

PRÁCTICA[S] DE UN DESEO CLANDESTINO
SOBRE LA MIRADA FEMENINA EN EL CINE PORNOGRÁFICO

PRACTICE[S] OF A CLANDESTINE DESIRE
ABOUT THE FEMALE GAZE IN PORNOGRAPHIC CINEMA

MIGUEL ARTURO MEJÍA MARTÍNEZ
Universidad Iberoamericana, México
miguel.mejiama@gmail.com

Recepción: 22 enero 2017 • Aceptación: 22 marzo 2017

RESUMEN

Desde hace poco menos de treinta años entró en el *mainstream* cinematográfico una nueva corriente pornográfica que busca representar la figura de la mujer como un individuo con las posibilidades de expresar su deseo y experimentar su propio placer. Annie Sprinkle, Candida Royalle, Erika Lust, entre muchas otras, son conocidas por ser pioneras, continuadoras o que han consolidado este nuevo proyecto fílmico que busca cambiar la percepción negativa de la sexualidad femenina, asumiendo su práctica como un derecho humano y no como un privilegio masculino-heterosexual. Sin embargo, antes de clasificar cualquiera de estas propuestas, revestirlas con infinidad de adjetivos o adaptar su discurso a causas sociales, políticas o económicas, en este artículo analizaré el contexto en el que surgen, evaluaré los alcances que sus postulados han tenido en términos conceptuales, y finalmente estableceré si existen las condiciones de posibilidad para enunciar y/o documentar una “pornografía para mujeres”.

Palabras clave: deseo, cuerpo, feminidad, cine, pornografía

ABSTRACT

Into the mainstream film industry a new mode of porn appeared less than 30 years ago seeking to represent the women as an individual with the chances of state their own desire and experiment their own pleasure. Annie Sprinkle, Candida Royalle, Erika Lust, between some others, are known as the pioneers of this kind of porn, a new filmic project that looks for change the negative perception of the feminine sexuality. A cinema that take the feminine sexuality as a human right and not as a heterosexual male privilege. However, my intention is not to classify any of those proposals or to provide them of an infinitive number of adjectives or neither to try to adapt their speech to a social, politic or economic causes. My purpose in this article is to analyze the context in which this phenomenon emerge, to evaluate the conceptual reaches of the postulates and finally to settle if is possible to enunciate and document a “porn for women”.

Keywords: desire, body, femininity, cinema, pornography

PREÁMBULO

El porno no es cosa de chicas... buenas

Ella se percató de que su mirada lasciva fue correspondida por la de aquel vendedor anónimo que estaba frente a ella y supo que era la oportunidad perfecta para escapar de sí misma, en una aventura anti-romántica que sólo había advertido en lo más secreto de su imaginación. La rubia mujer se abalanza sobre su objeto de deseo y comienza a besar sus labios como si nunca lo hubiese hecho antes, después de todo se trataba de la primera ocasión que ella jugaba a no ser ella. Una marejada de sensaciones desconocidas repentinamente salió de su madriguera y se agolpó en su vientre, en cada corpúsculo de su piel desnuda y en cada latido de su corazón en plena ebullición. Ahí estaba ella, ambos, fundidos en un abrazo iracundo y demolidor, confundiendo a veces con las sábanas violáceas de la cama que sostenía la vorágine de su pasión insana. Pasados unos minutos, la rubia de ojos azules sujeta el cuello de su compañero y le pide terminar con la confrontación que ella misma inició, no sin antes reclamar su placer como trofeo.

La secuencia que he relatado en el párrafo anterior forma parte de *La buena chica*, ópera prima de la directora sueca Erika Lust, que fue galardonada en 2005 como Mejor Cortometraje en el *International Erotic Film Festival* de Barcelona. La propuesta de Lust llegó a la industria del cine pornográfico con el afán de romper con sus estereotipos machistas para entretener por igual a hombres y mujeres, sin que alguno llegara a sentirse violentado o desplazado en el argumento. Sin embargo, la idea no era nueva e inclusive ya había sido tema de debate en los Estados Unidos durante la década de los setenta, fruto de la efervescencia política de los debates feministas.

No obstante, a más de treinta años de distancia, la pregunta sobre si es posible pensar el cine pornográfico como un medio

que pueda presentar a una mujer como protagonista, desempeñando un rol activo que vaya más allá del montaje e incida en la materialidad del discurso, sigue en pie sin que las múltiples y variadas propuestas de artistas y directoras a lo largo de ese periodo hayan podido resolver por completo. Y no es para menos, si se considera que este género cinematográfico encierra desde sus orígenes, a finales del siglo XIX, una profunda y detallada metodología de opresión y violencia en contra de la mujer, motivo que algunas activistas como Andrea Dworkin, fundadora del grupo feminista *Women Against Pornography* (WAP)¹ en 1978, expusieran que toda expresión pornográfica era por antonomasia una visión sesgada de la sexualidad, una imposición de poder masculina-heterosexual-caucásica que debía ser erradicada.

El cine pornográfico nació como un espacio de entretenimiento para un gremio exclusivo de hombres de clases altas que se valió de la carne femenina como su campo de experimentación y batalla, una operación que a su vez heredó de su pasado literario y pictórico, y que aún en la actualidad posee una influencia determinante dentro de la industria.

1. LA CAMA DE LA CASADA EN UN PROSTÍBULO

La joven de cabellos rizados y el obeso hombre enfundado en un smoking negro sonríen e intercambian palabras que la cámara que registra la acción no alcanza a traducir. Él se hinca, implora o desliza con premura una de sus manos hacia el escote de la protagonista, mientras ella permanece sentada en una silla, disfrutando de la atención de su compañero. Después de

1 Fue un movimiento de activismo radical surgido en Nueva York y se pronunció en contra de la pornografía porque era una forma de disfrazar de entretenimiento la violencia en contra de las mujeres.

una breve negociación, la mujer se pone en pie y comienza a despojarse de las gruesas capas de ropa que cubren lo impúdico de su desnudez femenina, lista para ofrecer la juventud de su carne y quizás algo más.

La escena que he descrito anteriormente, forma parte del único extracto conservado de *Le coucher de la mariée* (La cama de la casada), una película de 1896 realizada por Albert Kirchner, un fotógrafo francés de cierto renombre en el submundo de la producción de imágenes eróticas. La trama, la estética y la producción en sí no ofrecen mayor trascendencia de no ser por el hecho de que se trata del primer filme en mostrar un *striptease*, el de la actriz Louise Willy dentro de una bañera, seguido del acto sexual entre ambos personajes, aunque de ello en la actualidad no quede registro visual. Capturar con la lente de esta nueva tecnología una escena de contenido sexual explícito significó uno de los aportes fundamentales en la creación del lenguaje cinematográfico, el cual será explotado durante el siglo siguiente a un ritmo vertiginoso. Había surgido el cine pornográfico.

Esta breve película de apenas siete minutos fue la pionera, o mejor dicho la continuadora de una larga tradición definida por Peter Wagner como “la presentación escrita o visual en una forma realista de cualquier conducta genital o sexual, con una deliberada violación de los tabúes morales y sociales existentes y ampliamente aceptados” (Wagner, 1988: 7),² y cuyo origen se remonta al siglo xv con las ilustraciones de Marcantonio Raimondi y con los textos del poeta Pietro Aretino. *Le coucher de la mariée* adapta esta argumentación a la naciente poética cinematográfica y más allá de transgredir las reglas de lo que podría considerarse para la época como “buenas costumbres”, coadyuva en la cimentación del discurso pornográfico que sigue vigente, a través del uso de dos elementos esenciales.

El primero está presente en el momento en que Albert Kirchner capturó con la lente de la cámara una escena de sexo explícito con el fin exclusivo de convertirla en material de entretenimiento para un público en expansión, lo cual no debe considerarse una casualidad, puesto que poseía una amplia experiencia en la producción de fotografías eróticas, le fueran encomendadas por hombres de clases altas o que él mismo realizaba de manera independiente para venderlas en los mercados clandestinos de las grandes urbes francesas. Como muestra de su curiosidad artística por explorar el erotismo a través de nuevas tecnologías y su habilidad para innovarse en un mercado cada vez más competido, “Léar”, como también fue conocido por sus contemporáneos, tomó como argumento central para su primer experimento fílmico un reconocido espectáculo de cabaret y consiguió apoyo financiero con un colega, el también fotógrafo Eugène Pirou.

El segundo componente hallado en la película de Kirchner es la explotación visual de la desnudez de Louise Willy, por sobre la presencia misma del coprotagonista, de quien en la actualidad se ignora su identidad y cuyo personaje sólo representó el “falo despersonalizado”,³ muy característico del relato pornográfico, es decir que bien pudo ser él o cualquier otro, al final lo único importante en la secuencia era mostrar el cuerpo femenino, vulnerable, pasivo y penetrado, a los ojos de su público, siempre pensado como masculino.

Entretenimiento y cosificación femenina han sido los dos mecanismos que han dado vida a la pornografía desde que nació como un intento por reivindicar el derecho al placer, építome de individualidad y libertad. Aunque de ambos dispositivos, la exhibición de cualquier actividad coital con fines de recreación e incitación a la masturbación fue una característica

2 Traducción mía.

3 Se ahondará más al respecto en la tercera parte de este texto.

que le asignaron los victorianos hasta 1857, en el *Oxford English Dictionary*. Por el contrario, la carne femenina en tanto campo de batalla de los impulsos sexuales es una cualidad que ha permanecido inamovible desde el siglo xv, pero con diferentes acepciones.

La primera definición de la palabra “pornografía” data de 1769, cuando el intelectual francés Nicolás Edme Restif de la Bretonne propuso en su tratado *Le pornographe*⁴ un sistema legal de prostitución que hiciera de *les filles publiques* un gremio protegido por el Estado, por medio de la designación de espacios específicos para ejercer su profesión. Poco después, un grupo de médicos, también en Francia, utilizó esta noción para censar y clasificar las actividades de diferentes grupos de prostitutas con el fin de ubicar focos de contagio de enfermedades como la sífilis, una de las plagas de la época, y buscar así aminsonar su impacto en la salud de la población. Posteriormente, durante los años previos a la Revolución Francesa, el mote se empleó para catalogar una serie de textos clandestinos que contenían sátiras y críticas al régimen monárquico de Luis xvi, en los que se solía retratar a los miembros de su corte como desequilibrados y obsesos sexuales que cometían crímenes terribles por el hecho simple de poder hacerlos. No fue sino hasta 1830 que los británicos le asignaron a la pornografía su carácter moral, bajo el argumento cristiano de que el sexo no puede ser entretenición porque la copulación es un acto sagrado en el que tiene lugar la procreación.

4 El texto lleva por nombre completo *Le Pornographe ou Idées d'un honnête-homme sur un projet de règlement pour les protistuéés*. Es importante señalar que *honnête-homme*, como se define el autor, hace referencia al hombre honesto, intelectual y de “buen linaje” de la época.

Sin importar qué tanto haya mutado su argumentación con el paso de los años, ajustándose a contextos diversos y a fines políticos, económicos o religiosos, la pornografía ha tenido como víctimas del error a las mujeres, convertidas en una especie de territorio impersonal y disputable que requiere de la intervención masculina para significarse (¿completarse?), ya sea en forma de glorificación, redención o condena. La representación pornográfica de las mujeres no va más allá de sus vísceras, ellas están enclaustradas en un cuerpo que no les pertenece del todo; si en algún momento son capaces de mirar más allá de los barrotes de su prisión, la realidad las devuelve de inmediato a su único rol: complacer. Si hay algún culpable de la propagación desenfrenada de la sífilis en la Europa Moderna, fueron las prostitutas que despiadadamente ofrecían su infecto cuerpo para vivir mejor que sus pares, las “bien casadas”. Si pensadores como el Marqués De Sade (2012) o John Cleland (2009) decidían exponer las consecuencias de un placer sexual frenético como reflexión en torno la corrupción del poder político o para dar una moraleja, las mujeres, llámense *Juliette*, *Fanny Hill* o como sea, se limitaron a cumplir las expectativas de los hombres que las rodeaban.

En la película de “Léar”, la mujer de los cabellos rizados que muestra con una tímida y torpe sensualidad su carne joven e indolente, no hace más que esperar a ser devorada por la mirada expectante de su público, atiborrado en una sola lente: una cazadora tan precisa que puede seguir cada uno de sus movimientos por minúsculos que pudieran parecer. Louise Willy es tan sólo la primera carnada de un largo festín, frenético y brutal, que continua hoy, no en telas traslúcidas colocadas en el fondo de salas amplias de proyección o en las iluminaciones fosfóricas de un monitor, sino en una infinidad de algoritmos que traducen en diodos electroluminiscentes el mismo deseo sexual que asaltó la imaginación de Aretino o las retinas de Kirchner, a un solo clic de distancia en un dispositivo electrónico.

2. LA DIFUSA IMAGEN DE UNA MUJER QUE FUE MÁS REAL QUE ELLA MISMA

En nuestros días es prácticamente imposible conocer el impacto que tuvo *Le coucher de la mariée* en sus espectadores, o saber al menos si se trató de una proyección masiva. La verdad sobre el coito entre Louise Willy y su colega anónimo proviene de un rumor esparcido por sus restauradores y el personal a cargo de su preservación en la *Cinémathèque française* durante la década de los noventa, quienes sólo rescataron los dos primeros minutos: el cortejo o lo que pareciera más una negociación entre una prostituta y su cliente.

No sólo el carácter sexual de la película de Kirchner es un misterio, Louise Willy también es una figura enigmática. Lo poco que se sabe de ella es que logró aparecer en algunos otros filmes posteriores a *Le coucher de la mariée*, que de igual forma pasaron casi desapercibidos. Durante la primera década del siglo xx, el cine estaba lejos de ser un fenómeno de masas debido al número reducido de proyectores y a la falta de parámetros de calidad en su producción. A esto se le debe de añadir que a pesar de su naturaleza prohibitiva, abordar tópicos obscenos se convirtió rápidamente en una tendencia común para un gran número de directores gracias a su alta rentabilidad. Por tal razón, el hecho de que las actrices permanecieran en el anonimato o que su identidad fuera apenas reconocida se debía a que en su mayoría, por no decir en su totalidad, eran prostitutas.

Una situación opuesta ocurría con los intérpretes masculinos. Al igual que en las fotografías eróticas de finales del siglo xix, los hombres que rara vez aparecían junto a las mujeres desnudas eran sus proxenetas o sus clientes, ya sea para signar a la prostituta en cuestión como propiedad suya o bien como un motivo de orgullo, recuérdese que muchos de estos trabajos filmicos fueron encargos personales. Tal vez sea este el caso de *Le coucher de la mariée* y muestre en realidad a una prostituta con

una carrera breve en la actuación, cuando dicha habilidad en este tipo de trabajos se limitaba a saber desenvolverse con un mínimo de sensualidad, desnudarse, abrir las piernas y esperar a que todo terminara; una labor menos peligrosa que esperar a clientes ebrios en las calles, burdeles o teatros de burlesque. En cuanto al obeso que desplegaba clase con su traje de etiqueta y su edad madura, muy seguramente tenía una esposa, un par de hijos y un perro esperándolo en casa, al finalizar la grabación.

El experimento de Kirchner fue tan sólo la chispa que originó el incendio. Si no hubiera sido él, otros en su lugar habrían llegado rápidamente para suplirlo. Después de todo, el discurso pornográfico ha sido una confabulación masculina que desde el siglo xviii ha exigido el goce del otro como un derecho. Esa contraparte siempre ha sido la mujer y la mitología de su incompletud biológica ha sido el motivo perfecto para legitimar su impasibilidad. El dolor en ellas no era un dolor completamente humano y el placer era incapaz de emerger de sus entrañas, su carne se limitaba a proyectar la belleza que sobre ella posaban los artistas y una que otra mirada deseante; su materia no distaba mucho de la yuxtaposición de pigmentos mezclados con aceite de linaza o con yemas de huevo sobre lienzos, de las luces abrasivas que atacaban las placas de plata o los lienzos fotosensibles que evocaban su imagen. Las mujeres en el discurso pornográfico no estaban reducidas a su imagen, ellas eran esas imágenes que a partir del siglo xx se movían casi con la misma soltura y cadencia de sus cuerpos dentro de los prostíbulos.

Sin embargo, a diferencia de contratar los servicios de una prostituta, lo que resultaba excitante en la pornografía era el hecho de generar en el espectador una sensación de omnipresencia, pues estaba posibilitado para violentar los límites del espacio íntimo de una hermosa mujer sin que su intromisión lacerara la quietud del instante contemplado. En otras palabras, esta fantasía voyerista asimiló el argumento de que una mujer

no podía por sí misma construir su espacio de experiencia porque no tenía la autoridad para hacerlo.

A finales de la década de los cuarenta, comenzó a tomar fuerza una especie de “cine para mujeres”, debido entre otras cosas al abaratamiento de las cámaras portátiles de filmación una vez terminada la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en su libro de 1982, *Film and the masquerade: Theorising the female spectator*, la profesora de cine estadounidense Mary Ann Doane señaló que durante este periodo a pocas directoras les interesó exorcizar sus estereotipos y aquellas que lo intentaron se enfrascaron en presentar a mujeres que imponían su voluntad o autoridad con base en la violencia. Esto fue el resultado de la asimilación del aparato represor que ha estigmatizado la actividad de las mujeres como algo negativo y peligroso; para revelar esto dentro del fenómeno cinematográfico, Doane colocó la figura de la *femme fatale* como arquetipo. Si una mujer desafiaba los buenos valores o infringía la ley sólo podía esperar como manumisión una brutal aniquilación. Ante mayor perversidad o insensatez, será más grande el sufrimiento que tendrá que padecer (Doane, 1991).

Esta idea no fue nueva y Doane la toma de “Visual pleasure and narrative cinema”,⁵ un artículo de 1975 escrito por la teórica de cine británica Laura Mulvey. En él, la también profesora de la Universidad de Oxford, advirtió que las mujeres desconocían cómo representarse porque todo el tiempo han estado frente a la lente de la cámara, exudando su belleza. Si deseaban expresar algo, se convertían en antagonistas o su transgresión era

redimida por el protagonista (Mulvey, 2007). Algo similar ocurrió desde el surgimiento de las primeras heroínas del discurso pornográfico, como *Thérèse philosophe*,⁶ *Frances Hill* o *Juliette*, quienes cedieron a sus impulsos sexuales bajo la falsa promesa de libertad y que terminaron por ser presas de un placer que no les pertenecía; ellas no se apropiaron de su cuerpo sino que su libertinaje se constituyó a partir de una fantasía masculina. Su penitencia fue un castigo peor que la muerte o la tortura brutal de la que serán objeto las *femmes fatales* dos siglos después: se convirtieron en esposas o en damas de compañía.

Mulvey señaló que a las mujeres se les ha dificultado reconocerse dentro de medios como el cine, porque siempre han contemplado su imagen en la “mirada masculina”, una compleja noción que no se limita al ejercicio visual sino que sugiere una examinación profunda, constitutiva de la identidad femenina como objetos de deseo. Esta fijeza extenuante que nace y muere en la retina, mejor entendida en su acepción anglosajona *male gaze*, es una operación que tiene lugar en dos estructuras placenteras de “mirar” en el cine:

La primera, escopofílica, surge del placer de usar a otra persona como un objeto de estimulación sexual por medio de la vista. La segunda, desarrollada mediante el narcisismo y la constitución del ego, viene de la identificación con la imagen mirada. Así, en términos filmicos, una supone una separación de la identidad erótica entre el sujeto y el objeto en la pantalla (escopofilia activa), la otra exige la identificación del ego con el

5 Este texto se publicó dentro de *Screen*, revista de estudios cinematográficos de la Universidad de Oxford, en su volumen 16 (Otoño de 1975). En México, hay una excelente traducción en español realizada por Pablo Sigg y compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz en el libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, el cual utilizaré en este trabajo.

6 *Thérèse philosophe* (o Teresa filósofa) es la protagonista de la novela homónima atribuida a Jean-Baptiste de Boyer, aunque también suele asignarse su autoría al filósofo ilustrado Denis Diderot. Para el historiador estadounidense Robert Darnton, con este libro surge la pornografía tal cual hoy la conocemos. Véase Darnton, Robert. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución* (Trad. de Antonio Saborit), FCE, México, 2008.

objeto en la pantalla por medio de la fascinación del espectador con éste y el reconocimiento de su semejanza (Mulvey, 2007: 85).

Entonces, ¿es posible revertir el efecto tóxico que la mirada masculina posa sobre las mujeres en la imagen cinematográfica? En la pornografía, donde el discurso se centra en violentar o utilizar el espacio femenino (carne-cuerpo-intimidad-identidad) como *background* para la representación de las fuerzas del deseo masculino, ¿es posible que surja de las pupilas femeninas, *female gaze*, una interpretación del placer genuina, tal vez hasta de un goce auténtico? Laura Mulvey fue tajante y dijo que no. Es imposible concebir una ideografía de la mujer hasta que haya tomado conciencia de sí misma, no sólo en la manufactura del argumento a discernir en cualquier soporte artístico que desee, sino que es imperativo que abandone su estadía escopofílica, es decir como objetos de una mirada controladora y curiosa (Mulvey, 2011). De lograrse esto, hablar de una cinematografía hecha por y para mujeres, o para personas sin la impertinente etiqueta de los géneros, no sería complicado y esta investigación llegaría a un punto muerto en el que agregar algo más sería absurdo e ingenuo de mi parte. Sin embargo, la solución de Mulvey no alcanzó a salir del esbozo y se quedó como una opinión más, un juicio que un sequito de intelectuales y realizadoras no compartirán en lo consecutivo, alegando que la crítica de Oxford no supo interpretar a cabalidad la teoría psicoanalítica freudiana, de la que toma el concepto “escopifilia” y critica su noción de “falocentrismo”.

Aunque considerar la propuesta de Mulvey como una expresión fácil o visceral de activismo social sería un grave error. Su análisis es una herramienta perfectamente diseñada para evidenciar dos elementos sustanciales de la imagen cinematográfica, presentes desde *Le coucher de la mariée*: el avejentado obeso no representa ningún estereotipo de belleza masculina ni mucho menos a un sujeto erotizado, es una alusión al ego ideal que el espectador aspira a imitar (el “falo despersonalizado”

que mencioné en el apartado anterior); del otro lado, la mujer sólo existe en su condición de mirabilidad (*to-be-looked-at-ness*). Sin embargo, el hecho de que exista una fisura histórica, la cual se ignora si fue provocada por el tiempo o por alguna vieja creencia moral, en la llamada primera película pornográfica que nos impida en la actualidad darle ese apelativo, pues las escenas del *striptease* y del coito que constituirían la médula de su alegato ya no existen, dice mucho sobre el origen y el devenir de este género cinematográfico: la clandestinidad y la censura que ha sobrellevado todos estos años es resultado de una estrategia política, impulsada principalmente por la élite gobernante de países como Francia, Gran Bretaña o los Estados Unidos, que ha restringido el derecho o el acceso al placer, porque dotar de este conocimiento tan sofisticado a las masas, personas pobres o débiles de espíritu, desestabilizaría el orden social, tal cual lo había explicado la desfachatada *Thérèse* de Jean-Baptiste de Boyer, con más de un siglo de anticipación:

Pero cuidémonos de revelar a los tontos verdades que no apreciarían y de las que abusarían [...] De cien mil personas no hay veinte que se habitúen a pensar, y de esas veinte apenas encontraréis cuatro que realmente piensen por sí mismas (De Boyer, 2008; citado en Darnton, 2008: 169).

3. ¿UN PLACER SIN CULPA NI VÍCTIMAS?

Linda Susan Boreman, mejor conocida como Linda Lovelace, fue una de las primeras actrices que trabajó para películas producidas en la meca del cine pornográfico, San Francisco Valley, un pequeño poblado ubicado en la zona metropolitana de Los Ángeles, California. Su biografía articuló a la perfección el cliché de la actriz porno que estuvo íntimamente relacionada con la prostitución: quedó embarazada a temprana edad y fue obligada a dar a su hijo en adopción para proteger el buen nombre

de una familia católica que al poco tiempo la desterró. Ante esta situación, era de esperar que la chica de veinte años fuera presa fácil de la prostitución y las adicciones.

Después de padecer años de violencia a manos de su pareja, el pornógrafo y proxeneta Charles Traynor, una bocanada de éxito llegó repentinamente a su vida, interpretando el papel que mejor conocía dentro del filme experimental de un director hasta ese momento desconocido y también con un pasado en el proxenetismo, Gerard Damiano. *Deep Throat* (Garganta profunda), estrenada en 1972, fue la primera cinta pornográfica taquillera de la historia, tal fue su éxito que al año siguiente la distribuidora Columbia Pictures adquirió los derechos y la exhibió en salas de cine de todo Estados Unidos, sin que su público se reservara a los aficionados convencionales del porno. Su presupuesto apenas superaba los 47,000 dólares y alcanzó una cifra de recaudación de más de 50 millones.

Pero más importante aún fue que *Deep Throat* bosquejó por primera vez en el cine la expresión del placer femenino: una mujer imposibilitada para tener un orgasmo, visita a un médico sexólogo que le hace notar que su clítoris se encuentra dentro de su garganta, por lo que para tener una experiencia sexual satisfactoria debe dedicarse a estimular esa parte de su cuerpo. De esta forma, Damiano no retrata a una ninfómana víctima de su insaciabilidad sexual, sino a una mujer que al descubrir el goce de su propio cuerpo, el cual yace oculto como una metáfora de su negación cultural, decide llevarlo hasta el límite de sus consecuencias.

No obstante, Laura Mulvey u otras pensadoras feministas como las líderes de WAP, Gloria Steinem, Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin, no consideraron esta propuesta cinematográfica, ni otra similar, como un momento de ruptura al considerar la felación como una fantasía masculina que ha funcionado como *leitmotiv* desde la invención de la pornografía. La satisfacción experimentada por *Linda* (Linda Lovelace) es

la consecuencia inevitable de esta fantasía. En este sentido, la experiencia del placer femenino fue de nuevo una ficción adaptada a la medida del deseo masculino.

Durante los últimos años de la década de los setenta y principios de los ochenta, una postura completamente opuesta a la expresada por WAP surgió para reivindicar a la pornografía como un soporte de experiencia positiva de la sexualidad femenina. *Sex-positive feminism* o *Pro-sex feminism* se originó en Estados Unidos de la mano de intelectuales como Gayle Rubin, la primera teórica en señalar el carácter performativo de la sexualidad, un aparato de representación social capaz de adaptarse a los diferentes contextos en los que se enuncia. Otras pensadoras como Wendy McElroy y Linda Williams también criticarán el enfoque de Mulvey, Dworkin y compañía al aclarar que confundieron el concepto de “falo” con “pene”, mientras el primero atañe al poder, el segundo se limita a una cartografía fisiológica:

La pornografía [hardcore] no es fálica porque muestra penes; es fálica porque en su exhibición de penes presume saber o poseer una expresión adecuada de la verdad del “sexo” - como si el sexo se redujera a lo que el falo pretende ser. Mientras que es improbable que la fisiología del sexo cambie, sus significados de género si pueden hacerlo. Al atacar el pene más que al falo, el feminismo anti-pornográfico evade las verdaderas la fuente real del poder masculino (Williams, 1989: 267).⁷

Para estas pensadoras, la masculinidad y la feminidad no son características biológicas sino manifestaciones culturales. Adaptando este argumento a *Deep Throat*, *Linda* está en condiciones de gozar de su propio cuerpo y aquello que los hombres llegasen a sentir al momento de introducir su pene dentro de

7 La traducción y los corchetes son míos.

su boca sería intrascendente: ¿quién ocuparía aquí el lugar del sujeto y quién el del objeto en la dinámica escopofílica?

En 1989, Annie Sprinkle, una ex-prostituta, actriz pornográfica y doctora en sexualidad por el *Institute for Advanced Study of Human Sexuality*, en San Francisco, realizó el proyecto *Post-Porn Modernist Show*, una serie de acciones artísticas en las que explora, desafía e ironiza los principales tabúes sexuales, valiéndose de sí misma como lienzo de experimentación autobiográfica y política y cuyo título da origen al término “pospornografía”, el cual, en palabras del filósofo transgénero Paul B. Preciado, marcó el siguiente paso evolutivo de la pornografía: una apología erótica despojada de la noción de género.⁸

A la manera de un *reallity show*, Sprinkle muestra en escena su vida privada como Ellen Steinberg, su nombre real, en sus diferentes facetas como madre o esposa; expone detalles de sus múltiples actividades como *escort*, bailarina de burlesque y actriz de cine para adultos. Con este proyecto, en el que sumó otros lenguajes visuales como el video y la fotografía, la también consejera sexual trató de dar cuenta de sí misma, de apropiarse de su cuerpo a través de su sexualidad para fincar así los cimientos de una identidad despojada de jerarquías y etiquetas que limiten su potencial. *Post-Porn Modernist Show* no buscó en ningún momento dar significado al placer femenino o convertirse en una apoteosis de éste, fue un intento por reivindicar la libertad natural del ser humano, de desideologizarlo. A final de cuentas, designarle un adjetivo al placer o al goce de los cuerpos sería una forma de seguir sujetándolo a viejas prácticas.

A esta propuesta artística se sumó también un manifiesto redactado por la misma Sprinkle en coautoría con las escritoras y actrices Veronica Vera y Candida Royalle, en el que definieron su postura respecto a la celebración del sexo como una actividad en la que cuerpo y espíritu son inseparables y se complementan entre sí. Años después, otras directoras como Petra Joy, Nina Hartley o Veronica Hart, se integrarán a este nuevo ideario de creación cinematográfica que cuenta en la actualidad con centenares de adeptos y se desarrolla en casas productoras consolidadas. A este fenómeno hay que añadir el vertiginoso crecimiento de las plataformas informáticas desde finales de los noventa del siglo pasado, lo cual permitió que la distribución de materiales audiovisuales diversos fuera una tarea sencilla, económica y global.

¿Había encontrado Sprinkle y sus herederas la receta para hacer una versión femenina de la pornografía, sin que en su imagen permaneciera residuo alguno de su cruento pasado en contra de las mujeres y por ende fuera capaz de disolver la frontera de los sexos, para que sólo quedasen humanos a merced de la furia de sus entrañas, de órganos y fluidos que por primera vez sintieran propios? Por una parte, es verdad que su aporte fue significativo y demostró que es posible encontrar un lugar de diálogo, o de tregua, en el que múltiples representaciones de la sexualidad tienen cabida. Aunque también cabe señalar que aún persiste un porno generado al margen de la ley, operado por mafias bajo la máxima mercadológica “el sexo vende”, tal cual lo habían experimentado Louise Willy y Linda Lovelace. Que exista todavía una industria pornográfica que funcione en la clandestinidad sólo puede significar que los fantasmas de antaño no se han disipado y existe una audiencia que sigue creyendo que el deseo sexual debe imponerse con una fuerza que sólo pocos poseen y merecen.

8 Paul B. Preciado o Beatriz Preciado, ha dedicado numerosos textos para diarios como *El País* o *El Mundo* en los que ha expresado dicha idea. Aquí un ejemplo de 2015: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>

UN EPÍLOGO A MANERA DE CONCLUSIÓN

¿Porno feminista o feminismo mainstream?

Decir que *Alex*, el personaje encarnado por la actriz checa Claudia Claire en *La buena chica*, ha consumado el deseo sexual femenino por el simple hecho de provocar que su coprotagonista cediera a cumplir su fantasía es osado y complicado. Erika Lust, quien se autodefine como feminista, aboga en sus películas por un cuidado meticuloso de la estética: los cromáticos de la habitación, el vestuario de los personajes, el peinado, el maquillaje, inclusive el tono de piel y de ojos de los actores, todo elemento visual preocupa bastante a la directora nacida en Estocolmo y afincada en Barcelona desde el año 2000, todo debe sacar a relucir sofisticación y belleza.

Durante el monólogo inicial de *Alex*, el color terracota de los ladrillos al fondo de la imagen hace juego con el matiz rosado de las mejillas de la actriz; la iluminación sutil de su rostro, situado en primer plano, se acentúa con la blusa perlada que lleva puesta; el iris de sus ojos azul turquesa y la ligera palidez de sus labios lucen apagados para equilibrar mejor los tonos violáceos de la copa de vino que sostiene en la mano derecha y de las almohadas colocadas detrás de ella. Un trabajo de posproducción exacerbado es lo que desea mirar una mujer, obsesiva de los detalles, dirá Erika Lust, quien detesta la improvisación, el carácter *underground* o las escenografías *kitsch* del cine porno convencional. Al público masculino le cuesta más trabajo percibir ciertos componentes visuales en el porno, porque a ellos se les ha acostumbrado a fijar su interés en la penetración y en la exaltación de la eyaculación, algo que la egresada de la carrera en Ciencias Políticas de la Universidad de Lund quiere cambiar con su cine (Lust, 2008). Aunque no fue la primera ni por supuesto será la última en fijarse este objetivo.

Desde 1984, la teórica feminista italiana Teresa De Lauretis había propuesto en su libro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*,⁹ que la vía más práctica para transformar la representación cinematográfica de la mujer era crear más consumidoras de cine, algo que ya había bosquejado Mary Ann Doane en 1982, advirtiendo quizás la imposibilidad de hacer del cine, no sólo pornográfico, una industria incluyente en términos de su expresión sexual y de asignación de roles de género. Junto con Erika Lust, otras directoras como la francesa Ovidie y la estadounidense Tristan Taormino han tomado la batuta en el montaje de una cinematografía para adultos que no difiera en procesos del cine convencional, como el hollywoodense: contratos de trabajo, acondicionamiento de espacios adecuados para la filmación, sesiones establecidas previo acuerdo entre productora y los involucrados (actores, guionistas, camarógrafos, iluminadores, maquillistas, tramoyistas, representantes legales, etcétera). Otra característica que une a estas nuevas directoras de cine es que han dejado de preguntarse si con su trabajo lograrán conquistar la equidad de género, ellas centran su atención en satisfacer la demanda de un mercado prominente de mujeres entre los 20 y 50 años de edad, con mayor presencia en el mercado laboral y por lo tanto con el poder adquisitivo necesario para demandar mejor calidad en la manufactura de la pornografía que desean ver al regresar del trabajo o de la universidad. Ese será su aporte, tal vez uno más significativo que el proyecto emprendido en la década de los ochenta por Annie Sprinkle y compañía, si se considera que la receptibilidad de películas producidas por casas como Lust Films supera por millones de espectadores a las de la pionera del posporno.

9 Publicado originalmente por la Universidad de Indiana. Su versión en español: De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Trad. de Silvia Iglesias), Madrid, Cátedra, 1992.

¿Qué hacer en un mundo que se ha empeñado en perpetuar la inferioridad de la feminidad, que desde los tiempos de Restif de le Bretonne ha justificado utilizar al otro inferior para cumplir las oscuras fantasías que sea capaz de concebir la imaginación más desbordante?: realizar una película corta sobre una chica reprimida por sus modales, quien exige sexo a un desconocido y clama como premio una extendida eyaculación en su rostro. De la misma forma como *Linda* en *Deep Throat* reclama una felación para satisfacer sus propias necesidades, Erika Lust hace de *Alex*, su buena chica, la figura activa, la que asimila aquello que los hombres quieren de ella para convertirlo en materia de su propio placer.

Quizás si *Juliette* u otras protagonistas de novelas pornográficas, como *La mariée* o *Linda*, hubieran nacido dentro de una película clasificada como “porno para mujeres”, no habrían sobrellevado su feminidad como una condena. Al contrario, la violencia de la que aparentemente fueron objeto se habría interpretado como el umbral de su propia satisfacción, sin importar que hubiera más allá de esa gratificante sensación del orgasmo y sin considerar que éste fuera la imposición que históricamente las mantuvo a raya.

REFERENCIAS

-
- Cleland, J. 2009. *Fanny Hill. Memorias de una cortesana*, Madrid, Tusquets Editores.
- Cordero, K. e I. Sáenz 2007. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UNAM-UIA.
- Damiano, G. 1972. *Deep Throat*, Película, 61', Estados Unidos.
- Darnton, R. 2008. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución* (Trad. de Antonio Saborit), México, FCE.
- De Lauretis, T. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Trad. de Silvia Iglesias), Madrid, Cátedra.
- Doanne, M. A. 1991. *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*, Nueva York, Routledge.
- Kirchner, A. 1896. *Le coucher de la mariée*, Película, 7', Francia.
- Lust, E. 2004. *La buena chica*, Película, 21', España.
- Lust, E. 2008. *Porno para mujeres*, Barcelona, Melusina.
- Preciado, P. B. 2015. “Activismo postporno”, Madrid. [En línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>
- Sade, Marqués de. 2012. *Juliette o la prosperidad del vicio*, Madrid, Tusquets Editores.
- Sprinkle, A. 1989. *Post-Porn Modernist Show*, Proyecto procesual, Estados Unidos.
- Wagner, P. 1998. *Eros revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*, Londres, Secker and Warburg.
- Williams, L. 1989. *Hard-core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, University of California Press.