deep Throat* es considerada la más influyente de estas producciones, desarrolladas desde finales de la década de los sesenta y principios de los setenta.

los acuerdos eran de palabra. Por una parte y a pesar de existir un señalamiento por proxenetismo y violencia doméstica en su contra, Charles Traynor contradujo públicamente la versión sobre los atropellos realizados en contra de la felatriz preferida de Estados Unidos o de cualquier otra chica y nunca recibió castigo alguno⁸⁹. Por otro lado, la primera feminista autodenominada en el porno tampoco mencionó acuerdos legales previos a la ejecución de una escena, pero en ningún momento atacó al gremio ni tampoco mencionó que hubiese sido obligada a realizar alguna escena sin su consentimiento.

El primer gran aporte de esta nueva pornografía, encabezada por feministas, fue erradicar cualquier contrato forzoso o fantasma, los acuerdos “por debajo de la mesa” o cualquier vacío legal presente tanto en su producción como en su comercialización. Sin embargo, hasta los años noventa del siglo pasado, las casas productoras con el emblema “para mujeres”, “feministas” o “incluyentes”, representaban un puñado tan escaso que distaba por mucho de superar las dos cifras, incluyendo las compañías establecidas fuera de las fronteras estadounidenses. Aún hoy, a más de treinta años de distancia, existen en varios países alrededor del mundo leyes que limitan o prohíben por completo la exhibición de cualquier expresión de sexo explícito o escenas públicas de cuerpos desnudos⁹⁰, tal cual sucedía desde el siglo XV. Este sesgo persistente

⁸⁹ Chuck Traynor mencionó algunos detalles sobre las acusaciones en su contra en una entrevista que concedió en emisión de *Cable Access Show*, en 1976: <https://www.youtube.com/watch?v=9EJz79sVg4U>

⁹⁰ En países como Islandia y Reino Unido, existen leyes que restringen la pornografía, principalmente la difundida por internet, por incitar a la violencia de género. En países asiáticos como China, cualquier difusión y/o exhibición de pornografía está penado con la cárcel. En los países miembros de la Liga Árabe está estrictamente prohibida su consumo, total o parcial.

complejiza la labor de las y los llamados pornógrafos *sex-positive*, ya que como en toda empresa, los contratos dependen del sitio en el que se opere.

En *Jeune et jolie*, Isabelle creó el avatar de Léa para ofrecer sus servicios sexuales, dentro de un sitio *online*, en la más absoluta discreción. Su familia no sospecha en ningún momento de la actividad a la que dedica sus tardes, después del colegio. De igual forma, sus reuniones con hombres, en su mayoría adultos maduros, suceden furtivamente y tampoco ponen en duda (ni les interesa) la información vertida dentro del perfil de Léa, una chica de dieciocho años, estudiante de literatura en la Sorbonne. Sin saberlo estaban cometiendo estupro, un delito castigado en Francia con hasta veinte años de prisión⁹¹. Pero el problema se agudiza si se considera que este intercambio de servicios sexuales ha dejado de tener un efecto nocivo, socialmente se ha aceptado que millones de jóvenes dediquen su tiempo libre a alquilar su cuerpo para obtener ingresos extras: el flujo de efectivo es constante y no existen los intermediarios tributarios o bancarios, lo que al mismo tiempo las hace presas fáciles para las organizaciones criminales dedicadas a la explotación sexual.

La prostitución, en tanto maquinaria subrepticia, tiene el mismo alcance que otras actividades ilícitas altamente rentables, como el tráfico de narcóticos o el de armas. Es por tal razón que existe una finísima línea que divide el proxenetismo y el libre ejercicio de la sexualidad con fines lucrativos, como es el caso de la pornografía. A pesar de haber intenciones completamente opuestas en Candida Royalle y en Gerard Damiano o Albert Kirchner, las fronteras que dividen una de la otra son difícilmente distinguibles, ¿hasta

⁹¹ Véase el sitio oficial de la Administración francesa: <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1526>.

dónde termina la libre elección y comienza la explotación? ¿Acaso, la mayoría de las veces, no son tan parecidas o están tan cerca que es inevitable que ambas se tiñan con el matiz de la otra?

Más importante aún es preguntarse por qué legislaciones, a nivel internacional, siguen creyendo que la pornografía, o cualquier imagen y texto referentes a la desnudez, al coito o simplemente a los genitales, es un material amenazador. ¿Por qué se les niega su acceso a los púberes o adolescentes, a causa de alguna suposición científica o proteccionismo moral, bajo el argumento de que no es pertinente que sus “mentes en desarrollo” sean asediadas por imágenes de genitales, pechos o traseros ajenos, difícilmente distintos de los que acostumbran mirar en la ducha o en alguna clase de anatomía en el colegio? En el caso de las mujeres, ¿por qué el ejercicio de su libertad sexual, o toda expresión que busque enfatizarla, se sigue considerando un tabú o provoca un escándalo mayúsculo que si se tratara de hombres?

Mientras haya interrogantes como estas, la pornografía inclusiva no terminará de fraguar por completo. Aunque haya pensadoras y artistas que crean que el dilema es pasado, no hay futuro por escribir si no hay bases sólidas. No es posible levantar una edificación si los cimientos son frágiles, ésta caerá sin cesar y dejará la misma panorámica poblada de ruinas. Se limitará a evocar el mismo arretrato que, presente en pedazos de castillos medievales o iglesias casi derruidas, inspiró a los paisajistas románticos del siglo XVIII, como John Constable o Joseph Turner: más allá de la belleza del caos o de la destrucción, yace una serenidad cautivadora, pero igualmente peligrosa, que incita a permanecer atado a una extraña añoranza por el pasado.

La actividad pornográfica aún se desarrolla con un hálito de nostalgia. El atractivo físico y erótico de Candida Royalle se ha adaptado a las épocas y no tiene nada que envidiarle al de la *Venus dormida*, a la naciente Simonetta Vespucci⁹², al de Greta Garbo, Marilyn Monroe o al de Brigitte Bardot; de hecho es gracias a ese detalle que su carrera en el cine para adultos tuvo tanto éxito:

Empapada de una cultura que transmite a las chicas jóvenes que nuestra principal posesión es nuestro atractivo, llegue a la conclusión de que mi sexualidad era la forma en la que conseguiría satisfacer mis necesidades. ¿Y qué mejor manera de obtener el amor y la aprobación que tanto deseaba que convertirme en una solicitada estrella del porno?⁹³

Si la belleza femenina ha sido un distintivo biológico que ha justificado la objetivación y de algún modo motivado la agresión en contra de las mujeres, tal cual lo mencionara la escritora canadiense Nancy Huston en su ensayo de 2012, *Reflets dans un oeil d'un homme* (Reflejos en el ojo de un hombre), el discurso pornográfico se ha valido de este artilugio para atraer a un público mayor y más expectante, bajo la consigna de que un objeto de deseo se vuelve más valioso conforme suma adeptos que anhelan poseerlo, una posibilidad que el cine y otros medios audiovisuales digitales han vuelto global, la misma utopía de la pornografía del siglo XVI:

Uno de los efectos de la belleza femenina, es eso [la agresión]. La belleza despierta interés, fascinación, asombro, desconcierto... y hostilidad. Una mujer muy hermosa, muy muy joven y muy muy bella, es un tipo de violencia. La recibe inmediata y

⁹² Noble florentina que posó para la pintura *El nacimiento de Venus* y otros famosos cuadros de Sandro Botticelli.

⁹³ Candida Royalle, *op. cit.*, p. 93.

repentinamente, quita el aliento y provoca una especie de dolencia. “La belleza es una promesa de felicidad”, como dijo Stendhal; los hombres saben que esta promesa no siempre se cumple y eso los hace sufrir. Incluso cuando la mujer hermosa no pretende ni incita su deseo, estos lo experimentan a menudo – en innumerables mitos, cuentos, leyendas, textos religiosos y demás testimonios fortuitos – como una provocación. Consciente o inconscientemente, ellos la consideran culpable de ser bella⁹⁴.

La única diferencia que las y los pornógrafos *sex-positive* le han dado a esta operación, es la creencia de que la hermosura implícita en las actrices protagonistas es una herramienta contestataria y no un prejuicio, aunque dicha característica continúe siendo su principal estrategia de marketing.

No es ninguna casualidad que el papel de la prostituta liberada, dueña de su propia experiencia sexual en *Jeune et jolie*, haya caído en manos de Marine Vacht, una mujer que desde los quince años comenzó su carrera en el modelaje de la mano de importantes firmas como *H&M*, *Yves Saint-Laurent* o *Cartier*, y que la prensa de su país haya comparado su interpretación con el de la abnegada esposa vuelta prostituta, *Séverine*, interpretada por la icónica actriz Catherine Deneuve en la clásica cinta de 1967, *Belle de jour*, del español Luis Buñuel.

⁹⁴ Un des effets de la beauté féminine, c'est cela. Elle suscite intérêt, fascination, étonnement, sidération... et hostilité. Une très belle femme, très très jeune et très très belle, c'est une sorte de violence. On la reçoit de façon aussi immédiate qu'une gifle; ça coupe le souffle et provoque une espèce de douleur. La beauté est une promesse de bonheur, comme dit Stendhal; les hommes savent que cette promesse a toutes les chances de n'être pas tenue, et ça les fait souffrir. Même quand la belle femme ne fait pas exprès de susciter leur désir, ils la vivent souvent- des nombreux mythes, contes, légendes, textes de l'église et autres faibles l'attestent - comme une provocation. Consciemment ou inconsciemment, ils peuvent l'estimer coupable d'être belle: Nancy Huston, *Reflets dans un oeil d'un homme*, ed. Actes Sud/Leméac, Arles, 2012, p. 99. La traducción y los corchetes son míos.

Sin importar que sea una condena o una virtud, feminista o no, la belleza complace y su poder de atracción sigue vigente después de cinco siglos; puede decirse incluso que desde los comienzos mismos de la historia humana. Poseer o violentar al otro, a pesar del otro, es la máxima de la experiencia gozosa; pero cuando ese “otro” además es hermoso, la dominación que sobre él se ejerce se disfrutará más.

“Los hombres sueñan, codician, imaginan el sexo de las mujeres. Es la fuente del erotismo, de la pornografía, del sadomasoquismo”⁹⁵, dice Michelle Perrot. Ellas son su apariencia, reducidas a su sexo o mejor dicho a la imagen de su sexo, una bella y virginal. El primer porno inclusivo de la década de los ochenta, particularmente el de Candida Royalle, tuvo especial preocupación por mostrar un cuerpo femenino pulcro: depiló el púbis de sus actrices, sino completamente sí lo suficiente para que luciera impecable en escena, puso en la imagen fílmica una vulva rosada que se abría delicadamente, por debajo de unos muslos suaves y tersos.

La única situación con la que el feminismo no ha podido lidiar es con la coquetería, proseguirá Nancy Huston en su análisis⁹⁶, pues ello representa un dilema entre querer romper con los estereotipos en los que se enuncia la cosificación y adaptarse a nuevas formas de empoderamiento, en el que mantenerse bella (y joven) es una decisión propia y que busca generar una mayor satisfacción individual, sin que ello rivalice con devenir una mujer activa e independiente.

⁹⁵ Michelle Perrot, *op. cit.*, p. 84.

⁹⁶ Véase el capítulo V, “Más sujeto, más objeto” del mismo ensayo, en el que la canadiense afincada en París analiza las impertinencias que “ser bella” le trae a la gran parte de las mujeres actuales, y que la revolución sexual realizada en las décadas de los 60 y 70 se limitó a asimilar. Nancy Huston, *op. cit.*

Una pertinente descripción de la angustia que suscita la impertinencia de la belleza para una pornógrafa que se dice liberada, en pleno auge del siglo XXI, la da la actriz porno californiana Dylan Ryan, con palabras que recuerdan más a Louise Willy o Linda Lovelace que a Gloria Leonard o Candida Royalle (si es que las diferencias entre las primeras y las segundas son más distinguibles que sus similitudes):

[...] dijeron que yo encarnaba el tipo de cuerpo tradicionalmente bello, como los que aparecen en el porno tradicional. Estoy delgada, soy blanca e incluso sin darme cuenta, estaba perpetuando un estereotipo porno bien establecido de cuál es la forma femenina ideal. Como mujer que siempre se ha sentido la antítesis del ideal de belleza femenina esa acusación me hacía sentir incómoda, pero era por desgracia innegable. Cuando empecé en el negocio del porno quería destruir los estereotipos físicos, pero según ha pasado el tiempo me he dado cuenta de que, aunque yo me sintiese no normativa, no estoy tan alejada de la norma⁹⁷.

2.3 Del anti-narcisismo femenino al porno feminista. ¿La revolución que nunca fue?

La toma comienza mostrando sus botas negras de piel que cubren sus piernas hasta debajo de las rodillas. La cámara recorre con rapidez sus muslos que se asoman por debajo de una amplia falda gris azulado. Ella permanece sentada, estática. El encuadre continúa su ascenso hasta mostrar al espectador la blusa blanca y sin mangas que cubre su torso de una forma sutil, dejando al descubierto la zona del vientre. La toma

⁹⁷ Dylan Ryan, "Joder con el feminismo", en Tristan Taormino et al., *op. cit.*, pp. 189 – 190.

permanece concentrada en su rostro. El primer gran plano no permite mirar con toda su altiveza su característica melena rubia. Ella posa con el cabello recogido. Mira profundamente al espectador, con un par de ojos azul turquesa y un suave esbozo de lo que pareciera ser una sonrisa, mientras su voz en *off* se funde con un *fade-out*.

Esta brevísima secuencia de poco menos de veinte segundos forma parte del documental *Baise majesté* (Majestad vaginal, 2004; fig. 12), dirigido por la periodista canadiense Francine Pelletier, en colaboración con las cadenas televisivas *Canal Vie* y *CBC Newsworld*. El proyecto audiovisual compila el testimonio de mujeres canadienses y estadounidenses, procedentes de diversas profesiones, en torno a las contrariedades de la sexualidad femenina, sobre las ventajas y los inconvenientes que la revolución sexual de los años setenta dejó tras de sí a más de treinta años de distancia. El extracto que con minuciosidad he descrito, pertenece a la participación de la escritora canadiense Nelly Arcan, radicada por aquellos años en Montreal y que gozaba de cierta notoriedad en el mundo literario francófono gracias a su primera novela, *Putain* (Putas, 2004).



Fig12. Francine Pelletier, *Baisé Majesté*, 2004, Canadá, 6hrs.

Putain es un crítico y cruento relato, de tintes autobiográficos y a manera de soliloquio, que describe el submundo de la prostitución *high-class*. Tal fue su impacto que el año siguiente a su publicación fue nominada para los premios Fémina y Médicis⁹⁸. No obstante, ni su agudo instinto para capturar la atención del lector, con base en una narrativa lírica e intimista, ni la lucidez de sus argumentos durante sus entrevistas, supieron robarle el protagonismo al fetiche preferido por muchos medios que cubrieron su éxito mediático: su atractivo físico. O mejor aún, su pasado como escort de lujo.

De igual forma que la ficticia *Léa*, de *Jeune et jolie*, y la directora Candida Royalle, Nelly Arcan comenzó su carrera como prostituta en sus años de estudiante, debido a una cuestión de empoderamiento y aparente liberación. Tampoco puede dejarse de lado el enorme parecido físico entre las tres mujeres: largas cabelleras rubias, ojos azules, pieles pálidas, cinturas estrechas y labios gruesos. Por irónico que pudiese parecer, su imagen, aquella que con tanto encono describió una y otra vez dentro de sus textos, terminaría por ser el recuerdo póstumo mejor preservado de su memoria. Todavía se pueden observar cómo algunas de estas efigies que enaltecen su figura fotogénica adornan un sitio web creado en su honor para promocionar su obra.

“Ser bello”, aspirar a ello, fue un acto que Nelly Arcan señaló en todo su trabajo literario como una condena. La operación misma presupone un deber ineludible para con los demás, satisfacer el escrutinio de la mirada ajena. En medio de un mundo que ha

⁹⁸ Creado en 1904 por iniciativa de las colaboradoras de la revista francesa *La Vie Heureuse*, el Premio Fémina fue una reacción “femenina” al Premio Goncourt, máxima distinción literaria de la lengua francesa que, en voz de sus promotoras, estaba consagrado a los hombres. Por otra parte, el Premio Médicis se otorga desde 1958 a importantes trabajos escritos en lengua francesa y, desde 1970, el reconocimiento se extendió a otras lenguas con el Premio Médicis Extranjero, el cual han obtenido reconocidos escritores de la lengua española como Julio Cortázar o Gabriel García Márquez.

privilegiado la imagen como mensajera o intermediaria social, la angustia de pasar desapercibido es equiparable al vacío, a no-existir.

Nelly Arcan coincide con la visión trágica que el poeta Rainer María Rilke sostenía sobre el poder embaucador de la belleza, una endeble barrera con la que los seres humanos buscan protegerse de aquello que les produce terror:

¿Quién, si gritara yo, me escucharía/ en los celestes coros? Y si un ángel/ inopinadamente me ciñera/ contra su corazón, la fuerza de su ser/ me borraría; porque la belleza no es sino el nacimiento/ de lo terrible: un algo que nosotros/ podemos admirar y soportar/ tan sólo en la medida en que se aviene,/ desdeñoso, a existir, sin destruirnos./ Todo ángel es terrible⁹⁹.

No obstante, Arcan fue más allá y señaló que, dentro de la imagen, el personaje, o lo que se reproduce o intenta asirse de él, deja de tener sentido y se convierte paulatinamente en una masa informe, extraña, que se repite y se desvanece de igual manera que un eco en un espacio cóncavo. No obstante, en el caso de las mujeres, esta operación suele ser más brutal.

En su texto inacabado y publicado de manera póstuma, *Burqa de chair* (Burka de carne, 2011), la escritora quebequense describe, con la mirada de un anatomista, la imagen de un cuerpo desnudo o el territorio de un rostro proyectado por el cine o por el video como un depauperado desdoblamiento de la identidad del representado, o de lo representado, pues nunca se supone que esta presencia dibujada en una superficie lumínica se equipare a lo humano y más bien se reduce a un intento de humanizarlo en las retinas de sus espectadores, de expandirlo y a su vez de transmutarlo:

⁹⁹ Rainer María Rilke, *Las elegías de Duino* (Trad. de Juan José Domenchina), Editorial Centauro, Ciudad de México, 1945, p. 27.

Fue unos años más tarde cuando, ante mis ojos, llegó la revelación de las imperfecciones que cavaron una fosa entre el mundo y yo; parece que en un momento de la pubertad el sexo de las mujeres que recién se abre marca un punto sin retorno en la vida, parece que la apertura del sexo genera una perspectiva completamente distinta de las cosas. Una vez grande, los espejos se posaron frente a mi rostro y delante de ellos pasé horas, desollándome hasta que aparecía una charcutería tan lacerada que perdía su nombre. A fuerza de mirarse, uno termina por ver su interior y estaría bien que todo el mundo pudiera mirarlo, su interior, su yo profundo, su verdadera naturaleza, tal vez dejaríamos de hablar de nuestra alma, de nuestro corazón y de nuestro espíritu, hablaríamos sobre todo de masa y de peso, de textura y de color, hablaríamos de la tierra, terminaríamos con nuestras afinidades con el cielo y con nuestras aptitudes para soñar, tal vez dejaríamos de creernos inmortales¹⁰⁰.

Nancy Huston nombra a este fenómeno descrito por Arcan como “anti-narcisismo femenino”, motivado por un odio de sí misma[s], disfrazado de un extraño culto a la belleza propia y mediado por un sistema de intercambio económico¹⁰¹. Esta nueva forma de concebir la experiencia femenina inherente a su carne, una que además proyectaba

¹⁰⁰ C'est quelques années plus tard qu'est venue la révélation dans mon propre regard des imperfections qui ont creusé un fossé entre moi et le monde ; il paraît qu'au moment de la puberté le sexe des femmes qui s'ouvre marque un point de non-retour dans la vie, il paraît que l'ouverture du sexe donne une tout autre perspective sur les choses. C'est une fois devenue grande que les miroirs me sont arrivés en pleine face et que devant eux je me suis stationnée des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait son nom. À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, son intérieur, son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit, on parlerait plutôt de poids et de masse, de texture et de couleur, on parlerait de la terre, on en finirait avec nos affinités avec le ciel et nos aptitudes à s'envoler, on cesserait peut-être de se croire immortels: Nelly Arcan, *Burqa de chair*, Éditions de Seuil, Paris, 2011, p. 72. Traducción mía.

¹⁰¹ Nancy Huston, *op. cit.*, p.150.

algo inverosímil y abyecto, poblado de imperfecciones o “perfectible”, se originó con la revolución sexual.

Si bien la operación del “embellecimiento” puede rastrearse a los orígenes mismos de la Prehistoria, teniendo sus parámetros definidos desde el Renacimiento¹⁰², fue durante la década de los setenta del siglo pasado que esta labor se convirtió en una lucrativa industria de alcances globales, dirigida principalmente al público femenino. Pero, ¿por qué las mujeres se convirtieron en el público focal de este naciente emporio económico? ¿Por qué justamente a la par de un movimiento social que se gestaba en innumerables calles de todo Norteamérica y en gran parte de Europa, cuyo objetivo primordial era la conquista de la equidad entre hombres y mujeres?

Para la filósofa española Ana De Miguel, la respuesta a estas interrogantes tiene una sola respuesta: no se trató de una revolución sexual emancipadora que favoreció a las mujeres y coadyuvo en la conquista de sus derechos civiles, más bien se trató de una revolución sexual “patriarcal” que supo contrarrestar y asimilar todo ímpetu de autonomía a su propia conveniencia:

La cuestión que está en juego es el enfrentamiento entre una concepción neoliberal de la sexualidad, en que todo vale si hay dinero y “consentimiento” por medio, y una concepción radical y estructural de la sexualidad. Una concepción, la primera, en que personas “libres” e “iguales” pactan y eligen frente a otra en que se considera que las

¹⁰² Véase: Georges Vigarello, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días* (Trad. de Herber Cardoso), Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

estructuras normativas y coactivas determinan a favor del sistema y de los privilegiados “las elecciones” y el “consentimiento” de los individuos¹⁰³.

En este sentido, para la profesora de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, las industrias cosmética, de la prostitución y de la pornografía, son parte integral de la misma cosa, se retroalimentan y están dotadas de una habilidad camaleónica para ajustarse a diferentes contextos e idiosincrasias dispares gracias a su esencialidad financiera: bienestar al alcance de quien pueda pagarlo. “Es irracional e injusto argumentar [...] en torno al “consentimiento” en un planeta globalizado y atravesado por las desigualdades económicas, étnicas y, muy especialmente, de género”¹⁰⁴.

Por tal razón, resulta difícil creer que estas empresas, en tanto generadoras de mercancías, puedan convertirse en herramientas críticas o contestatarias que propicien una nueva lectura de lo humano o de lo social, como lo han expuesto las *sex-positive* desde principios de los ochenta, quienes aún insisten en que la discusión ha sido superada desde aquel entonces:

Como es sabido, el mundo de la creación inhibe el juicio crítico ante lo que vemos y escuchamos. Bajo la coartada de la tolerancia y la libre creación, lo que se hace es dejar la estructura de poder intocable [...] frente a la normativa y coacción del mercado. Además hay que ser muy cándida, o muy caradura, para mantener que el mundo de la creación es un mundo que opera con total libertad. También es un negocio más¹⁰⁵.

¹⁰³ Ana de Miguel, *op. cit.*, p.147.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 150 – 151.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 146.

Los parámetros sobre lo que merece o debe mostrarse dentro de la imagen pornográfica es un componente controvertido en el que tanto realizadores convencionales como inclusivos coinciden, sin otra atribución que obedecer a lo rentable y lo complaciente. Estos lineamientos no siempre son fáciles de enunciar, definir o identificar debido a la volatilidad de las exigencias del mercado; no obstante, existen reglas no escritas sobre los moldes fisiológicos que debe reunir una actriz para desempeñar un papel dentro de una cinta desarrollada en una casa consolidada.

El primer patrón a seguir es el uso de mujeres jóvenes, con edades que van de los dieciocho a los veinticinco años; si la historia en proceso así lo requiriera se coloca en escena a una mujer mayor, pero este recurso es muy escaso.

Candida Royalle acababa de abandonar sus estudios de danza cuando actuó en su primera cinta *hard-core* en California, en los albores de su veintena; Marilyn Chambers, mejor conocida por su papel como *Gloria Saunders* en *Behind the green door* (Detrás de la puerta verde, 1972)¹⁰⁶, estaba por cumplir los veinte años cuando realizó el protagónico que le dio fama internacional dentro del porno; Georgina Spelvin, protagonista del clásico *The devil in Miss Jones* (El Diablo en Miss Jones, 1973)¹⁰⁷, realizó su primera película de contenido sexual a los veintiún años; Rhonda Jo Petty, quien colaboraría en los ochenta en la ópera prima de Candida Royalle, tuvo su época más fructífera en el cine pornográfico antes de cumplir los veinticinco años de edad; Nina Hartley debutó en este género cinematográfico con *Educating Nina* (Educando a Nina) a

¹⁰⁶ Junto con *Deep Throat*, esta cinta, dirigida por los hermanos Artie y Jim Mitchell, perteneció a la generación dorada del porno. La actriz protagónica era medianamente conocida por aparecer en algunos comerciales televisivos de una famosa marca de jabones de baño.

¹⁰⁷ Otra importante cinta del *Porn Chic* fue *The devil in Miss Jones*, dirigida por Gerard Damiano y coprotagonizada por el *Doctor Young* de *Deep Throat*, Harry Reems.

los veinticuatro años, justo a uno de graduarse como enfermera en la Universidad Estatal de San Francisco.

Linda Lovelace tenía 22 años cuando rodó *Deep Throat*, recordando en su testimonio autobiográfico *Ordeal* (Ordalía), que el director Gerard Damiano pasó por alto su inexperiencia frente a la cámara y su falta de "atributos voluptuosos", pechos grandes y caderas anchas, y le ofreció el protagónico porque lucía "inocente"¹⁰⁸. Afamados sitios de difusión de material pornográfico como *PornHub*¹⁰⁹, el cual lleva un exhaustivo análisis sobre las preferencias de su audiencia, con base en interpretaciones algorítmicas, ha dejado en claro que las tendencias "Lesbian" y "Teen" son las más solicitadas por su público a nivel mundial.

Más de un director de porno, incluyendo actrices quienes se han retirado mucho antes de cumplir los 30 años como Sasha Grey y Mia Khalifa¹¹⁰, ha mencionado que pasados de los veinticinco años la rentabilidad de una actriz va en decrecimiento porque "ya luce vieja" y, en contubernio con los estándares de la industria cosmética, esto representa ir en contra de cualquier proyección de "bienestar", una fantasía que el porno ha encarnado en la juventud de un cuerpo femenino. Después de todo, unas estrías o algunos gramos extras de tejido graso lucen mejor en la carne joven.

¹⁰⁸ "Lo más sorprendente de Linda, lo verdaderamente sorprendente, es que todavía se ve dulce e inocente. No sé cómo, pero eso es algo que no puedo comprar, dulce inocencia" ["The most amazing thing about Linda, the truly amazing thing, is she still looks sweet and innocent. I don't know how come, but that's one thing I can't buy, sweet innocence": Linda Lovelace y Mike McGrady, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁹ Véase el sitio www.pornhub.com.

¹¹⁰ Ambas actrices se retiraron de los escenarios casi a la misma edad. Sasha Grey lo hizo a los 23 años y Mia Khalifa se retiró a los 22 años, justo cuando las dos estaban en la cima del éxito comercial. De igual forma, una larga lista de actrices porno se ha retirado aún en su veintena, alegando problemas de salud, física y/o emocional; basta con mencionar que en el año 2018, cinco actrices se han suicidado de diferentes formas.

Las siluetas de las mujeres que aparecen dentro de una escena *sex-positive* deben de ser delgadas y de curvas breves, a diferencia de las requeridas para tramas de porno convencional, el cual suele exagerar esta característica y casi en su totalidad las actrices que trabajan en este tipo de películas se han sometido a algún procedimiento quirúrgico para mejorar este aspecto, como sucedió en el caso de Linda Lovelace. De nuevo, la excepción a la regla, el empleo de mujeres de talla grande en este caso, se debe más a una cuestión de fetichismo que de otra cosa. Esto puede aplicarse también a las tonalidades de la piel predilectas por los hacedores de cine porno: si la actriz luce más “latina”, “asiática” o “negra” es, antes que nada, resultado de un fetiche desarrollado para un sector bien específico. El estándar lo sigue ocupando la piel blanquizca, de facciones caucásicas; de hecho es este elemento compositivo el que más molestia ha causado dentro del porno inclusivo y creadoras desde diferentes partes del mundo habrán de lidiar en contra de este condicionamiento durante los últimos años de los ochenta y gran parte de la década siguiente.

La apariencia de las actrices continuó siendo más importante que la de los actores en los primeros años de experimentación del “porno para mujeres”, sólo que ahora además de desplegar sensualidad tenían que expresar autodeterminación. Si el discurso pornográfico comenzó en el siglo XV como un intento de domesticar la belleza femenina, lo más valioso (¿lo único?) que una mujer podía ofrecer, en los comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado esta misma operación les fue vendida a las hijas de la revolución sexual como un síntoma de empoderamiento, igualmente anhelada y angustiante.

La única diferencia entre Candida Royalle y la mujer desnuda sobre el césped en el cuadro de Giorgione es que la primera ha salido de su letargo y se posa delante del marco para criticar su propia imagen: percibir si la gravedad de sus pechos es la correcta; si la piel luce tersa, el cabello brillante y los labios poseen un color encendido; percatarse de que los acumulamientos de tejido adiposo en la cintura podrían corregirse con alguna cirugía o algún programa de alimentación que transgreda su fisonomía característica, de igual forma la curvatura de los glúteos siempre puede tonificarse. *Venus* sigue mirando su mismo entorno después de quinientos años, sólo que ahora está fuera de los barrotes de su prisión, o al menos eso es lo que mujeres como Candida Royalle desean afirmar y hacer creer a los demás. Pero la diosa del amor y de la belleza estaría más cerca de ahorcarse, como lo hizo Nelly Arcan en su apartamento de Montreal, que de mostrarle a otras mujeres cómo mirarse.

2.4 Candida Royalle. La pornografía femenina como nostalgia

Tanto detractores como adeptos de la pornografía se han limitado a explicar la ilicitud histórica del fenómeno a partir de dos únicos ejes de investigación: el primero es en tanto maquinaria económica, lo cual explicaría por qué ha mantenido celosamente un lado oscuro, para generar una ganancia mayor sin tener que rendir cuentas a ninguna entidad financiera o gubernamental; la otra perspectiva correspondería a su receptibilidad, pues el contenido obedece al tipo de público al que se dirige, el cual, como lo he presentado a lo largo de esta investigación, es generalmente masculino. En ambos casos, persiste la duda sobre qué tipo de respuesta obtiene el espectador al estar frente a un material

pornográfico, o cómo se desea que éste responda. ¿Placer, dolor, angustia, lascivia, canalización de frustraciones?

Las y los realizadores *sex-positive* tuvieron el objetivo bien claro de abrir el cine pornográfico a otro tipo de públicos que en antaño no habían sido considerados, como las mujeres heterosexuales, pero los contenidos no terminaron de convencer a sus opositores porque no rompieron, a su parecer, con la linealidad argumentativa del “porno convencional”. Un ejemplo de ello es *Femme* (Mujer, 1984), primera cinta producida por *Femme productions*, casa fundada por Candida Royalle y la fotógrafa Lauren Niemi, que aborda las fantasías sexuales de un grupo de mujeres.

La película se realizó con un especial cuidado en los detalles de la escenografía, como la armonía cromática, el maquillaje profesional de los actores y su vestuario. Apela además por lograr una historia “más romántica”, dejando mayor tiempo de exposición al juego previo antes de la penetración, tales como caricias, besos y miradas concupiscentes entre los participantes de la escena. Otros componentes visuales a los que Candida Royalle quitó protagonismo fue a los primerísimos planos de los genitales y al *money shot*, el cual generalmente sucedía en el rostro de la actriz.

Sin embargo, el avance significativo de proyectos como el de *Femme* radicó en ofrecer a sus empleados contratos laborales y óptimas condiciones para desempeñar su oficio. Respecto a los contenidos elaborados en las viñetas, no existe una transformación sustancial, en términos cinematográficos, más allá de argumentar que lo expuesto en la escena estuvo motivado por los personajes femeninos: si hay un *blow-job* o una alguna exposición de la eyaculación, es porque la mujer en cuestión así lo deseaba; de igual

forma, este tipo de actos no ocuparán más del 75% del encuadre de la pantalla, dejando espacio para que el espectador observe en un plano más abierto el cuerpo de la actriz, el rostro de los hombres al momento del orgasmo o la colorimetría generada en la ambientación de la escena, componentes desapercibidos en el porno tradicional.

Si bien la irrupción de Candida Royalle fue fundamental para expandir la industria del porno y crear nuevos espectadores, o espectadoras, sus películas se limitaron a dar un suave matiz “rosa” o *soft* al mismo argumento que trabajaron directores como Gerard Damiano. Para el séquito anti-porno, las escenas no estaban desprovistas de su machismo inherente y las fantasías que los hombres se habían dedicado a labrar con cuidadosa cautela durante siglos, eran ahora apoyadas también por las mujeres.

¿Estaban caminando Candida Royalle y sus herederas más próximas en un círculo vicioso? ¿Su labor cinematográfica, exaltada por el sector más progresista del feminismo en los Estados Unidos, durante la década de los ochenta, se reducía a “un intento de feminizar” la diferencia sexual, una realidad hasta ese momento innegable y tan tiránica que impedía cualquier margen de maniobra? Mas importante aún, ¿la pornografía en algún momento, por brevísimo que hubiera sido, dejó de ser un “negocio de caballeros”?

Antes de anticipar cualquier tipo de conjetura al respecto, es necesario considerar que el argumento central de proyectos como el de *Femme* fue despojar a las mujeres de su carácter de objeto, privilegiando lo que ellas deseaban mirar en la imagen. Para Candida Royalle, la intención primordial de un cine para adultos que aspirara a convertirse en incluyente, tenía como obligación revertir toda expresión de opresión, de cualquiera de

las partes, pero con una especial preocupación por su receptibilidad femenina, el sector históricamente menospreciado por el porno convencional:

En primer lugar, nos pusimos [junto con Lauren Niemi] de acuerdo en que el sexo debía ser explícito. No estábamos interesadas en tomas excesivamente gráficas de genitales gigantes o lo que llamábamos el “primer plano ginecológico”, pero tampoco nos interesaba promover la idea de que los genitales eran feos y debían esconderse a la vista. [...] los espectadores querían verlo todo, pero querían verlo hecho con gusto y sutileza en vez de que se lo restregaran por la cara. Lo segundo, el todopoderoso *money shot* tenía que desaparecer. [...] Y tercero, la fórmula pornográfica también tenía que desaparecer. Queríamos tirarla y empezar de cero, para centrarnos menos en los genitales y más en la sensualidad. Queríamos retratar una sensación de conexión, de ternura, comunicación, pasión, excitación y anhelo¹¹¹.

Sin embargo, para Catharine McKinnon, una de sus críticas más tenaces, la definición misma de “porno feminista” le pareció absurda, un oxímoron, redundante y carente de cualquier naturaleza transgresora. Durante una discusión entre ambas feministas, televisada dentro del talk-show *The Phil Donahue Show*¹¹², Candida Royalle fue enfática y mencionó que rehacer el libreto de la vieja guardia pornográfica no tendría por qué ser una tarea imposible ni mucho menos un espectáculo que debiera censurarse. Por el contrario, transformar la industria del porno tendría que ser un deber ético, no sólo de las mujeres y del feminismo sino de todos. A diferencia de lo expresado por MacKinnon y principalmente por Andrea Dworkin y la intelectual de la Universidad de East Aglia,

¹¹¹ Candida Royalle, *op. cit.*, p. 96. Los corchetes son míos.

¹¹² Lynn Comella, “Remembering a legend: Candida Royalle, 1950–2015”, en *Porn Studies*, Vol. 3, No.1, Londres, 2016, pp. 96-98.

Susanne Kappeler¹¹³, para Royale la representación de la sexualidad en el porno no era unívoca ni una expresión de facto.

En medio de esto, hay que reconocer que la labor de la directora neoyorquina alcanzó uno de sus objetivos antes de terminar la década de los ochenta. Su propuesta cinematográfica fue bien acogida por importantes medios en todo el mundo; *Femme productions* expandió sus contenidos a otro tipo de públicos que iban más allá de las mujeres heterosexuales y en 1995, co-financiada por el empresario Phil Harvey, dueño de *Adam & Eve*, abrió una línea de juguetes y accesorios sexuales. Además, a la casa productora fundada por Candida Royale le siguieron otras más que imitaron sus procedimientos de filmación, realizaron películas de sexo consensuado en situaciones cotidianas e incluyeron dentro del casting un repertorio variado de actores y actrices de diferentes procedencias, culturales y sexuales. A sabiendas de todo esto, la pregunta persistente, ¿Candida Royale rompió con los paradigmas y el monopolio de los hombres, en tanto hacedores o creadores de pornografía?

En caso de que la respuesta fuera afirmativa, no tendría caso que yo siguiera escribiendo si no hay dilema por resolver. Una chica de mirada prístina repentinamente vio transformadas sus aspiraciones de bailarina profesional debido al llamado cívico de luchar por la equidad de género, la revolución que le tocó vivir. Creyó con firmeza que la desnudez de su cuerpo pálido y joven podía convertirse en un agente de cambio y así,

¹¹³ Véase el texto de 1978, *Pornography: Men possessing women*, de Andrea Dworkin, y *The Pornography Representation*, estudio publicado en 1986 por Susanne Kappeler, en el que señalan que la única verdad revelada por la práctica pornográfica es la violencia como la característica primigenia e inherente del rol del macho heterosexual: Andrea Dworkin, *Pornography: Men possessing women*, Blume/Penguin Books, Nueva York, 1979; Susanne Kappeler, *The Pornography Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

aunado a sus habilidades para desempeñar el coito como un ejercicio de placer compartido, hacer de la pornografía una apoteosis de sujetos libres y conscientes de sus necesidades individuales:

Ponerme detrás de la cámara me permitió crear películas con las que estar orgullosa de que se me asociara. Era mi manera de servir a la comunidad y [...] ayudar a las mujeres a estar más cómodas con su sexualidad. [...] Creí que el entretenimiento para adultos podía ser una herramienta para el conocimiento sexual y el empoderamiento de las mujeres, y podía ayudar a los hombres a entender cómo se sienten las mujeres y qué desean¹¹⁴.

Decir que no también sería demasiado cómodo y llevaría esta investigación igualmente a un *impasse*. Candice Marion Vadala, nombre real de quien acertadamente nunca catalogó su trabajo como “porno feminista” y lo definió más como “humanista”¹¹⁵, fue antes que nada una negociante que encontró un vacío en el competido mercado del sexo y, con sagacidad mercadológica, vio la oportunidad de su vida, “¿por qué no mirar en las mujeres a un cliente potencial, si sus bolsillos comienzan a hacerse de sumas monetarias, gracias a su cada vez más recurrente incursión en el mundo laboral?”:

Acepté encantada el reto de crear erotismo explícito que fuera excitante, hecho con buen oficio y, sobre todo, positivo para la mujer. Estaba convencida de que había un mercado comercial para ello y decidida a demostrarlo¹¹⁶.

¹¹⁴ Candida Royalle, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.101.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 94.

Lo cierto es que Candida Royalle fue la primera realizadora en incursionar dentro de la pornografía con éxito mediático y financiero, marcando un paréntesis en un negocio que nunca dejó de ser “una empresa de caballeros” pero que estaba en posibilidades de desarrollarse de otra forma, por lo menos desde una mirada femenina:

Royalle nunca pensó que sus películas fueran la última palabra sobre lo que las mujeres querían cuando se trataba de pornografía, erotismo e imaginería sexual. Consideró, en cambio, que fueran un punto de partida, el comienzo de una conversación mucho más extendida sobre las mujeres, la pornografía y las políticas de representación sexual que esperaba que otras continuaran. Sus películas fueron exploraciones tempranas, una perspectiva entre muchas, de lo que podría mostrarse si se rehacen los códigos visuales y las convenciones de la pornografía heterosexual [...] para decir algo diferente sobre la agencia y el placer sexual femenino¹¹⁷.

No obstante, mirar imágenes de sexo explícito desde los ojos de una mujer, con reglamentos bien establecidos y sets profesionales de filmación, fueron tan sólo los primeros elementos de un proyecto mucho más ambicioso y desafiante. En junio de 1988, reunidos en un apartamento de Nueva York, se dieron cita Candida Royalle, las actrices y realizadoras porno Annie Sprinkle, Veronica Vera, y los artistas Frank Moores y Leigh Gates para firmar un manifiesto en el que trazaron la ruta que habrá de seguir la

¹¹⁷ Royalle never intended for her films to be the final word about what women wanted when it came to pornography, erotica, and sexual imagery. Instead, they were a starting point, the beginning of a much larger conversation about women and pornography and the politics of sexual representation that she hoped others would continue. Her films were early explorations, one perspective among many, of what it might look like to re-work the visual codes and conventions of [...] heterosexual pornography to say something different about female sexual agency and pleasure: Lynn Comella, *op.cit.* Traducción mía.

nueva pornografía, sin distinciones de género, raza o estereotipo de belleza, “The Post Porn Modernist Manifesto”:

Hágase saber a todos los que leen estas palabras o testigos de estos acontecimientos que una nueva conciencia ha llegado sobre la tierra. Nosotros, el Movimiento Moderno Post-Porno, nos enfrentamos al reto de la Edad del Caucho reconociendo este momento en nuestra evolución sexual personal y en la evolución sexual del planeta. Abrazamos nuestros genitales, como partes indisociables de nuestros espíritus. Utilizamos palabras, imágenes y actuaciones sexualmente explícitas para comunicar nuestras ideas y emociones. Denunciamos la censura sexual como anti-arte y un acto inhumano. Nos empoderamos por actitud de positivismo sexual. Y con este amor de nuestro yo sexual nos divertimos, sanamos el mundo y perduramos¹¹⁸.

El llamado *Post-porn*, en voz de la académica Linda Williams¹¹⁹, marcó el siguiente paso evolutivo del lenguaje pornográfico, una alegoría de erotismo compartido en el que permeó la idea de satisfacción, de felicidad, por sobre cualquier otro residuo que pudiera sobrevivir de “su pasado oscuro”: ahora las mujeres no se sentirán avergonzadas de practicar actividades sexuales, hasta ese momento consideradas repugnantes para gran parte de mujeres en Norteamérica, como el *blow-job* o algunas variantes del *money-shot*,

¹¹⁸ “Let it be known to all who read these words or witness these events that a new awareness has come over the land. We of the Post Porn Modernist Movement face the challenge of the Rubber Age by acknowledging this moment in our personal sexual evolution and the sexual evolution of the planet. We embrace our genitals, as part not separate, from our spirits. We utilize sexually explicit words, pictures, performances to communicate our ideas and emotions. We denounce sexual censorship as an anti-art and inhuman. We empower ourselves by attitude of sex-positivism. And with this love of our sexual selves we have fun, heal the world and endure”. Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist*, Cleis Press, Berkeley, 1998, p. 213. La traducción es mía.

¹¹⁹ Véase: Linda Williams, *op. cit.*

porque su naturaleza amenazante o de humillación son ideas maleables que hasta ese momento se habían fincado en el imaginario sexual como una realidad inmutable.

De la mano de los nuevos postulados sobre la performatividad de género y el surgimiento del movimiento *queer*, hombres, mujeres, gays, lesbianas, trans, toda la paleta de sexualidades obedecerá únicamente a aquello que les brinde placer, siempre con un mutuo consentimiento de por medio. El *post-porn* reivindicó la pornografía, dándole un carácter terapéutico y de subversión, haciendo de los cuerpos fuerzas elocuentes. Dentro de las pantallas del cine o de la televisión, en los medios impresos, en actuaciones en vivo, en la intimidad de la alcoba, la pornografía había dejado de lado su violencia explícita y se había convertido en manos de las *sex-positive* en un modo de vida. O al menos eso era lo que se deseaba alcanzar.

El primero y más evidente detalle del pronunciamiento de “The Post Porn Modernist Manifesto”, es pasar por alto el hecho, indiscutible, de que la pornografía es una mercancía, un bien negociable o un espectáculo adaptado a las demandas de los consumidores. “Mira lo que hacemos y practícalo con quien desees”, podría ser el eslogan perfecto de esta nueva tendencia, ¿pero no significaría actuar de la misma forma que la industria cinematográfica de Hollywood, “sé atractivo y *bad-boy* como James Dean, o peligrosamente dulce como Audrey Hepburn”, o lo que se dice que representan? Esta operación es un arma de doble filo, su punto más endeble y contradictorio podría resumirse de la siguiente forma: “¿si deseas ser tan rudo, sensible y viril como Rick Deckard¹²⁰, por qué no compras la chaqueta y la loción de Harrison Ford?”. El verdadero

¹²⁰ Protagonista de la cinta de 1982, *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott y que se convirtió en un hito dentro y fuera de los Estados Unidos, consolidando la carrera cinematográfica de Harrison Ford.

reto del “modo de vida” propuesto por el *posporno* era evitar caer en la futilidad de la moda o de la tendencia.

En 1839, el pintor inglés Joseph Turner ejecutó una pintura de mediano formato sobre la ciudad de Roma. Durante el transcurso de su vida, el máximo representante del paisajismo romántico inglés viajó a Francia y a Italia para estudiar detenidamente las obras de los grandes maestros clásicos y del Renacimiento, pero cada incursión le hacía voltear la mirada, con especial embeleso, hacía las ciudades que se levantaban sobre viejas e históricas metrópolis, como la actual capital italiana. *Roma moderna: Campo Vaccino* (fig. 9) es una panorámica que privilegia la vista hacía las casi derruidas construcciones del Imperio Romano. Del costado derecho, se yergue una puerta de largas columnas y, al fondo, a la manera de una espiral atemporal, se asoman los restos del Gran Coliseo. La parte más reciente de la ciudad se funde en un abrazo cromático con los terracotas y sepias de las piedras en las montañas, y con una blanquizca bruma que anuncia algo más que el amanecer, el comienzo alegórico de una nueva era.

El porno que se gestó en los ojos de Candida Royalle se asemeja a la perspectiva idílica con la que Joseph Turner evocó el presente: una escenografía poblada por su pasado, embellecido por éste. En primera instancia, su naturaleza económica le da un *status quo* bien particular que delimita su público, mire el que tenga para pagarlo. Por otro lado, los códigos cinematográficos que dan sentido a la pornografía se limitan a jugar dentro de un espacio perfectamente definido, a pesar de la multiplicidad de combinaciones posibles: una nueva ciudad se levanta orgullosa, a pesar de las implicaciones de la guerra y el rencor del tiempo, pero a final de cuentas la materia es la misma, los terracotas de las montañas cercanas son también aquellos que alimentan el ego de las nuevas catedrales,

incluso el tono confunde al espectador sobre dónde se termina lo viejo y comienza lo reciente.

Películas creadas por Royalle como *Femme*, podrían pasar por alguna de Gerard Damiano o Radley Metzger, otro reconocido cineasta del “porn chic”, e incluso desorientaría al experto más sagaz quien podría terminar con su predicamento y alegar “ese director se reinventó”, “consiguió más presupuesto”, “tiene nuevos colaboradores” o “¡por fin acudió a una escuela de cine (o asistió a clases de feminismo)!”. Más de un espectador pensó (y algunos siguen pensando) que Linda Lovelace fue la gran ganadora en *Deep Throat*, ¿quién puede negarlo?

El *posporno* es tan peligrosamente parecido al porno convencional que algunas pensadoras más recientes, como Nancy Huston o la filósofa española Ana de Miguel, argumentan que son lo mismo, o mejor dicho que nunca se desvincularon. Su esencialidad mercantil, aquella por la que la joven Candice Vadala lidió en los comienzos de su carrera, fue y es también su peor penitencia. ¿Qué desea mirar el espectador o que respuesta se quiere de él? Lo que el dinero alcance a pagar, sin duda. Uno de los principios básicos de la mercadotecnia tendría en este punto un eco ensordecedor, el cliente no sabe lo que quiere hasta que lo tiene frente a sus ojos.

En la representación del sexo fundada con “The Post-Porn Modernist Manifesto” aún se asoma en el fondo, tímida pero perseverantemente los trazos de Marcantonio Raimondi.

3. Sintomatología del goce

Experiencias femenino-cinemáticas de lo carnal

*“Esta divina prisión
del amor con que yo vivo
ha hecho a Dios mi cautivo,
y libre mi corazón;
y causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.”*

Santa Teresa de Ávila

3.1 El despertar de Candice Vadala. El porno como memoria y reivindicación

El profesor de piano y su alumna cedieron repentinamente a su atracción sexual, en medio de la sala de la casa. Un tercer personaje se ha topado por error con aquella incómoda escena. Sin embargo, ni el hombre ni la mujer han escatimado en ocultar sus impulsos y ambos se devoran, piel a piel, sobre la alfombra aterciopelada, a sabiendas de que pueden ser descubiertos en cualquier momento. La mirona fija los ojos con detenimiento en ese espectáculo, introduce una mano dentro de sus jeans y con la otra toca suavemente sus pechos, su rostro, su cabello. Los alaridos de placer que de vez en cuando sueltan la mujer y su acompañante, provocan que la observadora acaricie con más vigor su cuerpo. Pasados unos minutos, la rubia de cabello corto y su instructor musical dejan escapar de sus gargantas un grito orgásmico, casi al unísono. *Heather*, la voyeur, siente una humedad desconocida en su entrepierna; confundida, retira su mano del pantalón y, en un intento por descifrar de qué se trata, la aspira y la lleva a su lengua.



Fig. 13. Candida Royalle, *Three daughters*, Película, 86', Estados Unidos, 1986.

Con esta escena, extracto de su cinta de 1986, *Three daughters* (Tres hijas, fig. 13), Candida Royalle ilustra la eyaculación femenina como nunca antes se había expuesto en el cine pornográfico: una joven, al filo de su segunda década de vida, se masturba sin otra motivación que producirse placer. La directora no muestra en ningún momento los genitales de *Heather*, quien ni siquiera está desnuda; llevada por una curiosidad imprevista, ella sólo se toca a tal grado que termina por humedecer sus vaqueros.

La representación de la masturbación femenina (o mejor dicho la estimulación genital de las mujeres) dentro de la cinematografía pornográfica, hasta ese momento, solía realizarse de manera explícita, a través de un primerísimo primer plano que revelara hasta el último detalle de la acción. El placer aparente que las protagonistas eran capaces de sentir en sus cuerpos, después de varios minutos de movimientos mecánicos sobre sus vulvas y gritos ensordecedores y acartonados, tenía poco que ver con su satisfacción individual y funcionaba para dos fines: uno, exaltar el ego del protagonista-héroe, el gurú que les mostraba cómo obtener un orgasmo; otro, la apología de una fantasía voyerista, diseñada para un público de hombres heterosexuales. Candida Royalle le dio un giro radical a este clásico componente del porno y el único placer expresado en el gesto masturbatorio de *Heather* le pertenece a ella.

Si en su ópera prima, *Femme*, Candice Vadala había reivindicado el deseo femenino dentro de una trama erótica, es decir que las relaciones sexuales de sus mujeres protagonistas fueron el resultado de la puesta en práctica de sus fantasías reprimidas, en *Three daughters*, la historia de las hermanas *Michelle* (Annette Heinz), *Jennifer* (Nina

Preta) y *Heather* (Siobhan Hunter), la experiencia sexual se transforma en un ejercicio compartido y sin jerarquías de por medio entre hombres y mujeres, desde el coqueteo hasta el orgasmo. Todo encuentro carnal que la realizadora neoyorquina puso en escena poseía un contexto y una profundidad argumentativa. Además, para crear una atmósfera intimista, fue desarrollada por completo dentro de una casa familiar de los suburbios californianos.

Three daughters se convirtió en el primer gran éxito de Candida Royalle, no sólo por su cuidadoso detalle en la producción cinematográfica, sino porque de alguna forma desacralizó la imagen del pene y evitó a toda costa la exhibición anatómica, casi forense, de trozos de carne en movimientos aleatorios, o de semen recorriendo las enormes planicies ocres de lo que pareciera ser el cuerpo de alguien. Más aún, reelaboró el guion del *squirt*¹²¹, lo encarnó en su heroína *Heather* como pronunciamiento de su placer sexual, dentro de una secuencia en la que apenas era un personaje incidental.

Sin embargo, masturbarse mientras observaba a su hermana *Jennifer* junto a su profesor de piano, fue sólo el comienzo de su despertar sexual. En una escena subsecuente, *Heather* se encuentra dentro de su habitación, leyendo una especie de libro de Ginecología, a decir por los detallados diagramas de los genitales femeninos que brevemente aparecen a cuadro. Recostada sobre su cama, explora su vulva con la mano que tiene desocupada; después, con la ayuda de un espejo, mira entre sus piernas, comparando su observación con las imágenes halladas en el manual médico.

¹²¹ Sin saberse exactamente de dónde provino la expresión, *squirt* o *squirting* es un término anglosajón cuya traducción al español es “chorro” y alude a la eyaculación femenina. Dentro del porno, el mote da nombre a todo un género y en medicina se ha empleado desde la década de los setenta para referirse al mismo fenómeno.

No obstante, al igual que en la escena que contempla en la sala de su casa, *Heather* nunca aparece completamente desnuda y el espectador no tiene a la vista la imagen de sus órganos sexuales. Ella cierra los ojos para mirar dentro de su imaginación una fantasía que no está reservada para quien la observa; de esta forma, ella tiene el control completo sobre lo que desea, acerca de cómo satisfacerse. Nadie, ni la lente indiscreta, puede divisar el origen de su placer. Con este distanciamiento cinematográfico entre su protagonista y el público, Candida Royalle incita la intuición, el mensaje implícito en la epifanía sexual de *Heather* es que su placer es una expresión individual y subjetiva.

Para la teórica de cine Linda Williams, Candida Royalle fue la primera realizadora en representar el deseo femenino, dentro del discurso pornográfico, como una habilidad exclusiva e innata de las mujeres. Como ejemplo de ello, la también profesora de la Universidad de California en Berkeley, propone la revisión de otra escena de *Three daughters* en la que *Heather* despierta por completo su deseo sexual de mano de una compañera de la universidad, *Susan* (Carol Cross).

La acción tiene lugar dentro de la habitación de *Heather*. Ambas jóvenes bromean en torno a las relaciones amorosas, incluso *Susan* le muestra una revista pornográfica para caballeros a su colega, a lo que ésta revira si ha tenido sexo alguna vez. *Susan*, con una pícaro sonrisa lo afirma y continúa: “lo he hecho, pero de antemano práctico con otras chicas”. Dicho esto, toma el rostro de *Heather* con sutileza y acerca sus labios a los suyos. La inexperta universitaria al comienzo resiste las caricias de su amiga, que paulatinamente suben de intensidad, pero seguidos unos breves instantes cede gustosa y comienza también a recorrer con sus manos el cuerpo de *Susan*. La escena termina

con ambas mujeres recostadas sobre la pequeña cama, intercambiando risas, con la desnudez de sus cuerpos apenas expuesta sobre las sábanas púrpura.

En este acto que retrata la primera experiencia sexual de *Heather*, existen dos aspectos importantes a considerar que le dan otro enfoque a la trama pornográfica. En primer lugar, es una chica, *Susan*, la encargada de mostrarle a su compañera cómo explorar su cuerpo en busca de satisfacción. Es la primera vez en la historia del cine porno que la efígie del gurú sexual es encarnada por una mujer, quien más que instruir o guiar, comparte la misma búsqueda que *Heather*, ambas son cómplices, se divierten a la par que se despojan de sus ropas y se tocan con lascivia. Por otro lado, este evento es la antesala de su encuentro con el símbolo fálico, *Paul* (Robert Bullock), un amigo del prometido de su hermana mayor *Michelle*, de quien se siente atraída durante una cena familiar.

Sin embargo, Candida Royalle plantea de tal forma la situación que el encuentro con *Paul* no es la afirmación del deseo sexual de la hija menor del matrimonio Calver, sino una pieza más de su experiencia final:

Lo que es diferente de este sexo "lésbico" no es lo que hacen ambas mujeres, sino más bien a quién va dirigido esa experiencia sexual. En el contexto del desarrollo sexual de *Heather*, [...] este acto tiene la importante función de explorar su deseo, antes de encontrarse con la prueba y el escrutinio más insistente del pene. En este sentido, el film puede verse como la búsqueda narrativa de la virgen, no sólo para tener un deseo propio antes de enfrentarse cara a cara con el símbolo y la realidad del deseo masculino

sino, como en las imágenes que enmarcan la escena de la masturbación, para comenzar a visualizar lo que este deseo comprende¹²².

Linda Williams señaló que el gran reto de las denominadas pornógrafas feministas, en los albores de la década de los 80, era lidiar contra la reticente figura simbólica del falo, reproducida por el pene masculino¹²³. Candice Vadala desmontó con su propuesta cinematográfica esta mitología fálica quitando el protagonismo a la efigie del pene a cuadro, pero también exponiendo las necesidades de las mujeres.

El personaje de *Heather* fue el ejemplo mejor logrado para visualizar cómo se constituye el deseo femenino, un largo camino de descubrimiento personal, carnal y espiritual. El objetivo era reivindicar el estatus de "sujeto" de sus protagonistas, jugando con las mismas reglas del porno tradicional. La lucha del porno inclusivo, que Candida Royale

¹²² What is different about this "lesbian" sex is not what the two women do but rather for whom the sex is intended. In the context of Heather's developing sexuality, [...] this number has the important function of exploring Heather's desire before she encounters the more insistent probing and investigation of the penis. In this sense, the film can be seen as the narrative quest of the virgin not simply to have a desire of her own before she comes face-to-face with the symbol, and reality, of male desire but, as in the images framing the masturbation scene, to begin to visualize what this desire comprises: Linda Williams, *op. cit.*, p. 256. La traducción y los corchetes son míos.

¹²³ El género [pornográfico] no es solo un patrón de imágenes, sino la relación de estas imágenes con la estructura narrativa. La pornografía [...] sitúa la iconografía de los actos sexuales junto con ciertos tipos de narración que permiten plantear y "resolver" los problemas de la sexualidad dentro de parámetros estrictamente limitados. [...] Si el deseo de una mujer heterosexual es por un hombre, y si la diferencia sexual del hombre reside principalmente en el pene, ¿cómo podemos representar el placer de la mujer en la pornografía? ¿Puede representarse como algo más que envidia o sumisión a un pene que simboliza el poder fálico y la potencia? Incluso en muchos actos "lésbicos", la mirada cinematográfica de la mujer se estructura desde la perspectiva del falo [Genre, as we have seen, is not just a pattern of imagery, but the relation of this imagery to narrative structure. [...] pornography situates the iconography of sexual numbers in conjunction with certain kinds of narrative that permit the posing, and "solving," of problems of sexuality within strictly limited parameters. [...] If a heterosexual woman's desire is for a man, and if the man's sexual difference resides primarily in the penis, then how shall we represent woman's pleasure in pornography? Can it be represented as anything but envy of or submission to a penis that symbolizes phallic power and potency? Even in many "lesbian" numbers, the cinematic look at the woman is structured from the perspective of the phallus]: *Ibidem*, p. 247. La traducción y los corchetes son míos.

hará a bien citar simplemente como “erótica”¹²⁴, no era contra el pene ni mucho menos contra los hombres, era una titánica labor que coadyuvara en la erradicación de diferentes expresiones de violencia de género, como el machismo, e incitar a las mujeres para buscar su placer individual, tal cual reviró a Catharine MacKinnon durante su discusión en el *talk-show* de Peter Donhaue, “si la pornografía es la teoría y la violación es la práctica, transformemos la teoría”¹²⁵.

El aporte conceptual de Royalle, desestimado tanto por críticas anti-pornografía como por otros grupos feministas, e incluso por algunas creadoras *pro-sex*¹²⁶, transformó por completo la representación de las mujeres dentro del discurso pornográfico, y cinematográfico en general. Desarrollar una historia en torno a una protagonista había sido una estrategia que el cine convencional había utilizado desde sus orígenes, aunque la figura de la “heroína” se ha planteado con parámetros bien establecidos sobre lo que puede hacer y no, tal cual lo han señalado en sus respectivos análisis Laura Mulvey,

¹²⁴ Las mujeres quieren su erotica. [...] Había estado contemplando hacer una erótica femenina y me preguntaba cómo hacerla diferente de la masculina. En lugar de solo agregar una gran trama telenovelesca, siento que fue esencial cambiar el estado y la representación formal del sexo [Women want their erotica. [...] I had been contemplating doing women's erotica and wondering how I would make it different from men's. Rather than just adding some big soap opera plot. I feel it was essential to change the state and formulaic portrayal of sex]: Jill Nagle, “First ladies of feminism porn. A conversation with Candida Royalle and Debi Sundahl”, en Jill Nagle (comp.), *Whores and other feminists*, Routledge, Nueva York, 1997, p. 162. La traducción y los corchetes son míos.

¹²⁵ Véase: Lynn Comella, *op. cit.*

¹²⁶ El feminismo anti-pornografía nunca aceptó que la pornografía fuera una posibilidad siquiera de aludir lo femenino sin caer en la contradicción. Por otro lado, realizadoras y críticas sex-positive tampoco concordaban por completo con las ideas expuestas por el cine de Candida Royalle, por ejemplo los señalamientos de la profesora Mireille Miller-Young, quien cuestionó la ausencia de personajes de otras ascendencias raciales, como la negra, dentro de las películas de la pionera neoyorquina. Annie Sprinkle y Nina Harley si bien no descalificaron la propuesta de Vadala, mencionaron que se trataba de una antiquísima forma de “porno feminista” que correspondía a las futuras generaciones perfeccionar o consumir.

Teresa De Lauretis, Mary Anne Doane¹²⁷ e incluso la misma Linda Williams, quien señaló que el cine pornográfico es una apología del ego masculino:

[...] parece importante comenzar una discusión genérica de la pornografía cinematográfica con un análisis del estereotipo habitual del género. De acuerdo con este estereotipo, la pornografía es anormal y una perversión, pero al mismo tiempo se considera que estas cualidades emanan de lo que tradicionalmente se ha definido como típico o "normal" en la sexualidad masculina heterosexual: su "dureza" y agresión fálica¹²⁸.

Para la fundadora de *Femme Productions*, las protagonistas debían poseer elocuencia y carácter, ser capaces de mediar una acción. Además de un éxito financiero, conseguido con base en una lectura precisa del mercado del cine para adultos, de realizar vínculos comerciales fuera del gremio cinematográfico o de una gran habilidad para las relaciones públicas, aprovechando su pasado como actriz X, Candida Royalle demostró que la pornografía no sólo es un negocio ni un discurso irrevocable e inamovible, se valió de ella para hablar de las mujeres, sobre su sexualidad con ciertas reminiscencias del *pathos* en su acepción aristotélica: detrás de una pantalla cinemática, melancólica, utilizada por siglos para reflejar o intentar revelar la imagen de un hombre (masculino) sabedor de su propia angustia, se rezuma tenuemente la incertidumbre de lo femenino, de lo humano.

¹²⁷ Véase el análisis sobre los trabajos de estas autoras que mencioné en el capítulo anterior.

¹²⁸ [...] it seems important to begin a generic discussion of film pornography with an analysis of the general stereotype of the genre. According to this stereotype, pornography is deviant and abnormal, but at the same time these qualities are seen as emanating from what has traditionally been defined as typical or "normal" in heterosexual male sexuality: its phallic "hardness" and aggression: Linda Williams, *op. cit.*, p. 7. La traducción y los corchetes son míos.

Antes que deconstruir la actuación proyectada por la película porno, el proyecto de Royalle se enfocó en reformar la o las formas de mirar del espectador, aludiendo la responsabilidad que el semiólogo y teórico de cine Christian Metz había señalado en su estudio de 1982, *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*,

El espectador se halla ausente la pantalla: al revés del niño ante el espejo, no puede identificarse a sí mismo como objeto, sin únicamente a objetos que están sin él. La pantalla, en tal sentido, no es un espejo. Lo percibido, esta vez, está por entero del lado del objeto, y no hay nada que equivalga a la propia imagen, a esa peculiar mezcla de percibido y sujeto (de lo otro y de mí) que precisamente fue la figura necesaria para separarlos entre sí. En el cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario, soy onnipercibiente¹²⁹.

Para dimensionar la contribución de Candice Vadala en la exploración y representación de la sexualidad femenina dentro del cine pornográfico, haré una comparación entre su tercera cinta *Christine's secret* (El secreto de Christine, 1986), cuya historia aborda el descubrimiento sexual de una mujer inexperta, preámbulo de lo que habrá de complementar en *Three daughters*, y una película hollywoodense convencional sobre la misma problemática, realizada en los primeros años de la revolución sexual en los Estados Unidos, *Lolita* (1962, fig. 14), una adaptación de Stanley Kubrick sobre la novela homónima del escritor Vladimir Nabokov.

¹²⁹ Cristian Metz, *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario* (Trad. de Carles Roche), Paidós, Barcelona, 1979, p. 49.



Fig. 14. Stanley Kubrick. *Lolita*, película, 155', Estados Unidos, 1962.

A pesar de que ambas películas coinciden en colocar como protagonistas a mujeres jóvenes y a focalizar su pasión en un hombre en particular, en *Lolita*, el personaje principal, *Dolores Haze* (Sue Lyon), no es más que el objeto de deseo de *Humbert* (James Mason), además de ser la tercera en discordia dentro de un triángulo amoroso complementado por la madre de la adolescente. Lo que Stanley Kubrick le muestra a su espectador es la fantasía erótica de *Humbert*, encarnada en una niña que no busca ser instruida en las artes amorosas, su sensualidad, rondando la inocencia, es la respuesta ante el acoso lascivo de su padrastro, algo que además habrá de marcar las relaciones amorosas de la chica a lo largo de su vida.

Por el contrario, en *Christine's secret* (fig. 15), una mujer sexualmente frustrada no se encuentra simplemente a su objeto de deseo, durante una estancia vacacional en el campo, sino con su hombre ideal. Esta idealización proviene de la particularidad del varón por ser el receptáculo perfecto para canalizar dicha pasión confidencial, más no es el detonante para liberar el deseo largamente negado de *Christine* (Carol Cross).



Fig. 15. Candida Royalle y Lauren Niemi, *Christine's secret*, película, 89', Estados Unidos, 1986.

Para conseguir esto, la directora neoyorquina, en contubernio con el ojo crítico de la fotógrafa Lauren Niemi, introduce al espectador dentro de la mente de la protagonista, en una especie de relato psicológico u onírico, a través de *flashbacks*, monólogos interiores y ensoñaciones. Las elipsis que constituyen la trama están diseñadas para que el público no advierta si en ocasiones mira un recuerdo, alguna proyección o si la escena realmente tiene lugar dentro de la realidad temporal de la película. Antes de que llegasen a concretar cualquier encuentro sexual, tanto *Christine* como el anónimo vigilante del que se siente atraída (Jake West), sostienen una relación imaginaria, voyerista, alimentada por la ausencia o la imposibilidad de que ambos puedan encontrarse.

Lolita fue una víctima de las circunstancias y su “liberación” fue un espejismo, tal cual lo ha evidenciado la pornografía desde sus comienzos en la literatura. *Christine*, en cambio, es una mujer que decide experimentar carnalmente con el hombre a quien desea hasta tener plena conciencia de sus necesidades. El antecedente histórico más próximo del ideario de Candice Vadala se podría rastrear a *Deep Throat*; pero ni siquiera *Linda*,

tomando distancia del ultraje relatado por Linda Susan Boreman, consiguió expresar el deseo sexual femenino de una forma tan vívida y completa, a pesar de saber cómo conseguir lo que deseaba, porque su experiencia se limitaba a ser un instrumento de placer para sus co-estelares, sustitutos al mismo tiempo del espectador masculino que se asomaba detrás de la pantalla: “colocar el clítoris en la garganta de la protagonista es un reposicionamiento que alinea el orgasmo masculino visible con el poder de expresión del rostro [de la actriz]”¹³⁰.

Candida Royalle, modela cual arcilla, a partir de la nostalgia que siente por el pasado abrasivo del porno, un nuevo artefacto, no carente de imperfecciones y que, como cualquier expresión artística, no está al alcance de cualquier público. Considero que su proyecto cinematográfico no es una arqueología del “porno feminista” por el hecho simple de que ella nunca dio tal apelativo a su trabajo. Tampoco que sea una muestra arquetípica de *soft-porn*, como Linda Williams ha identificado en su análisis¹³¹, porque ese término posee enormes vacíos conceptuales que pueden tergiversar el contenido de una película y conducirlo a dos accidentes posibles, perpetuar el estereotipo de “femineidad” como delicadeza o fragilidad y negar el placer visual explícito de las mujeres¹³².

¹³⁰ [...] the placement of clitoris in the female protagonist's throat is a repositioning that aligns visible male orgasm with the face's power of expression: Linda Williams, *op. cit.*, p. 101-102. La traducción y los corchetes son míos.

¹³¹ Al comienzo de su primer capítulo “Speaking sex”, Linda Williams hace una diferencia categórica entre “hard-core” (sexo duro), lo que ella considera una expresión más artaudiana y auténtica para contemplar las potencias individuales del cuerpo, y el “soft-porn”, el sexo constituido para el “otro”. Véase: *Ibidem*.

¹³² La idea de que las mujeres no obtienen el mismo placer visual que un hombre al estar frente a un acto carnal es una característica acuñada por Alfred Kinsey en su estudio sobre la sexualidad femenina, la cual ha sido debatida por varias feministas desde la década de los ochenta y su vigencia a mermado desde entonces. Véase: Alfred Charles Kinsey, W. B. Pomeroy y C. E. Martin, *Sexual behavior in the human female*, W. E. Saunders, Filadelfia, 1953.

En todo caso, su objetivo podría esbozarse mejor con el procedimiento de la *ars erotica* de las sociedades no occidentales antiguas, descrita por Michel Foucault como una forma de experimentar el placer a través de la práctica, con la posibilidad abierta de descubrir nuevas formas de llegar a dicho estadio, como autoconocimiento:

En el arte erótico, la verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; el placer no es tomado en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que, primero y ante todo en relación consigo mismo, debe ser conocido como placer, por lo tanto según su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y el alma. Más aún: ese saber debe ser revertido sobre la práctica sexual, para trabajarla desde el interior y amplificar sus efectos. Así se constituye un saber que debe permanecer secreto, no por una sospecha de infamia que mancharía a su objeto, sino por la necesidad de mantenerlo secreto, ya que según la tradición perdería su eficacia y su virtud si fuera divulgado¹³³.

Si, como creo, Candice Vadala ha develado tan importante confidencia y lo ha compartido con las mujeres, ¿habrá de seguir un destino similar al de *Prometeo* cuando entregó el fuego a los humanos?

¹³³ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (Trad. de Ulises Guiñazú), Siglo XXI Editores, Madrid, 1998, p. 35.

3.2 Annie Sprinkle o la evocación de la *Sagrada Prostituta*

En el primer volumen de su *Historia de la sexualidad, La voluntad del saber*, el historiador social Michel Foucault, identificó que detrás de la represión de las expresiones referentes al sexo había una intención claramente exaltadora y/o provocadora, que lejos de restringirlas motivaron su interés dentro de círculos intelectuales, culturales y científicos. Como muestra de ello, quien fuera miembro del Collège de France señaló que, en la Europa de finales del siglo XIX, tuvo lugar un nuevo proyecto que buscó asir el o los conocimientos respectivos sobre la sexualidad dentro de un método científicista, al cual denominó “Ciencia del sexo” o *Scientia Sexualis*.

Bajo la consigna “proteger y controlar”, esta estructura diseñada a la manera de un laboratorio tuvo la importante función de fijar límites y establecer parámetros en torno a la experiencia del sexo para reconocer lo correcto de lo abominable o de lo “enfermo”, a través de la clasificación, la separación y la examinación con base en proclamas aleatorias que confundieron los preceptos biológicos con los prejuicios morales:

Era, en efecto, una ciencia hecha de fintas, puesto que en la incapacidad o el rechazo a hablar del sexo mismo se refirió sobre todo a sus aberraciones, perversiones, rarezas excepcionales, anulaciones patológicas, exasperaciones mórbidas. Era igualmente una ciencia subordinada en lo esencial a los imperativos de una moral cuyas dimensiones reiteró bajo los modos de la norma médica. [...] afirmó como peligrosos para la sociedad entera los hábitos furtivos de los tímidos y las pequeñas manías más solitarias: como fin

de los placeres insólitos puso nada menos que la muerte: la de los individuos, la de las generaciones, la de la especie¹³⁴.

En este sentido, el carácter transgresor de la pornografía, cuya resistencia ha hecho temblar la cúspide misma del poder político en diferentes épocas y contextos, no sería más que la apología de este modelo categórico y ríspido, pues su discurso yace inscrito dentro de sus límites. Aún hasta bien entrada la década de los ochenta del siglo pasado, cuando la definición de la palabra fue reivindicada por el feminismo *pro-sex* como poética, como voz desde la opresión, en un lenguaje de liberación, de sátira, de menoscabo, o en una cifra estadística, el problema esencial que buscaba resarcir se mantenía intacto: la división entre un cuerpo dotado de una sexualidad “políticamente correcta” y uno que expresa lo contrario conservaba toda su plusvalía.

La imagen producida en el porno inclusivo fijará su atención en todos los proscritos: las mujeres, los *queer*, los no-caucásicos, los fetichistas o los obsesionados con prácticas carnales “fuera de la norma”. Irónicamente esta inclusión operaba con plena certidumbre de lo bueno y lo malo, de lo permitido y de lo posible, teniendo en la censura su contrapeso perfecto.

Como una oposición a la prohibición promovida con ahínco desde el siglo XIX, surgió en 1989 el *Post-porn*, conocido también como *posporno* o *pospornografía*, un movimiento teórico-artístico que tuvo sus bases con el afamado manifiesto firmado por Candida Royalle, Annie Sprinkle, entre otros, un año atrás¹³⁵. Entre sus lineamientos, dos postulados principales definieron su *modus operandi*: el primero, considerar la

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹³⁵ Véase Capítulo 2.

pornografía o el porno como una forma de representación con una necesidad imperativa de transformación histórica, clasificando su mecanicismo, un pene penetrando un orificio, como “porno tradicional”; el segundo fue tratar de expandir su propuesta artística a nuevos soportes de expresión, más allá de los establecidos en el *mainstream* (el cine, principalmente).

Si el porno era incapaz de prescindir de su problema de género, como promotor de la violencia, la objetivación y el sometimiento, la solución inmediata que las teóricas y artistas *sex-positive* encontraron fue señalar, antes que otra cosa, su obsolescencia e incapacidad para escenificar a cabalidad las sexualidades alternativas o no-heteronormativas (entre las que destaca la femenina, la eterna relegada, por supuesto). De ahí que el primer paso en busca de la emancipación de la tradición pornográfica haya sido generar un concepto de sexualidad como un hábito simplemente humano.

Para emprender dicha tarea, la cineasta Candida Royalle, como vimos en el apartado anterior, propuso la elaboración de una “erótica con sentido ético”, un proyecto que si bien no transformó el argumento central de la trama pornográfica clásica, introdujo nuevos métodos para su producción, casi todos concernientes a consensos jurídicos, con los que abriría además la puerta para que otras realizadoras se animaran a nutrir el proyecto *pro-sex*. Sin embargo, fue su colega Annie Sprinkle quien no sólo se fijó como objetivo la conquista ética en los procesos de hacer porno, se propuso también redefinir el discurso con base en una serie de experimentaciones artísticas que superaran el

encuadre cinematográfico y de alguna forma adoptaran la vida cotidiana, lo testimonial y lo [auto]biográfico en un tenor más beuysiano del happening y de la performance¹³⁶.

The Post-Porn Modernist Show (fig. 16)¹³⁷, una puesta en escena itinerante que comenzó en 1989 y que continuó su exhibición hasta 1996, fue el primer trabajo en el que Sprinkle puso en acción sus ideales respecto a la sexualidad como derecho humano fundamental. Compuesto por improvisaciones fílmicas y fotográficas, con una producción *underground* más cercana al registro performático de comienzos de los setenta que al *cinéma vérité*¹³⁸, la artista filadelfiana expone una especie de autobiografía dividida en tres actos: en el primero representa su identidad como Ellen Steinberg, su nombre real, una mujer tímida e inhibida de clase media, educada en el seno de una familia judía de arraigados valores religiosos; la segunda parte corresponde a la protagonizada por Annie Sprinkle, más que un pseudónimo un alter-ego de la actriz porno, la prostituta y la bailarina exótica; finalmente entra en escena Anya, la última transición de Sprinkle rumbo a la divinidad sexual, en palabras suyas quien “ama a las mujeres y se enfoca en hacerlas liberar sus energías sexuales”¹³⁹.

¹³⁶ Joseph Beuys fue un artista alemán, miembro de Fluxus. Entre las acciones más reconocidas que realizó en su carrera profesional se encuentran *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, de 1965, y *Me gusta América y a América le gusto yo*, de 1974. En ambas actividades, Beuys apela al sentido común del espectador, a su parecer nublado por la arrogancia del racionamiento. Sus happening, una acción en la que se espera una respuesta por parte del espectador para complementar lo sucedido, crítica duramente que la sociedad haya perdido lo humano e intuitivo en nombre de un absurdo científicismo, cuyos nefastos resultados podían resumirse en las dos grandes guerras acaecidas en la primera mitad del siglo XX.

¹³⁷ Véase el sitio web creado por la artista para difundir el registro fotográfico, sonoro y audiovisual del evento: <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/menu.html>

¹³⁸ El *Cinéma vérité* o Cine de realidad, fue un movimiento artístico gestado en la Francia de mediados del siglo XX, cuyo principal objetivo era retratar la realidad, despojando la grabación de trucajes técnicos, como ediciones y efectos de algún tipo. Por tal razón, se le considera más cercano al documental que al cine de ficción. Sus principales figuras fueron los directores Jean Rouch, Dziga Vertov y Robert Flaherty.

¹³⁹ [Anya] loves women and puts her focus on liberating their sexual energies: Annie Sprinkle, *op. cit.*, p. 118. Traducción mía.



Fig. 16. Annie Sprinkle. *The Post-Porn Modernist Show*, Proyecto itinerante, 1989 - 1996.

Si bien su visión era más radical, en cuanto a su experiencia artística, que la de Candida Royalle, la teatralización de Sprinkle mantenía vivos los fantasmas del argumento heteronormativo y cosificador de la pornografía tradicional: la mujer, la interprete o protagonista, se exhibía como un objeto sexual presto a brindar entretenimiento a los asistentes; realizaba bailes eróticos similares a los que estaba acostumbrada a hacer en los clubs de desnudistas en los que trabajó; se masturbaba e invitaba al espectador a observarla detenidamente, ginecológicamente si se considera que con la ayuda de una cámara expandía el espectro visual de su cérvix, o hasta donde le permitía al objetivo de captura llegar dentro de su cuello uterino y proyectarlo en una pantalla de casi cuarenta metros cuadrados, o simplemente invitando a la audiencia a mirarlo a través de un telescopio.

The temple of sacred prostitute (El templo de la prostituta sagrada), el extendido ritual de masturbación con el que Annie Sprinkle se convierte en Anya, no es tan diferente a secuencias similares halladas en el porno convencional o en actos ofrecidos en

prostíbulos o de *table-dance*, dijo la crítica de teatro Angelika Czekay, después de observar la exposición itinerante en Berlín, Alemania, en Julio de 1991¹⁴⁰. No obstante, esta acción deliberada, la exposición de una mujer vulnerable, fue la estrategia inicial para intentar revertir la inminencia heterosexual [masculina] de la[s] forma[s] de ver un cuerpo femenino, un ejercicio que más que observar, abrasa, lacera a su objeto complaciente:

Al transformarse en un objeto de exhibición sexual frente a los espectadores mientras describe el proceso de transformación, Sprinkle expone la mirada espectadora, el voyeurismo y el deseo de mirar. El acto de hablar, de comentar sobre la construcción de su cuerpo como objeto sexual, se convierte en un acto de devolver la mirada al espectador, de mirar hacia atrás. Sin embargo, Sprinkle no resiste la mirada. Se muestra a sí misma para la mirada del espectador, pero inserta su propia agencia, de ese modo deconstruye la dinámica de poder (de género) habitual de una pantalla pornográfica con el consumidor masculino anónimo y el cuerpo femenino, desnudo y fetichizado. La pieza coloca imágenes tradicionalmente seductoras del desnudo femenino en las convenciones teatrales de la performance, proporcionando a la intérprete una posición de sujeto que la estrella porno no suele tener¹⁴¹.

¹⁴⁰ Me sentí ofendida y vulnerable como mujer, e interpreté que la pantalla funcionaba, una vez más, solo la mirada masculina [I felt offended and vulnerable as a woman, and interpreted the display as serving, yet again, the male gaze only]: Angelika Czekay, "Distance and Empathy: Constructing the Spectator of Annie Sprinkle's Post-Post Porn Modernist - Still in Search of the Ultimate Sexual Experience", en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 7, No. 2, Kansas, 1993, pp. 177-178. Traducción mía.

¹⁴¹ By transforming herself into a sexual display object in front of the spectators while describing the process of transformation, Sprinkle exposes the spectatorial gaze, voyeurism, and the desire to look. The act of speaking, of commenting on the construction of her body as a sex object, becomes an act of returning the spectator's look, of looking back. Yet Sprinkle does not resist the gaze. She displays herself for the spectator's look but inserts her own agency, thereby deconstructing the usual (gender) power dynamic of a pornographic display with the anonymous male consumer and the fetishized naked female body. The piece places traditionally enticing images of the female nude into the theatrical conventions of performance art, providing the performer with a subject position that the porn star usually does not have: *Ibidem*, p.180. Traducción mía.

El proyecto de Annie Sprinkle podría resumirse como la tentativa de subvertir la idea sobre la feminidad, reducida históricamente a su categoría sexual incompleta, a su futilidad iconográfica, y proyectarla como una maquinaria elocuente, discursiva en sí misma. A diferencia de la *Prometeo sex-positive* de los ochenta, Candice Vadala, quien había intentado esto limitándose a la cinematografía y apegándose a los lineamientos clásicos de la pornografía, la también doctora en Sexualidad por el *Institute for Advanced Study of Human Sexuality* de San Francisco llevó su “espectáculo” a galerías y espacios de difusión artística alternativos, en Estados Unidos y Europa.

Su inconveniente, si podemos llamarle de esa forma, fue que a pesar de formar una red de colaboraciones comerciales, Annie Sprinkle nunca alcanzó un emporio económico como el de *Femme Productions*; de igual forma sus producciones conservaron por mucho tiempo un carácter *underground*, sin descuidar el contacto cercano con el público, participando de la mano con él en una puesta en escena única e irrepetible: artista y espectadores fundidos en una misma representación, asediados por la misma empatía.

Post-Porn Modernist Show fue una propuesta co-dirigida por dos realizadores en dos etapas distintas. El primero de ellos fue Emilio Cubeiro, un artista conceptual y de performance estadounidense de gran reconocimiento en la escena *queer* de Nueva York en la década de los ochenta. El segundo y más influyente para Annie Sprinkle fue Willem De Ridder, un artista holandés perteneciente al movimiento Fluxus¹⁴², quien se encargó

¹⁴² Movimiento artístico originado en las artes visuales, pero que al mismo tiempo invadió la música, la danza y el teatro. Surgido en los Estados Unidos en la década de los sesenta, se lanzó en contra del sistema de legalización del arte, el cual consideraban un aparato mercantilista desprovisto de una capacidad real de criticar, socialmente, la realidad. Sus principales representantes fueron George Maciunas, Josep Beuys, Wolf Vostell, Yoko Ono, entre muchos más

de llevar la exhibición fuera de los confines norteamericanos y quien propuso a la activista sexual filadelfiana involucrarse más con el público, a través de confesiones personales narradas a manera de soliloquios, insinuaciones de flirteo, invitaciones a participar en los actos sexuales que tenían lugar en el escenario o hacer de la audiencia el escenario¹⁴³.

Si Candida Royalle había develado el secreto de los placeres sexuales del porno a las mujeres, Annie Sprinkle avivó la llama del fuego “divino” hasta crear una hoguera inmensa en el que más de una miró por primera vez el espacio circundante, detrás de las sombras, unas penumbras tan añejas como los orígenes de la civilización occidental en la Grecia Antigua. Las mujeres, sometidas a la voracidad de la oscuridad, condenadas a una especie de ceguera existencial [sexual], no despertaron ni abrieron los ojos, distinguieron su propio cuerpo, oculto como dentro de una cloaca o una cueva, en ese brevísimo lapso de luminosidad. Porque al apagarse el destello de la última brasa lo que poblará nuevamente los ojos de la feminidad será la negrura tempestiva de lo incierto.

La habilidad y potencia del *posporno* fue y es su capacidad de insuflar oxígeno a las brasas moribundas para que alumbren de nuevo, aunque momentáneamente, la realidad corporal no sólo de las mujeres, sino de todos los yacen ocultos o negados dentro del aparato de la sexualidad, dentro de la caverna de la *Scientia sexualis*.

Post-Porn modernist no buscó una reivindicación de la sexualidad femenina, como las heroínas de las cintas de Candida Royalle, se trató más bien de un ejercicio de catarsis en el que la misma Annie Sprinkle era la protagonista central, fue una búsqueda exhaustiva de su propia identidad, debajo de los escombros de una realidad de la que

¹⁴³ Véase: <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/history.html>

ella se sentía desplazada, insignificante. Ella intentó encarnar la sinécdoque de lo femenino, de las mujeres. Sprinkle deseaba apropiarse de su placer individual a través de una experiencia subjetiva, sólo que, a diferencia de la estrategia probada del personaje de *Heather* en *Three daughters*, convidó sus fantasías con sus espectadores, o mejor dicho fue a través de ellos que dichas evocaciones encontraron un sentido:

Sprinkle actúa su "yo" y, al mismo tiempo, demuestra la construcción de su cuerpo cuando se transforma en una estrella porno, revelando deliberadamente la mascarada que se puso para complacer las demandas masculinas. Esta pantalla hace que el espectador crea en un mundo real ("Esto es lo que sentí, quise, odié") y uno ficticio ("Esta es la imagen que creé para ti") y ofrece dos formas de leer. Uno invita a los espectadores a escuchar la "historia" de Sprinkle e identificarse con ella; el otro sugiere que miren el acto, a las imágenes que son familiares [de carácter sexual] en un contexto diferente¹⁴⁴.

El espectáculo sugestivo de *Post-Porn Modernist Show* desentrañó la personalidad de su intérprete, aquello que la angustia y la complace. A la manera de una disección anatómica, Annie Sprinkle expone sus vicisitudes como objeto sexual con la intención de visibilizar, detrás del cúmulo de órganos armoniosamente colocados uno tras otro dentro de su cuerpo hermoso y alquilable, a la mujer, su historia, *herstory*¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Sprinkle performs her "self," and, simultaneously, demonstrates the constructedness of her body as she transformed into a porn star, pointedly revealing the masquerade she put on in order to please male demands. This display makes the spectator believe in a real ("This is what I felt, wanted, hated") and a fictional ("This is the image I created for you,") world and offers two ways of reading. One invites the spectators to listen to Sprinkle's "story" and identify with her; the other suggests they look at the display, at the images that are familiar in a different context: Angelika Czekay, *op. cit.*, p. 188. Traducción mía.

¹⁴⁵ Annie Sprinkle durante su trayectoria habrá de referirse a la "historia de ellas" como *herstory*, una combinación entre el posesivo femenino en lengua inglesa "her", lo que pertenece a ella, y "story", una historia.

Con la finalidad de expandir su mercado, la también sexóloga estadounidense creó, en 1991, el taller *Sluts and Goddesses*, dirigido principalmente al público femenino, en el que enseñaba a sus asistentes técnicas de sexo tántrico, ejercicios de “meditación erótica” para obtener más y mejores orgasmos, una energía que Annie Sprinkle consideraba vital para llevar una vida equilibrada, para los adentros personales como para con los demás. En este espacio también se filmaron videos en torno a las prácticas educativas ahí impartidas, mismos que se pusieron a la venta bajo el nombre de *The Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How to be a Sex Goddess in 101 easy steps* (Video-taller “Putas y Diosas” o Cómo ser una Diosa Sexual en 101 sencillos pasos, 1992, fig. 17), elaborado con la asistencia de la realizadora venezolana Maria Beatty.



Fig. 17. Annie Sprinkle y Maria Beatty. *The Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How to be a Sex Goddess in 101 easy steps*, Video, 52”, Estados Unidos, 1992.

Para Annie Sprinkle, el contacto sexual entre dos o más personas poseía una sacralidad ineludible que ha sido estandarizada dentro de un dispositivo de poder, lo cual propicia su vulgarización, asumía la masculinidad como su unidad base y legitimaba la agresión en contra de todo aquello no esté inscrito dentro de lo fálico, delimitando de forma tajante

las fronteras de los géneros. Por tal razón, el trabajo artístico de la filadelfiana poseía fuertes influencias de prácticas orientales, como el brahmanismo y el budismo zen, además de enaltecer la figura de la prostituta como una especie de guía espiritual al servicio en cuerpo y alma de su prójimo (cliente-compañero).

Anya, la tercera fase, la más divina de las facetas de Sprinkle en su pionero proyecto, representó a la “puta”, en lo más despectivo del término anglosajón *slut*, como un ser que lejos de sacrificar su existencia para ofrecerla al bienestar común, lo cual es una visión heredada del Judeocristiano, convierte su experiencia con los demás en un puro conocimiento, en potencia, articulando lo que la mitóloga del *Institute of Women’s Arts, Mysteries and Sciences* de San Francisco, Cosi Fabian, relataba respecto a la *Sagrada Prostituta*, una figura clave para comprender el importante rol de la sexualidad en el mundo antiguo, aunque sepultada con el auge de la Grecia Clásica:

El elaborado y formalizado vestuario de una prostituta, incluso el de las que trabajaban en las calles, [...] tiene orígenes rituales. Los ojos enmascarados (piénsese en “máscara”), bocas rojas y joyas en forma de luna se remontan a las decoraciones corporales menstruales/religiosas de nuestras antecesoras. El adorno era una expresión de poderes femeninos numinosos. Esta decoración simbólica de la mujer indica sus poderes divinos, nos conecta con el ideal griego de *cosmetikos* - el principio de ordenamiento del mundo. Los antiguos recordaban lo que ahora hemos olvidado: que es la mujer quien condujo la conciencia animal del hombre hacia una existencia afectiva,

social y moral. Y la quintaesencia de la mujer en sus aspectos cósmicos, de poder y rituales era, y es, la Sagrada Puta¹⁴⁶.

El antecedente más inmediato de esta figura ancestral del que se tenga registro se remonta a la cultura Sumeria, con la diosa *Shamhat*, personaje central de la *Épica de Gilgamesh*, la historia de las andanzas del despiadado rey de Uruk, el reino antiguo más grande del mundo. El relato comienza con el hastío, por parte de los pobladores, de los atropellos de su monarca, quien esclavizaba a los hombres jóvenes y obligaba a las doncellas a brindarle servicios sexuales. Desesperados, piden ayuda a *Aruru*, madre de los dioses, quien responde creando al guerrero *Enkidu*, aunque el único inconveniente fue que había nacido como un hombre salvaje y lejos de colaborar en su causa en contra del despótico rey, se dedicó a molestar a los pastores y a atacar a sus rebaños, junto a una manada de animales.

Fue entonces que entra en escena *Shamhat*, dotada del atractivo sexual como su poder esencial. Seduce al salvaje guerrero y, después de copular durante seis días y siete noches, consigue que *Enkidu* tome conciencia de su realidad inmediata y comienza con su proceso de “civilización”, mostrándole desde cómo vestirse hasta cómo dirigirse con respeto hacia los demás, para finalmente guiarlo hacia Uruk con el único objetivo de lidiar en contra de *Gilgamesh* y su reino de terror. Gracias a la intersección de *Shamhat*, la

¹⁴⁶ The elaborate and formalized costuming of a prostitute, even that of street-walkers, also has its ritual origins. Masked eyes (think "mascara"), red mouths and moon-shaped jewelry have all been traced back to our foremothers' menstrual/religious body decorations. Adornment was an expression of numinous feminine powers. This symbolic decorations of the female, indicate her divine powers, connects us to the Greek idea of *cosmetikos* - the ordering principle of the world. The ancients remembered what we have now forgotten: that it is woman who brought man animal consciousness into a sentient, social and moral existence. And the quintessence of woman in her ritual, empowered, cosmic aspects was, and it, the Holy Whore: Cosi Fabian, "The Holy Whore. A woman's gateway of power", en Jill Nagle (comp.), *op. cit.*, p. 47. Traducción mía.

conciliación entre el pueblo y su gobernante llegó con un acuerdo pacífico y ambos héroes de la epopeya a partir de su encuentro se convertirán en aliados y compañeros de aventura¹⁴⁷.

En la cultura judeocristiana, existe también la figura de *Lilith*, la rebelde hija de Yavé que, según el folclor, abandonó el Paraíso por negarse a ser la amante exclusiva de *Adán* y se alió con *Satanás*. *Lilith*, al igual que *Shamhat*, tiene un origen mesopotámico, asociado con lo maligno y lo nocturno, aunque en parte este estigma se debía a su incontenible energía sexual, por lo que algunos estudiosos, como escritora alemana-hindú Mithu Sanyal, citan que su condenación o maldición fue posterior¹⁴⁸.

La *Sagrada Prostituta* exaltó la capacidad de las mujeres de fungir como portales de transformación, física y espiritual. Sin embargo, este aspecto hierático fue perdiéndose paulatinamente en la historia occidental, hasta que en la Edad Media, y particularmente en los últimos años del siglo XVI, según argumentos de Michel Foucault¹⁴⁹, la ciencia del sexo llegó a su cenit con un discurso represivo que estableció un rol determinante para las mujeres, como madres y esposas, el cual continúa muy vigente.

Si la concepción anatómica y médica de la Edad Media había reducido lo femenino a su capacidad reproductiva¹⁵⁰, en los años previos a la Revolución Francesa y con el establecimiento de las sociedades burguesas¹⁵¹, el pensamiento científico hizo a bien

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 47-48.

¹⁴⁸ Véase: Mithu Sanyal, *Vulva* (Trad. de Patricio Pron), Anagrama, Barcelona, 2012.

¹⁴⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁰ Véase capítulo 1.

¹⁵¹ En el mismo tomo de la *Historia de la Sexualidad*, Michel Foucault hace una diferencia entre la aristocracia y burguesía, exponiendo el siguiente argumento, “la aristocracia nobiliaria había afirmado la especificidad de su cuerpo, pero por medio de la sangre, es decir, por la antigüedad de las ascendencias y el valor de las alianzas; la burguesía, para darse un cuerpo, miró en cambio hacia la descendencia y la salud de su organismo. El sexo fue la sangre de la burguesía: Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 117-118.

dotar de una nueva característica socio-biológica a la carne de las mujeres, tan concluyente que en los años siguientes teorías como el psicoanálisis freudiano basará en ella la diferencia sexual, la histerización:

[...] triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado —cualificado y descualificado— como cuerpo íntegramente saturado de sexualidad; de este modo, este cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; y por último fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), con el espacio familiar (del que debe de ser un elemento sustancial y funcional) y con la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación)¹⁵².

En este sentido, la prostituta, la misma que en la antigüedad había encarnado a una mística que conducía a sus pares hacía una epifanía existencial, con base en sus habilidades sexuales, en la era Moderna fue relegada a la clandestinidad, vulgarizada y condicionada al servicio público, lo cual debe entenderse como un gesto despectivo, pues a este sector pertenecía la muchedumbre, los reducidos física o moralmente.

Es la figura de la *puttus*, la expresión detrás de la variación femenina del vocablo latín *putus*¹⁵³, proferida a un mancebo dedicado a la prostitución, originada en la Antigua Roma y popularizada precisamente en la Europa del siglo XVIII, lo que inspiró el surgimiento de Anya en *The Post-Porn Modernist Show*, la mujer que emerge desde la oscuridad, como una brasa escapada de la antorcha de *Prometeo* que se aferra a no

¹⁵² *Ibidem*, p.98.

¹⁵³ Véase la definición de la palabra contenida en el Diccionario de la Real Lengua Española, edición 2018.

morir; *Anya* conjunta un proceso de auto-descubrimiento, de lucha interna, de adaptación o de ansiedad, y lo más importante de todo, nunca niega su naturaleza efímera, al contrario, su cuerpo es la amalgama de todo eso, el centro vital. Annie Sprinkle se presentó en el evento inaugural de su tendido performance como una mujer que buscaba despojarse de su identidad de género para contemplarse en un espectro mucho más amplio, tomando como herramienta el mismo instrumento opresor que en ella pesaba, su sexualidad. Antes de entrar en *Anya*, toca sus genitales y hace saber a sus espectadores la siguiente consigna:

Annie Sprinkle ama a todos. *Anya* se ama a sí misma. / Annie Sprinkle busca atención. *Anya* busca la conciencia. / Annie Sprinkle es una feminista. *Anya* es una diosa. / Annie Sprinkle quiere una carrera, fama y fortuna. *Anya* quiere amor, intimidad y orgasmos de una hora. / Annie Sprinkle disfruta de una atracción animal. *Anya* prefiere una conexión más espiritual. / Annie Sprinkle disfruta el sexo con hombres. *Anya* ama, adora y prefiere el sexo con mujeres. / Annie Sprinkle es una mujer muy moderna. *Anya* es muy antigua. / A Annie Sprinkle le gusta el sexo con transexuales, enanos y amputados. *Anya* hace el amor con el cielo, el fango y los árboles. / Annie Sprinkle se masturba. *Anya* medita ... mientras se masturba, por supuesto. / Y *Anya* existe hoy sólo porque Annie Sprinkle fue ayer¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Annie Sprinkle loves everybody. *Anya* loves herself. / Annie Sprinkle seeks attention. *Anya* seeks awareness. / Annie Sprinkle is a feminist. *Anya* is a Goddess. / Annie Sprinkle wants a career, fame and fortune. *Anya* wants love, intimacy and the one-hour orgasm. / Annie Sprinkle enjoys an animal attraction. *Anya* prefers a more spiritual connection. / Annie Sprinkle enjoys sex with men. *Anya* loves, adores and prefers sex with women. / Annie Sprinkle is a very modern woman. *Anya* is very ancient. / Annie Sprinkle likes sex with transsexuals, midgets, and amputees. *Anya* makes love with the sky, the mud and the trees. / Annie Sprinkle masturbates. *Anya* meditates...while she masturbates, of course. / And *Anya* exists today only because Annie Sprinkle was yesterday. Véase: <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/anya.html>. Traducción mía.

Dentro de la inmensa caverna de la *Scientia Sexualis*, el placer sexual femenino se considerará una patología, o una evanescencia que pondrá en tensión el placer masculino para encontrar significado alguno. Dentro de este inmenso espacio cóncavo y oscuro a las mujeres les han mutilado su autonomía, su creatividad y su espíritu libertario. Dentro de esa inmensa gruta platónica, en la que en ocasiones creyeron advertir la luz al final del túnel, tanto Candice Vadala como Ellen Steinberg continuaron sus andanzas dando vueltas en círculos, siempre en el mismo sitio aunque con la aspiración clara de huir, de siquiera intentarlo o jugar a que es posible escapar de ahí.

Aún con el fuego en su poder, la salida es engañosa y es fácil perderse o ceder ante la desesperación. Pero en las entrañas mismas de la tierra, les han llegado historias de heroínas y de diosas a las que intentan emular, aunque la mayoría de las veces ignoran cómo hacerlo porque nunca lo han atestiguado. La habilidad del *posporno*, una palabra fácilmente revocable como la tradición a la que intenta transgredir, tendrá que ser la improvisación, pero “si su proyecto tan sólo aspira a invertir el orden de las cosas— admitamos incluso que ello sea posible...—, la historia terminaría finalmente siendo más de lo mismo. El falocratismo. Ni su sexo [de las mujeres], ni su imaginario, ni su lenguaje (re)cobrarían con ello su tener lugar”¹⁵⁵. Entonces, el *posporno*, el erotismo ético o el porno inclusivo no deben de responder cómo alumbrar la cueva, sino cómo salir de ella.

¹⁵⁵ Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno* (Trad. de Raúl Sánchez), Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 24.

3.3 El porno en Erika Lust o la feminidad como mascarada

Los ojos azules y penetrantes de la rubia terapeuta fijan la mirada en la pantalla de la computadora con un aire de extrañeza, de introspección. Mientras sus dedos teclean con ahínco algo que no podría ser otra cosa que sus sesiones, es sorprendida repentinamente por varios de sus pacientes, a quienes en lo más secreto de sus pensamientos cree haber ayudado. Uno a uno comienzan a retirar todos los artículos de su escritorio, en un intento quizás por liberarla de cualquier inminencia de poder que pudiera tener sobre ellos. Un hombre alto y fornido, *David* (Dries Breyne), se acerca a ella, la sostiene delicadamente de la cintura y comienza a besarle el rostro. El resto del grupo se ha colocado sobre el sofá, expectantes a cada movimiento de la pareja que se toca y se mira con lascivia. La cámara fija su atención en los gestos de los voyeristas, recorre con paciencia sus cuerpos hasta mostrar como cada uno lleva sus manos a sus genitales.

La *sexóloga* (Claudia Claire) y *David*, postrados ya sobre el escritorio, suben el tono apasionado de sus besos y de sus caricias, éste la despoja de sus ropas y deambula con su lengua el torso rosado de su compañera. El grupo de espectadores se masturba con mayor velocidad, al tiempo que el encuadre proyecta a la par los labios encendidos, los pezones erectos y la mirada perdida de la *sexóloga*. La secuencia sólo muestra por breves segundos la imagen de la penetración con un *close-up* que se pierde con la toma y el estruendo de los alaridos de placer de la anónima mujer. Después de algunos minutos y un *cunilingus*¹⁵⁶, el hombre eyacula en la boca y el rostro de la *sexóloga*, acto

¹⁵⁶ Práctica sexual consistente en aplicar la boca a la vulva.

secundado por otros dos personajes masculinos, quienes se masturbaban mientras observaban a su terapeuta en pleno coito. La película concluye con las tres mujeres restantes, recostadas sobre el diván, en el momento justo del orgasmo, mientras la voz en *off* de la protagonista revira que ha cumplido su fantasía.

Así, Erika Lust finaliza su película de 2003, *Fantasías de una sexóloga* (fig. 18), en la cual aborda la historia de una terapeuta que suele recomendar sesiones de liberación sexual a sus pacientes para canalizar los impulsos nocivos de sus diferentes perversiones, patologías que a su vez les han impedido llevar una vida tranquila y/o “normal”, provocando en cada uno de ellos sentimientos de culpa.



Fig. 18. Erika Lust, *Fantasías de una sexóloga*, película, 76', España, 2003.

Afincada en Barcelona desde 2004, Erika Hallqvist, egresada en Ciencias Políticas y especializada en Estudios feministas por la Universidad de Lund, es una directora que ha definido su trabajo artístico como “pornografía feminista”, una cinematografía explícita que buscaba responder a la interrogante sobre qué deseaban mirar las mujeres y cómo conseguirlo:

La pornografía, como toda expresión artística y cultural, tiene un discurso. En el caso de la pornografía, este discurso habla sobre el sexo, y todo aquello que tenga un discurso es susceptible de ser abordado desde una óptica feminista. Si las mujeres no participamos en el discurso de la pornografía como creadoras, el porno sólo va a expresar lo que piensan los hombres sobre el sexo. Debemos participar para explicar cómo somos, cómo es nuestra sexualidad, como vivimos la experiencia del sexo. Si dejamos que lo hagan todo los hombres, seguiremos siempre representadas en el porno como su fantasía masculina nos ve: putas, lolitas, ninfómanas [...] ¹⁵⁷.

Existen dos antecedentes orgánicos, en el plano cinemático, que la nueva pornografía propuesta por Erika Lust asimila dentro de su proceso creativo. Primero, mantiene vigente la urgencia de privilegiar la receptibilidad femenina que Candida Royalle había ya esbozado dentro de sus primeras incursiones fílmicas, particularmente en *Three daughters* y *Christine's secret*, y que pasados más de veinte años seguía sin consolidarse dentro de la industria. En segundo término, trata de desmontar los paradigmas reticentes que pesaban sobre la figura de “la actriz porno”, pasividad y victimización, para hacerlos parte fundamental de su aprendizaje y experiencia sexuales,

¹⁵⁷ Erika Lust, *Porno para mujeres*, ed. Melusina, Madrid, 2009, p. 49.

tal cual lo trabajó Annie Sprinkle dentro de su ambicioso proyecto *The Post-Porn Modernist Show*.

Como muestra de ello, *Fantasías de una sexóloga* no desestimó el poder de la clásica relación heterosexual, de hecho ninguno de sus pacientes tiene preferencias distintas, ni la predictibilidad del acto carnal en sí, vacuo y mecánico, con una tendencia íntima a simular lo amoroso y lo “romántico” como estereotipos de una respuesta afectiva de sus mujeres protagonistas. Sucede todo lo contrario, son estas informaciones, vicisitudes o estigmas, lo que constituye el *locus* sexual de cada personaje femenino, cuyo punto de intersección es la profesional de la salud, de la que intencionalmente se desconoce el nombre.

El film de Lust saca también a la luz dos cuestionamientos extendidos en la teoría cinematográfica de la espectadora que tanto Laura Mulvey como Mary Ann Doane, en 1975 y en 1982 respectivamente, habían señalado como tareas pendientes dentro de la [re]presentación de lo femenino. Por un lado, Mulvey había mencionado la necesidad de que las mujeres aprendieran a mirarse delante de una pantalla, para lo cual era imperativo asomarse detrás de la cámara, y no sólo para mirarse a través del cíclope masculino-masculinizado-masculinizante de la industria del cine, sino para desarrollar, o mejor dicho inventar, una mirada propia:

La mujer entonces permanece en la cultura patriarcal como un significante del otro masculino, ligado por un orden simbólico en el que el hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico al imponerlas en la imagen

silenciosa de la mujer aún atada a su lugar como portadora, no creadora de significado¹⁵⁸.

Al cambiar su rol de protagonista de filmes *hard-core* a directora de cine erótico, Candice Vadala rompió de alguna manera con el arquetipo de la carne femenina constituida en su representación cinematográfica como espectáculo para un séquito de hombres heterosexuales, para quienes estaba diseñada la mirada del porno. Sus protagonistas poseen elocuencia y la desnudez de sus cuerpos deambula por el encuadre casi con la misma fuerza retzadora de sus pares masculinos. Y me limito a decir “casi” porque si continuo con el argumento de Mulvey, o de la misma Candice¹⁵⁹, el significante aún conserva sus reminiscencias masculinas: el deseo sexual de *Heather* se complementa hasta que entra en contacto carnal con *Paul*, una larga travesía que la misma trama se encarga de construir para el espectador; igualmente, *Christine* concluye su epifanía orgiástica al llegar a la cama de lado de su voyeur.

No obstante, es menester considerar que la trascendencia de Candida Royalle dentro del mundo pornográfico le mostró a las mujeres, principalmente a aquellas que aspiraban a la realización, que los códigos que constituyen el *corpus* cinematográfico no pueden erradicarse por completo, pero sí pueden moldearse de acuerdo a objetivos bien específicos, en este caso en hacer digeribles las crudas escenas sexuales en las que las mujeres estaban habituadas a ser humilladas.

¹⁵⁸ Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁹ En vez de crear una visión, parece que muchas de las directoras jóvenes de hoy [2012], a menudo trabajando bajo la tutela de grandes distribuidoras del porno, solo buscan probar que pueden ser más desagradables que sus predecesores masculinos. Y no solo es el tipo de actos sexuales el que me ofende; es el retrato crudo, como tirado a la cara, que parece estar más interesado en su valor efectista que en crear algo que las espectadoras puedan disfrutar. Candida Royalle, *op. cit.*, p. 102.

En tanto Mary Ann Doane, dentro de su artículo “Film and the masquerade. Theorizing the female spectator” (El cine y la mascarada. Teorizando al espectador femenino), publicado originalmente en la revista de la Universidad de Oxford, *Screen*, añadió al argumento de Laura Mulvey que las mujeres tenían una necesidad primigenia de realizar un ejercicio de introspección, quizás de [auto]reconocimiento, delante de un espejo como algo más que sombras traslúcidas, antes de aventurarse a reestructurar cualquier representación de-velada dentro del cine, o de cualquier otro medio visual. Si bien Annie Sprinkle no elaboró como tal una propuesta cinematográfica, su metamorfosis autorreferencial, Ellen-Annie-Anya, se acercó más a esta postura al reflexionar sobre sí misma a partir de su sexualidad, una condición en la que entrelazaba a la perfección sus estigmas como mujer y la posibilidad para disidir de ellos.

En este punto, la sexualidad femenina, reducida histórica y culturalmente a su histerización, determinada por su vulnerabilidad biológica, constituye para Doane la mascarada perfecta. La mujer (o las mujeres en plural, si se quiere ser más osado) no es el significante dentro del acto iconográfico; es lo observable, lo expuesto, sin que detrás quede residuo alguno, como si no fuera más que una especie de sustancia eólica cuyo tono celeste apenas sería perceptible en su acumulación excesiva. Las mujeres, personajes que no hacen otra cosa que levantar las pasiones ajenas, siempre necesitadas o carentes de afecto, siempre mirando, sintiendo para los demás, hasta los albores del siglo XXI no habían sido capaces de reconocerse dentro del espectáculo cinematográfico como algo que no fuera una convulsión etérea.

Por tal razón, para que la espectadora del fenómeno cinematográfico [o iconológico] pueda contemplar en un espectro visible la imagen femenina, tendría que alejarse de su objetivo a una distancia considerable de forma tal que las longitudes de onda al atravesar las moléculas de oxígeno suspendidas en el espacio comiencen a teñirse en su mirada del sutil tono turquesa que da cuerpo al cenit solar. De no emprender esta operación de distanciamiento espacial, las únicas perspectivas posibles para la espectadora serán el masoquismo de la sobre-identificación, que de algún modo conserva Candida Royalle al poner en tensión el deseo sexual de sus mujeres protagonistas en la mirada de los protagónicos masculinos; o un narcisismo que nace al convertirse en su propio objeto de deseo, presente también en casi toda la filmografía de la fundadora de *Femme Productions* y cuyas reminiscencias alcanzan a *The Post-Porn Modernist Show*, en el que la mujer protagonista es al mismo tiempo espectadora de su propio placer [¿deseo reprimido?], evocado en el contacto lúdico que sostiene con su público¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Tanto la teoría de la imagen como la de su aparato, el cine, producen una posición para el espectador femenino —en última instancia insostenible porque carece del atributo la de distancia tan necesaria para una lectura adecuada de la imagen. Toda la elaboración de la feminidad como cercanía, cercanía, como presente para-sí-misma no es la definición de una esencia, sino la delineación de un lugar culturalmente asignado a la mujer. Más allá de una simple adopción de la posición masculina en relación con el signo cinematográfico, la espectadora tiene dos opciones: el masoquismo de la sobre-identificación o el narcisismo que conlleva convertirse en su propio objeto de deseo, al asumir la imagen en su modo más radical. La efectividad de la mascarada yace en su potencial para abrir una distancia de la imagen, para generar una problemática dentro de la cual dicha efigie es manipulable, producible y legible para la mujer (Both the theory of the image and its apparatus, the cinema, produce a position for the female spectator - a position which is ultimately untenable because it lacks the attribute of distance so necessary for an adequate reading of the image. The entire elaboration of femininity as closeness, a nearness, as present-to-itself is not the definition of an essence but the delineation of a place culturally assigned to the woman. Above and beyond a simple adoption of the masculine position in relation to the cinematic sign, the female spectator is given two options: the masochism of over-identification or the narcissism entailed in becoming one's own object of desire, in assuming the image in the most radical way. The effectivity of masquerade lies precisely in its potential to manufacture a distance from the image, to generate a problematic within which the image is manipulable, producible, and readable by the woman): Mary Ann Doane, "Film and the masquerade. Theorizing the female spectator", en Amelia Jones (Comp.), *The Feminist and Visual Culture*, Routledge, Nueva York, 2010, pp. 82-83. Traducción mía.

La anónima *sexóloga* de Erika Lust es el ejemplo mejor conseguido de la mascarada propuesta por Mary Ann Doane en la historia del cine pornográfico, su feminidad es una performatividad, una habilidad camaleónica de desempeñar diferentes papeles a la vez: la mujer que escucha, quien propone alternativas para liberar la pesadez de sobrellevar el acto carnal como una losa, quien puede también ceder a esos impulsos sexuales. El personaje de Claudia Claire juega con su histerización, la paladea, la convida, sin un nombre o cualquier signatura que entorpezca su grandilocuencia, su beldad:

La mascarada, en el alarde de la feminidad, la mantiene a distancia. La feminidad es una máscara que se puede usar o quitar. La resistencia de la mascarada a la posición patriarcal residiría, por lo tanto, en su negación de la producción de la feminidad como cercanía, como presencia en sí misma, como, precisamente, *imagista*. El travesti adopta la sexualidad del otro: la mujer se convierte en un hombre para alcanzar la distancia necesaria de la imagen. La mascarada, por otro lado, implica una realineación de la feminidad, la recuperación, o más exactamente, la simulación de la brecha o distancia faltante. Enmascarar es fabricar una falta en la forma de una cierta distancia entre uno mismo como objeto y su imagen. Si [...] “querer incluir en uno mismo, en tanto objeto, la causa del deseo del Otro es una forma para estructurar la histeria”, el enmascaramiento es entonces anti-histórico porque funciona para efectuar una separación entre la causa del deseo y de uno mismo. La mujer usa su propio cuerpo como un disfraz¹⁶¹.

¹⁶¹ The masquerade, in flaunting femininity, holds it at a distance. Womanliness is a mask which can be worn or removed. The masquerade's resistance to patriarchy position would therefore lie in its denial of the production of femininity as closeness, as presence to-itself, as, precisely, *imagistic*. The transvestite adopts the sexuality of the other - the woman becomes a man in order to attain the necessary distance from the image. Masquerade, on the other hand, involves a realignment of femininity, the recovery, or more accurately, simulation, of the missing gap or distance. To masquerade is to manufacture a lack in

Además, en éste, su segundo film, la realizadora sueca enmarcó su historia con varias críticas al dispositivo de la sexualidad. La más evidente fue poner en entredicho la tarea del terapeuta que, recordando los argumentos de Michel Foucault¹⁶², representaba una especie de reinención o actualización de la figura del sacerdote antes del siglo XVIII, la autoridad con la capacidad de expiar ya no los pecados sino las enfermedades mentales, en este caso las perversiones sexuales, a través de un ejercicio de confesión y prescripción.

Al ceder, de manera onírica o no, a sus impulsos sexuales, *la sexóloga*, la analista, quebrantó su carácter objetivo como observador-solucionador-mediador del problema, dejando dos rutas abiertas a la interpretación para el espectador: la primera de ellas es que la terapia como tal no es posible y/o que es un intento obsoleto asirla a un método punitivo, disfrazado de medida civilizadora, lo que a su vez provoca mayor resistencia; la otra es considerar la dinámica de normalización, es decir la tajante división entre lo *psiquiatrizable* y lo permisible en el plano sexual, como un ejercicio de imposición que busca restringir [¿sacrificar?] la experiencia individual en pro de un proyecto social, es por esto último que los pacientes acuden en busca de ayuda.

the form of a certain distance between oneself as an object and one's image. If[...] "to wish to include in oneself as an object the cause of the desire of the Other is a formula for the structure of hysteria", then masquerade is anti-hysterical for it works to effect a separation between the cause of desire and oneself. The woman uses her own body as a disguise: *Ibidem*, p. 79. La traducción y los corchetes son míos.

¹⁶² Véase el capítulo 2 de la *Historia de la Sexualidad I*, "La hipótesis represiva". Yo lo sugiero en el subcapítulo 3.2.

A esto hay que sumar que Erika Lust no pudo tener un mejor escenario que el consultorio de su *sexóloga*, un espacio alegórico en el que tiene lugar el proceso de expiación de culpas o de sanación mental por parte de los pacientes, una especie de antesala de la redención espiritual, similar a ingresar dentro de un templo religioso en busca de auxilio ante las inclemencias de una existencia incomprensible y en más de una ocasión insoportable. Otro elemento a considerar es la incidencia del gurú sexual dentro de la trama, ésta no conduce personalmente a sus aprendices [pacientes] hacia la experiencia lúcida de su sexualidad como apropiación individual, podría decirse más bien que ella también carece de una habilidad para realizarla. No hay enseñanzas en las prescripciones de *la sexóloga*, ni brinda soluciones; sus tratamientos, las sesiones de coito bien diseñadas para atender las necesidades de cada caso, no son ejercicios liberadores sino paliativos.

Entendido esto, ¿Erika Lust, lo mismo que sucedió con sus antecesoras Candida Royalle y Annie Sprinkle, se limitó solamente a soltar un chispazo en medio de la oscuridad de una cueva? ¿El porno, lo erótico, lo *hard*, lo sucio, el teatro largamente extendido de lo genital que inventa realidades efímeras en palabras o imágenes, lo *post* como proclama apocalíptica, la industria económica detrás de cada mote lascivo, subversivo o sofisticado, todo eso se limita a la analgesia, de la que inclusive el dolor en dosis sugeridas forma parte? ¿La mascarada de Mary Ann Doane no es ciertamente un dispositivo de camuflaje sino de resguardo, un caparazón y no un disfraz? ¿La lente de un cinematógrafo, lo mismo que la mirada cinematográfica, no se despojarán de su inmanencia masculina a pesar de que sea una mujer quien opere el artefacto?

Existe un sinfín de respuestas afirmativas que podría yo darles a estas interrogantes, algunas de ellas provenientes del feminismo anti-porno que aún en nuestros días insiste en que dicha práctica no es más que una acumulación histórica de violencia en contra de la mujer, su apología. En este sentido, el porno femenino-feminista equivaldría a redundar, a no salir de la cueva y encender de vez en cuando una linterna con el afán pretencioso de imaginar un “mundo exterior”, a partir de pinturas rupestres, manchas sobre las paredes, que no todos (o mejor dicho, todas) entenderían. La pornografía, secretamente, habría adoctrinado a las mujeres a mirar su propia individualidad, lo que ellas considerarían su identidad, a través de los ojos de los hombres, a contemplarse como puro sexo, de la forma en la que la filósofa belga Luce Irigaray lo puntualizó en su texto de 1972, *Ese sexo que no es uno*:

La mujer no es, en este imaginario sexual, más que el soporte, más o menos complaciente, para la actuación de los fantasmas del hombre. Es posible e incluso seguro que ella encuentre, por poderes, goce en ello. Pero éste es ante todo prostitución masoquista de su cuerpo a un deseo que no es el suyo; lo que la deja en ese estado de dependencia del hombre que la distingue. No sabiendo lo que quiere, dispuesta a cualquier cosa, volviendo incluso a pedir que ojalá él la “tome” como “objeto” de ejercicio de su propio placer. Así, pues, ella no dirá lo que desea. Además, no lo sabe, o ha dejado de saberlo¹⁶³.

Si prosigo con este argumento, el personaje de Claudia Claire también podría ser una respuesta afirmativa ante dichas interrogantes, pues en algún momento de la película

¹⁶³ Luce Irigaray, *op. cit.*, pp. 18-19.

intuye que el único remedio es aceptar la imposibilidad de hacer de cada fantasía sexual una rutina porque esta perdería su hieratismo y se sumaría al problema. El placer de cada “perversión” radica en su prohibición, en su censura; si no hubiese un medio represor ante el cual rebelarse dichas conductas dejarían de tener sentido. La pornografía, en tanto transgresión del aparato sexual, o reivindicación de la individualidad de los “oprimidos”, “las mujeres”, “los homosexuales”, “los no caucásicos”, y demás desplazados o impedidos en el discurso, dejaría de tener vigencia si su resistencia fuera asimilada al orden social.

No obstante, si pretendiera negar que las propuestas de Candida Royalle, Annie Sprinkle o de Erika Lust fueran por entero métodos de defensa, de mera conciliación o resignación y que en lugar de eso fueran un ejercicio de visibilidad, lo pronunciado por Luce Irigaray tendría una connotación distinta, sin perder su sentido original: la feminidad como una pintura, proclive al cambio y sensible al más mínimo tacto. Para explorar con mayor precisión esta posibilidad me dirigiré al mentor y rival de la también directora del *Centre National de la Recherche Scientifique* de París, el psicoanalista francés Jaques Lacan, quien en su *Seminario XI*, desarrolló el concepto de “mimetismo”, que *grosso modo* es un juego entre camuflaje y presencia, aunque con ciertas restricciones que impedirá que todo tipo de manchas presentes dentro de un cuadro [*tableau*] tengan la misma trascendencia. Después de todo, la pincelada que nutre la primera veladura dentro de un retrato al óleo no posee la misma brillantez que aquella que da claroscuro, ante la mirada de un espectador.

Jaques Lacan le da seis potencias a la pantalla, entendida como lienzo a través del cual el sujeto es aprehendido en una mirada ajena: mancha, envoltorio, máscara, un semblante o una piel desollada. Entre todas ellas, la mancha es el concepto que mejor refleja la intención del sujeto por ser advertido, observado, como si su existencia estuviera condicionada por un advenimiento de la imagen como reivindicación o afirmación. Y es en esta aparente ironía en donde entran en acción las mujeres, confeccionadas a la manera de un catálogo iconográfico:

A quien va a ver su cuadro, el pintor da algo que, al menos en gran parte de la pintura, podríamos resumir así — *¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto!* Le da su pitanza al ojo, pero invita a quien está ante el cuadro a deponer la mirada, como se deponen las armas. Este es el efecto pacificador, apolíneo, de la pintura. Se da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada. [...] la relación entre el pintor y el aficionado es un juego, un juego de *trompe-l'oeil*; un juego para engañar algo. No hay en esto la menor referencia a lo figurativo como impropriamente se dice, si por ello se entiende una referencia cualquiera a la realidad subyacente¹⁶⁴.

Trompe-l'oeil, trampantojo o trampa al ojo, es un concepto que se ha empleado para definir a una técnica pictórica que intenta engañar la mirada del espectador, a través de la simulación de espacios, generalmente presente en murales o en lienzos de gran formato. Dentro del argumento de Lacan, este trucaje tiene como finalidad emular o

¹⁶⁴ Jacques Lacan, *Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Trad. de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre), Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 108-110.

sustituir aquello que representa, y esta ilusión no surte efecto salvo en la labor pictórica, comprendida en su acepción platónica como la estrategia que busca rivalizar con la *Idea*, la esencialidad de las cosas, antes que producir una apariencia. De ahí su virtud y su peligro.

En este sentido, la mascarada, la mancha sobre el lienzo pornográfico, en una operación similar, puede ser el cuerpo de las mujeres en cualquiera de sus facetas de representación: exhibido, violentado, sometido, gozado, encarcelado o glorificado, en esa carne iluminada que ha jactado al ojo más voraz y minucioso, desde que un pintor en la lejana Venecia del siglo XVI trató de arrebatar a lo femenino su carácter sacro, o mejor dicho de dotar a su naturaleza mundana de una categoría superior.

Giorgione quizás advirtió, o supuso por azar, insistencia o constancia, que dicho estatus moral tan arraigado en figuras como la Virgen cristiana no era más que un trampantojo, como lo podría ser también la Venus romana a la que dedicó varias de sus horas de trabajo. Lo mismo pudo pasar en el caso de Candida Royalle o de Erika Lust, que si bien continuaron con el alegato extenuante e incluso arcaico de que la libertad [sexual] de las mujeres era una actitud antes que un prejuicio o un estigma del que puede prescindirse como si fuese una prenda de vestir, esbozaron con su filmografía una particular manera de mirar cuya única pretensión era imponerla como una visión total, en sí misma, mostrar la mancha “que marca la preexistencia de un dado-a-ver respecto de lo visto”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 82.

En el momento en el que la *sexóloga* cambia su rol por el de la presa de un irrefrenable deseo sexual podría tratarse de ejercicio paliativo, inclusive profiláctico, pero no atañe a un mecanismo de adaptación o asimilación de las condiciones que le son dadas: la rubia de ojos claros desea ser vista, se desnuda y corresponde a cada caricia, a las miradas ácidas que sobre su piel vierten sus otrora pacientes. Es en este punto donde puede asumir con toda certitud la etiqueta de “mujer” o de “puta”, algo que no sucede con las heroínas de Candida Royalle, o al menos no de la misma manera.

Erika Lust, de igual forma que sus antecesoras, tampoco pretende desmontar los roles de poder dentro de las relaciones sexuales que le muestra a su público, su labor continua inmersa dentro de un patrón falocrático, lo cual no quiere decir que dicha inminencia no pueda adquirir matices o pigmentaciones diversas, “todo color es subjetivo —ningún correlato objetivo en el espectro nos permite adscribir la cualidad del color a la longitud de onda o a la frecuencia involucrada en ese nivel de la vibración luminosa”¹⁶⁶. Lo único que importa responder dentro de su filmografía es “¿quieres mirar?” Algo que el personaje encarnado por Claudia Claire podría sencillamente responder, “mira a esta “puta” diseñada a la medida de tu deseo”. No obstante, la directora sueca habrá de desarrollar este trampantojo en un ejercicio fílmico más ambicioso que no sólo emplea el concepto de mujer en su sentido más peyorativo o simple, sino que lo convierte en una alegoría del mismo para explorar las implicaciones, potencias e incertidumbres que rodean al placer femenino.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp.104-105.

Love me like you hate me (Ámame como si me odieras, 2010, fig. 19) es un cortometraje con apenas ocho minutos de duración, protagonizado por la *sexblogger* y actriz británica Venus O'Hara, quien interpreta simultáneamente las dos personajes en escena (o facetas de la misma protagonista), dentro de una relación sadomasoquista. La película no presenta ninguna escena de sexo explícito ni desnudo alguno, la historia se centra en el placer generado durante el ejercicio del poder de una mujer sobre la otra, quienes al final son la misma. Lo más importante es que no se advierte si en alguno de ambos roles de la mujer existe una víctima, abriendo con ello una interrogante que Linda Williams había propuesto desde la década de los ochenta: “El deseo predominante en el sadomasoquismo tanto masculino como femenino es, al parecer, estar dominado en lugar de dominar, [pero] estos términos son en sí complicados, ya que en cierto sentido el dominado busca también dominar de forma indirecta”¹⁶⁷.



Fig. 19. Erika Lust, *Love me like hate me*, película, 8', España, 2010.

¹⁶⁷ The predominant desire in both male and female sadomasochism is apparently to be dominated rather than to dominate, [...] these terms are themselves complicated, for in a sense the dominated seeks indirectly to dominate as well: Linda Williams, *op. cit.*, p. 196. La traducción y los corchetes son míos.

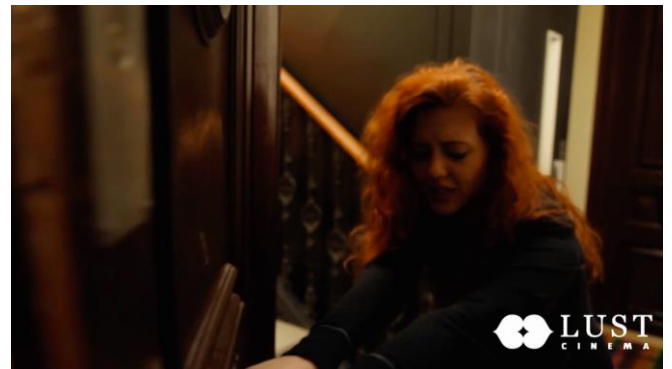
¿Quién domina a quién, o mejor aún, alguien tiene el control de la situación? En este cortometraje, en el que las dos mujeres son interpretadas por la misma persona, podría decirse que por el mismo personaje en un juego de intercambio consigo misma, ¿hay una fractura en el rol activo-pasivo presente en toda relación falocrática? ¿Hay alguna “puta” en esta secuencia, si por “puta” se entiende lo que pone en tensión el deseo de quien enuncia?

Justo en el clímax de la historia, hay una escena en la que la dominatrix, enfundada en un traje de látex negro y provista de un látigo, obliga a sumergir a la sometida dentro de una bañera, justo después de que ésta orinara en su ropa interior al permanecer largo tiempo encerrada dentro de un armario. Después de hundirse hasta el fondo, con un gesto de angustia en el rostro, con las muñecas atadas y con un arnés en el cuello, la dominada se levanta repentinamente, suelta una estrepitosa carcajada y reprende a su opresora por su falta de pericia a la hora de disciplinar a alguien. Con esto, Erika Lust le muestra a su público el desdoblamiento ontológico y sexual de su protagonista, en una especie de diálogo interno, íntimo, a decir por el apartamento en el que transcurre la situación. Si las mujeres no pueden desprenderse de su sexualidad y ésta es mucho más trascendental de lo que ellas podrían alegar sobre sí mismas, aún si dicha pesadez no es otra cosa que un *speculum mundi*, es el pigmento idóneo para re-presentar algo que podrían ser, no lo que son:

[...] la mirada opera en una suerte de descendimiento, descendimiento de deseo, sin duda, pero, ¿cómo decirlo? En él, el sujeto no está del todo, es manejado a control remoto. Modificando la fórmula que doy del deseo en tanto que inconsciente —el

deseo del hombre es el deseo del Otro— diré que se trata de una especie de deseo *al Otro*, en cuyo extremo está el *dado-a-ver*¹⁶⁸.

Esta manipulación de lo observado puede comprenderse mejor en la escena final del cortometraje. La toma comienza con un enfoque del pasillo en el que transcurren las primeras escenas, la protagonista se dirige a la salida del departamento hasta que su mirada se dirige con atención hacia una de las paredes, al tiempo que una voz en *off* rememora las órdenes de la dominatrix. “¿Qué estás mirando?”, le cuestiona la pelirroja de ojos verdes a una pintura de sí misma colgada en el vestíbulo. Una a una continúan amotinándose las palabras pronunciadas por la dominadora, mientras la mujer, en un exabrupto desesperado, busca salir del lugar. Al intentar cerrar la puerta, una fuerza extraña, fantasmagórica, se lo impide hasta verse orillada a empujarla con ambas manos (fig. 20).



Tanto la *sexóloga* como la sadomasoquista se convierten en despojos, en algo que el ojo impertinente de la cámara cinematográfica advierte, ansía ver. Ambas están dotadas

¹⁶⁸ Jacques Lacan, *op. cit.*, pp.121-122.

de una belleza indómita y distinta de la denunciada por Nelly Arcan¹⁶⁹: ya no se está frente a un pedazo de carne, charcutería tan desollada hasta el cansancio cuya única beldad se pinta de una sangre seca y fría, con una pasividad y horror cadavéricos. Su proyección, dentro de las retinas del espectador, tampoco posee la bestialidad enjaulada de *Juliette* o de *Thérèse*¹⁷⁰, a quienes sus lectores solían observarlas como dentro de un zoológico, prestas para su entretenimiento. Los personajes femeninos de Erika Lust se camuflan de algo que no son, pero que ciertamente luce ciertas reminiscencias de su propia identidad. De igual forma que el actor más hábil puede convidar una angustia o un regocijo ajenos tan vívidamente a su público, aun cuando inmediatamente después debe regresar a sus labores cotidianas lejos de los reflectores del teatro; esto no significa que la experiencia compartida sea menos auténtica que si rezumara de lo más profundo de su vivencia personal la misma emoción. Algo similar sucede con la pintura, en la que una veladura¹⁷¹ puede superponerse a otra para crear una atmósfera cromática distinta, sin que la anterior deba necesariamente perder su brillantez.

Desde que Candida Royalle limitó el placer de la masturbación para los adentros de su personaje *Heather* en *Three daughters*, la forma en que la pornografía expresa lo femenino no volvió a ser igual. Su placer, oculto bajo una veladura cinemática, no desapareció por completo sin importar cuantas capas superpuestas pudiesen colocarse encima. Discretamente puede elucidarse la *Sagrada prostituta* que inspiró a Annie

¹⁶⁹ Véase el capítulo 1, en su tercera parte.

¹⁷⁰ Las protagonistas de las primeras novelas pornográficas, escritas por el Marqués de Sade y por Jean-Baptiste de Boyer, respectivamente. Véase Capítulo 1.

¹⁷¹ Pigmentación, generalmente sutil, que se da para armonizar o suavizar el tono de lo que se pretende pintar en un cuadro.

Sprinkle y a muchas mujeres a lo largo de la historia, no sólo dentro del espectáculo del sexo. Todas ellas, confinadas a las entrañas de la tierra, con el vértigo latente de esperar a ser paridas cada día, celebran a destellos brevísimos de luz la penumbra que las circunda, que las abraza. Han divisado el umbral del que emerge una luz desconocida, *la verdadera* diría Platón¹⁷², pero ellas continúan danzando, pintado sus propios universos en las paredes, jugando con el porno como dentro de un hogar, de una congregación, aferradas a una mística que ya ha perdido su nombre.

En el año 2009, una pareja de espeleólogos británicos descubrió una gigantesca red de cuevas, con más de 200 metros de altura, durante una serie de incursiones a la reserva natural de Phong Nha-Kẻ Bàng, ubicada en Vietnam, cerca de la frontera con Laos. La relevancia internacional del hallazgo se debió a que la caverna contaba en su interior con una selva, un río, fauna y clima propios, como si se tratase de una región apartada de todo lo que hay a su alrededor, sin presencia humana comprobable. A partir de ese momento, el gobierno vietnamita autorizó trayectos turísticos con un valor de 3000 dólares por persona, un precio dictaminado no por la belleza natural del sitio sino por el morbo de pisar una tierra *virgen*.

La pertinencia de este ejemplo radica en que esta virginidad, que no es otra cosa que lo no re-velado, es lo que más seduce también a los espectadores del porno, quienes creen estar ante la panorámica de unos seres a su disposición, creados para su deleite, sobre

¹⁷² Alusión a la alegoría de la caverna del filósofo griego, descrita en el libro VII de la República. Véase: Platón, *La República* (Trad. de Antonio Gómez Robledo), UNAM, Ciudad de México, 2000.

los que poseen autoridad absoluta, enmarcando a la perfección lo que Luce Irigaray advertía en torno al goce femenino expresado en la misma dinámica sexual falocrática:

El goce de las mujeres sería —para ellas, pero siempre a decir de él— irreductiblemente anárquico y ateleológico. Donde el imperativo que les sería impuesto —pero únicamente desde el exterior, y no sin violencia— es: “goza sin ley”. Es decir [...] sin deseo. Fortuito, accidental, inopinado —“suplementario” a lo esencial— sobrevendría ese extraño estado de “cuerpo” que ellos dominarían el goce de ellas. Del que estas no sabrían nada, ni —por lo tanto— gozarían verdaderamente. Pero que les excedería, a ellos, en su economía fálica¹⁷³.

No obstante, estas mujeres, Amazonas si se quiere preservar ese hálito heroico y romantizado, con rituales extraños y cuerpos distintos a los de ellos, no entenderían, como bien lo nota Irigaray, lo que se está diciendo sobre ellas, viéndose en la imperiosa necesidad de *re-presentarse* a través de un lenguaje que no es suyo y así tratar de reconstruir su propia historia. La pornografía opera de esta forma: hay alguien que dice cómo se hace y otra parte que acata las reglas, aunque, como en toda interpretación, existe una fisura por la cual es posible, por exigua que pudiera ser, el surgimiento de una imagen distinta. Las realizadoras de porno continúan dentro de la gruta, me atrevo a decir que más por ser un área de confort o conveniencia, por un placer del que se han apropiado. Después de todo son ellas quienes siempre han habitado ese lugar, hasta que la intromisión del ojo masculino les hizo consciente de sus dimensiones: una cueva similar a la de Son Doong.

¹⁷³ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 72.



Fig. 21. René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, óleo sobre tela, .63 x .93 m., 1929.

Candida Royalle, Annie Sprinkle y Erika Lust han pintado a una mujer en plenitud, hermosa, con sus respectivos poderes sexuales a flor de piel, no sin colocar debajo, imperceptible para el ojo crítico, una proclama, un apercibimiento parecido al situado por el pintor francés René Magritte en la pintura de su pipa (fig. 21): “Esto no es una mujer”.

Conclusión. Hacía una [des]feminización del cuerpo

En mayo pasado, tuve la oportunidad de mirar una entrevista que la periodista francesa Alexandra Bensaïd realizó a la activista ucraniana Inna Shevchenko, fundadora y lideresa de *FEMEN International*, un movimiento feminista caracterizado por realizar sus manifestaciones políticas con el torso desnudo¹⁷⁴. Al ser cuestionada sobre los motivos que la orillaron a ella y a sus compañeras a protestar en *topless*, la activista respondió que la exhibición de sus pechos, al ser motivo de censura en casi todas las esferas de la vida pública, se convierte en un acto provocador, como si la desnudez femenina fuera inherentemente sexual y peligrosa; “nosotras decidimos cuándo nuestro cuerpo es sexual o político”.

Con un ahínco similar, en 2014, la artista luxemburguesa Deborah De Robertis realizó una performance dentro del Museo D’Orsay de París, frente a la pintura *El origen del mundo*, de Gustave Courbet¹⁷⁵. La acción consistió en sentarse frente al óleo y abrir sus piernas para exhibir su vulva, como una crítica ante la inmanente misoginia del cuadro que, de forma innovadora para su época, presentó en un primerísimo primer plano los genitales femeninos para hacer referencia al comienzo de la vida. Al tiempo en que permanecía postrada en dicha posición, De Robertis pronunciaba reiteradamente “soy el origen, soy todas las mujeres, no me has visto, quiero que me reconozcas”, con la finalidad de enfatizar el carácter pasivo y opresivo del que eran presas las mujeres, reducidas al ejercicio contemplativo, a la genitalidad, al morbo y la maternidad.

¹⁷⁴ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=WIC7oB62yMc>

¹⁷⁵ Véase mayor información: https://elpais.com/cultura/2014/06/05/actualidad/1401973378_731553.html

Creo pertinente traer estos dos ejemplos porque la pornografía inclusiva opera con cierta similitud. Tanto Inna Shevchenko como Deborah De Robertis utilizan su cuerpo, o mejor dicho la ideología de su desnudez y sexualización, como herramientas contestatarias bajo la consigna de que son ellas quienes tienen el control absoluto sobre la elocuencia que su imagen sea capaz de reflejar. En tanto, la pornografía contemporánea persigue especulaciones en torno al placer sexual aludiendo que se trata de una cosmogonía que puede desmitificarse creando un nuevo libreto: exhibirse delante del escenario, como dentro de una vitrina museística, en el que una ficha técnica diría las instrucciones para mirar. Pero, ¿cómo descontextualizar el logos del sexo femenino para que dejase de ser una silueta danzante y comenzara a tomar una forma más humana, reconocible más allá de su reflejo en la mirada de los hombres?

Esta investigación ha llegado a la conclusión de que, si los creadores desean construir un auténtico devenir de la pornografía, es esencial tener una conciencia histórica sobre el proceso conceptual de su materia de experimentación, dejar de emplear motes o verborrea subversiva sin fundamentos e interconectar los múltiples discursos en torno a la sexualidad, en lugar de superponer una “nueva versión” sobre una “obsoleta”. Por ejemplo, Linda Williams ha mencionado que el principal logro de la inclusión de nuevos hacedores de porno expandió sus procedimientos, pero, al contrario de lo que ella supone, las mujeres desde mi perspectiva no han abandonado el púlpito del hogar, de la cueva desde la que hace siglos son observadas como dentro de un ambiente ajeno y/o místico. No basta la invención de un nuevo evangelio que asimile al mismo ídolo una y

otra vez. “El continente oscuro” de la feminidad, citando a Freud, no debe seguir siendo una especie de destino turístico o de escrutinio antropológico.

Como resultado de mis escrutinios bibliográficos, me percaté de que el porvenir del porno se ha reducido a la creación de un nuevo escenario. Mostrarles a las mujeres y demás desplazados del argumento “tradicional” de la pornografía cómo mirarse fue un primer gran paso y el inicio de una inflexión cuyo viraje puede demorar muchos kilómetros más antes de alcanzar a visibilizarse. No obstante, más que introducir la experiencia del espectador con panfletos y textos curatoriales, la trascendencia radicaría en que todos aquellos que se acercaran a mirar la acción pudieran entender el lenguaje que ahí se habla, interpretar en un espectro amplio lo que ahí tiene lugar. Una tarea titánica, pero a la que no quiero referirme como imposible.

Al indagar en los orígenes de la representación femenina me he encontrado que dentro del discurso pornográfico en su expresión primigenia, las mujeres han sido marcadas como una especie de paraíso artificial, igualmente embaucador y expugnable. Tomando en cuenta esto, el movimiento pro-sex de la década de los ochenta realizó una división tajante entre lo convencional y lo vanguardista en cuestión de la representación de la[s] sexualidad[es] dentro del porno: ser consideradas como carne de cañón y posicionarse como protagonistas, respectivamente. Fue por tal razón que durante los años de efervescencia de la revolución sexual, una de las primeras edificaciones que el feminismo tomó por asalto fue el castillo pornográfico.

Con el temperamento aún aflorando en sus armas, se precipitaron a ingresar por la fuerza sin advertir que en ese lugar serían emboscadas y tomadas nuevamente como prisioneras. Dentro, continuaron con su labor servil, con la diferencia de que ahora no reconocían quién dictaba las órdenes a seguir. Llegando al ocaso del siglo XX, lo femenino se estancó en la pasividad, ya no eran las cadenas históricas las que lo mantenían subyugado o secuestrado, sino una fantasía de libertad evocada por una jaula amplia y hermosa. El porno inclusivo jugaba más en contra que a favor de cualquier esfuerzo emancipador perseguido por el feminismo, por el hecho simple de que continuó perpetuando la misma fórmula ideada en la lejanía del siglo XVI.

Fue así como caí en cuenta de que el debate sobre las condiciones de posibilidad de representación [expresión] del deseo femenino dentro del porno, se disolvió tan rápidamente y de la misma manera como una revuelta en la que los líderes del movimiento caen en las provocaciones de sus adversarios para propiciar una fractura interna. Pero, al final, un puñado de insurrectas retomaron el proyecto artístico con mayor discreción, buscando infiltrarlo en el *mainstream* con un propósito en mente: no son los espectadores quienes desean a las mujeres de la pantalla, es el porno quien les ha hecho creer que las desean. Entonces, para conseguir un efecto verdaderamente transformador había que redefinir la[s] lógica[s] de ese deseo pornográfico, un proyecto que irremediablemente necesitaba replantear su estrategia económica, inherente, en este caso, al producto artístico y cinematográfico.

Una característica que a gran parte del feminismo anti y pro-censura causa cierta molestia o recelo es la mercantilización de la obra pornográfica. De un lado, Ana de Miguel ha supuesto que es difícil encontrar las condiciones óptimas de competencia ética dentro de un mercado basado en la desigualdad económica, es por tal razón que tanto el libre ejercicio de la prostitución como de la pornografía le parecen situaciones incoherentes o difíciles de conseguir, por no decir imposibles. Por otra parte, directoras como Candida Royalle o Erika Lust han dejado claro que la incursión de las mujeres en el mercado laboral y su cada vez mayor poder adquisitivo han sido determinantes para esbozar su emancipación, sin lo cual jamás hubieran tomado una cámara para filmar porno.

Como resultado de esto último, he inferido que la nueva pornografía, hecha por y para mujeres, desarrolló a una consumidora antes que a una espectadora, aun cuando sus diferencias sean apenas perceptibles, por la sencilla razón de que la audiencia surgida con este espectáculo superó su primer obstáculo con la ocupación del espacio financiero. Pero sería un error de mi parte, o las de cualquier otro estudioso, reducir este logro a su impacto mercantil, a pesar de que esté implícito dentro de su producción y difusión. Tal atrevimiento equivaldría a considerar la genialidad de una producción artística de acuerdo a su precio. Sin embargo, este dilema está tan enraizado en la pornografía actual que desvincular su valor estético o poético de su estimación monetaria es complicado.

En esta investigación no me aboqué a examinar las condiciones mercantilistas porque consideré de mayor importancia el estudio de los códigos cinemáticos y visuales que

componen esta industria naciente para vislumbrar si es posible o no la creación de un nuevo montaje pornográfico que dé cabida a sus relegados y en el que sea verosímil colocar nuevos sujetos. Puedo afirmar que existe la posibilidad de hacerlo, como en cualquier ejercicio de reconceptualización. No obstante, la disyuntiva en torno a este asunto radica en qué tanto estarían dispuestas y dispuestos los nuevos pornógrafos para mediar con el pasado, qué es lo que debería derrumbarse y qué es lo que necesita conservarse, cómo debería diseñarse la construcción a venir, quién estaría al mando y qué tipo de lógicas proseguiría la nueva congregación. ¿Es en verdad el porno, o cualquiera de sus derivados, una vía efectiva de reconciliación que fructifique una nueva imaginaria sobre lo sexual, cuando hasta nuestros días lo que ha traído consigo son rituales ancestrales que han enraizado la idea de que diferencia sexual, hombre-mujer, es absoluta e inevitable?

El inconveniente continúa siendo cómo apropiarse de esta gigantesca edificación; ingresar fue sin lugar a dudas un importante avance, pero conquistarla o doblegarla está lejos de suceder. Si las imágenes de Inna Shevchenko y Deborah De Robertis no estuviesen contextualizadas por ellas mismas como protesta artístico-política, podrían pasar fácilmente como postales eróticas, porque cumplen a cabalidad con un canon de belleza que promueve su encanto como algo deseable, del mismo modo como le sucedió a Candida Royalle, la primera mujer en ingresar dentro del púlpito pornográfico gracias a su atractivo físico. De no haber cumplido con esta simple regla, su rostro no hubiese acaparado con tal rapidez el negocio que estaba por emprender y casi nadie conocería lo que estaba a punto de crear. Este tipo de detalles son muestra cabal de que dentro

del palacio del porno aún persiste la misma beldad después de quinientos años. Tal y como le sucedió a las potencias imperiales europeas en el siglo XV, una cosa es saber que hay vida y riqueza al otro lado del Océano Atlántico y otra abismalmente distinta el idear cómo apropiarse de ello para fundar un nuevo reino que le sea leal.

La intersubjetividad en la pornografía ha sido fecundada, pero el proceso de gestación aún es muy largo y de alto riesgo.

Bibliografía

Alain Corbin, J. J. Courtine y G. Vigarello (Comp.), *Historia del cuerpo II, De la Revolución Francesa a la Gran Guerra* (Trad. de Paloma Gómez), Ed. Taurus, Madrid, 2005.

Alex Duval-Smith, "Tremendous amount of prudishness over porn", en *The Salina Journal*, Salina, 13 Noviembre de 1996, p. 30.

Alfred Charles Kinsey, W. B. Pomeroy y C. E. Martin, *Sexual behavior in the human male*, W. B. Saunders Editor, Filadelfia, 1948.

_____, *Sexual behavior in the human female*, W. E. Saunders, Filadelfia, 1953.

Amelia Jones (Comp.), *The Feminist and Visual Culture*, Nueva York, Routledge, 2010.

Ana de Miguel, *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, ed. Cátedra, Valencia, 2015.

Andrea Dworkin, *Pornography: Men possessing women*, Blume/Penguin Books, Nueva York, 1979.

Andrea Dworkin y Catharine MacKinnon, *Pornography and Civil Rights. A new day for woman's equality*, Library of Congress, Washington D.C., 1988.

Angelika Czekay, "Distance and Empathy: Constructing the Spectator of Annie Sprinkle's Post-Post Porn Modernist - Still in Search of the Ultimate Sexual Experience", en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 7, No. 2, Kansas, 1993, pp. 177-178.

Anónimo, *L'École des filles ou La Philosophie des dames*, Ed. Allia, París, 2010.

Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist*, Berkeley, Cleis Press, 1998.

Babette Bohn y James M. Saslow (Comp.), *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, John Wiley & Sons, Sussex, 2013.

Catherine MacKinnon, "Sexuality, Pornography, and Method: "Pleasure under Patriarchy", en *Ethics*, Vol. 99, No. 2 (Enero, 1989), The University of Chicago Press, Chicago, pp. 314-346.

Carole Vance (comp.), *Pleasure and danger*, Routledge & Kegan Paul, Boston y Londres, 1984.

Cristian Metz, *Psicoanálisis y cine :el significante imaginario* (Trad. de Carles Roche), Paidós, Barcelona, 1979.

Daniel E. Slotnik, "Gloria Leonard, Publisher, Pornography Star and Advocate, Dies at 73" (Consultado el 6 de mayo de 2017), en *The New York Times*, 2014:
<https://mobile.nytimes.com/2014/02/06/arts/glorialeonard-publisher-and-pornography-star-dies-at-73.html>

Dennis Giles, "Pornographic space: The other place", en *Film: Historical-theoretical speculations: The 1977 film studies annual*, Vol. 2, Redgrave, Nueva York, 1977, pp. 55-66.

Edwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Trad. de Nicanor Ancochea), Alianza Forma, Madrid, 2011

Georges Sadoul, *Historia del cine mundial. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (Trad. de Florentino M. Torner), Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2004.

Georges Vigarello, *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días* (Trad. de Herber Cardoso), Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

Hesíodo, *Teogonía: los trabajos y los días; el escudo de Heracles; idilios de Bión; idilios de Mosco; himnos órficos* (Trad. de José Manuel Villalaz), Porrúa, México, 1978.

J.- C. Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* (Consultado el 7 de enero de 2019), La Bibliothèque électronique du Québec, 1993, Quebec:
<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Fougeret-Margot.pdf>.

J.-B. De Boyer, *Teresa filósofa* (Trad. De Joaquín López Barbadillo), Fontamara, Ciudad de México, 2008.

Jacques Lacan, *Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Trad. de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre), Paidós, Buenos Aires, 2000.

Johannes Wilde. *La pintura veneciana. De Bellini a Ticiano* (Trad. de Fernando Villaverde), Nerea, Madrid, 1988.

Jill Nagle (comp.), *Whores and other feminists*, Routledge, Nueva York, 1997.

Karen Cordero e Ina Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UNAM-UIA. 2007.

Kendra Alexson, "Giorgione's Sleeping Venus: Function, influences and inspiration" (Consultado el 7 de enero de 2019), *Washington State University, College of Arts and Science Undergraduate Journal*, Vol.1, Pullman, 2013:
<https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/458/2013/05/Kendra-Alexson-Research-1.pdf>.

Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley, 1989.

Linda Lovelace, *Inside Linda Lovelace*, Heinrich Hanau Publications, Nueva York, 1974.

Linda Lovelace y Mike McGrady, *Ordeal*, Citadel, Kensington, 2006.

Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno* (Trad. de Raúl Sánchez), Ediciones Akal, Madrid, 2009.

Lucía Lagos, "La pornografía es el fascismo de la democracia, dice Catharine MacKinnon" (Consultado el 6 de mayo de 2017), en *El País*, Madrid, 1992:
http://elpais.com/diario/1992/06/13/sociedad/708386411_850215.html.

Lynn Comella, "Remembering a legend: Candida Royalle, 1950–2015", en *Porn Studies*, Vol. 3, No.1, Londres, 2016, pp. 96-98.

Lynn Hunt (Comp.), *The Invention of pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, Zone Books, Nueva York, 1996

Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (Trad. de Ulises Guiñazú), Siglo XXI Editores, Madrid, 1998.

Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres* (Trad. de Mariana Saúl), FCE, Buenos Aires, 2008.

Mithu Sanyal, *Vulva* (Trad. de Patricio Pron), Anagrama, Barcelona, 2012.

Mary Anne Doanne, *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*, Nueva York, Routledge. 1991.

Nicolas Chorier, *L'Academie des dames, ou les Sept entretiens galants d'Alosia* (Consultado el 7 de Enero de 2019), Ignace Le Bas Ed., Grenoble, 1691:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513325f.image>.

Nancy Huston, *Reflets dans un oeil d'un homme*, ed. Actes Sud/Leméac, Arles, 2012.

Nelly Arcan, *Burqa de chair*, Éditions de Seuil, Paris, 2011.

Pietro Aretino, *Sonetos sobre los XVI modos* (Edición y traducción de Pablo Luis Ávila), José J. De Olañera Editor, Barcelona, 1999.

Platón, *La República* (Trad. de Antonio Gómez Robledo), UNAM, Ciudad de México, 2000.

Plinio el Viejo, *Historia natural* (Trad. de Antonio Fontán), Gredos, Madrid, 1995.

Rainer María Rilke, *Las elegías de Duino* (Trad. de Juan José Domenchina), Editorial Centauro, Ciudad de México, 1945.

Restif de la Bretonne, *Le pornographe*, Editions du Trianon, Paris, 1931.

Richard Abel (Editor), *Encyclopedia of early cinema*, Routledge, Londres, 2005.

Robert Darnton, *Los Best-sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución* (Trad. de Antonio Saborit), FCE, Ciudad de México, 2018.

Steven Marcus, *The Other Victorians. A study of Sexuality and Pornography in the Mid-Nineteenth Century England*, Weidenfeld And Nicolson, Londres,

Steven Ziplow, *The film maker's guide to pornography*, Drake Publishers, Nueva York, 1977.

Susanne Kappeler, *The Pornography Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

Teresa De Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Trad. de Silvia Iglesias), Cátedra, Madrid, 1992.

Thomas Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* (Trad. de Eugenio Portela), Cátedra, Valencia, 1990.

Tristan Taormino et al., *Porno para mujeres* (Trad. de Begoña Martínez), Melusina, Barcelona, 2016.

Wendy McElroy, *XXX: Women's right of pornography*, St. Martin's Press, Nueva York, 1997.