

APORTES DE LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA PARA EL ANÁLISIS DE LA PORNOGRAFÍA

CONTRIBUTIONS OF FEMINIST FILM THEORY FOR THE ANALYSIS OF PORNOGRAPHY

Andrea Corrales Devesa
Universidad Politécnica de Valencia

Recibido: 14/10/2020

Aceptado: 01/02/2021

Publicado: 30/03/2021

Cómo citar este artículo.

Corrales Devesa, Andrea. 2021. "Aportes de la teoría fílmica feminista para el análisis de la pornografía", en: Elena Battaner moro & Juan A. López-Iñiesta (eds.) *Humanidad e Incertidumbre*.

ASRI. nº 19: Págs. 74-86. Eumed.net-URJC.
Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/asri/>

Resumen

En el presente texto se disponen algunos de los ejes teóricos más relevantes de la teoría fílmica feminista de entre las

décadas de los 70's y 80's para el análisis de la producción cultural

pornográfica, contextualizando el debate social contemporáneo también como

parte de un itinerario más amplio de pensamiento al respecto del lenguaje, la representación y su relación con la construcción de la subjetividad humana.

Palabras clave *teoría fílmica feminista, psicoanálisis, autorepresentación, modelo semiótico, pornografía.*

Abstract

The present article shows some of the most relevant theoretical axes of feminist

film theory from the 70's and 80's are available for the analysis of pornographic cultural production, contextualizing the contemporary social debate also as part of an wider itinerary of thought regarding language, representation and its relationship with the construction of human subjectivity.

Keywords *feminist film theory, psychoanalysis, self-representation, semiotic modelling, pornography.*

1. Introducción

Gran parte de las lecturas contemporáneas hacia la pornografía en tanto que fenómeno visual tienen que ver con la incorporación de las teorías y movimientos vinculados al pensamiento feminista de mediados de los años 70's y de la década los 80's en el norte global, especialmente en/entre Estados Unidos y Francia, concretamente las vertientes del feminismo de la diferencia o feminismo cultural de estos territorios. Estas lecturas sitúan el problema de la representación sobre las bases conceptuales del psicoanálisis, articulado alrededor de la idea de inconsciente, poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica (Mulvey, 1975). Este presenta un sujeto individual, propietario y a la vez propiedad, que es susceptible de ser alterado por condiciones externas, siendo a la vez articulado por estructuras simbólicas desde su nacimiento. En el auge de las micropolíticas de corte sesentayochista y de "lo personal es político", el marco teórico del psicoanálisis y la lingüística estructuralista permitieron, tanto a académixs como a activistas, la posibilidad de un análisis exhaustivo de la forma en la que las estructuras tenían un efecto inevitable e invisible en las conductas y la autopercepción humana, continuando la estela del formalismo en sus áreas de análisis (Rose, 1986) y, por supuesto, siguiendo el camino de los estudios del signo, derivados de la semiótica postestructuralista. Siguiendo la tradición de la teoría cinematográfica francesa, estas estructuras vendrían a condensarse en el reclamo del lenguaje como el agente estructurante por excelencia, quedando patente desde el trabajo de Christian Metz el uso del modelo semiótico o modelo textual para el análisis del cine y la narrativa audiovisual. Aunque algunas académicas han mostrado una suave discrepancia hacia la homogeneización del problema que supone situarse bajo el paraguas totalizador del lenguaje (De Lauretis, 1987: 20), lo cierto es que los feminismos, en su mayoría, han abrazado esta forma de estructurar la realidad y le han dado una dimensión universal para con la opresión de las mujeres, considerando el lenguaje (y las imágenes como parte del mismo), producto y a la vez productor de las condiciones físicas y metafísicas de esta

opresión. El análisis de material audiovisual sexualmente explícito suele encontrarse analizado bajo la misma óptica.

2. Desarrollo de la investigación

En los Estados Unidos, la crítica al dispositivo de visión por parte de las autoras más relevantes viene de la crítica feminista hacia algunas películas paradigmáticas de la edad de oro de Hollywood (entre 1920 y 1960 aproximadamente) que alcanzaron el éxito sobre una industria que estaba llegando a su máximo exponente, sobretudo en términos de popularidad. Tras la Gran Depresión, los avances de la industria del cine fueron hacia el modelo de distribución de las películas, abriendo salas de cine en diferentes zonas y barrios, en lugar del modelo central, más parecido al teatro, predominante hasta los años 20's. Este nuevo modelo requería una mayor regulación y control por parte de las autoridades (Butsch, 2001: 106), pero provocó una "cultura de cine" con la que hemos convivido hasta el home cinema. El paso del cine mudo al cine sonoro produjo un espectador completamente nuevo, unx espectadorx silenciosx, contribuyendo a una experiencia cinematográfica más íntima y subjetiva. Por supuesto, el dispositivo cinematográfico y, en general, la tecnología de reproducción de la imagen audiovisual, tuvo un papel fundamental en la redefinición entre representación y realidad en el norte global, especialmente en los Estados Unidos, en parte debido al shock social que produjo la retransmisión televisiva de la Guerra de Vietnam (1955-1975) y antes, la bomba atómica (1951). Estos nuevos escenarios de intimidad en la experiencia de lo visual activaron muchas preguntas sobre los posibles efectos de las imágenes en la cotidianeidad, preguntas que ya habían sido formuladas a propósito de la recién inaugurada industria de la publicidad y el marketing, que buscaba explotar esta relación entre imagen e intimidad hacia la estimulación íntima de un deseo enfocado a un determinado producto. No es un secreto que las teorías psicoanalíticas formaron parte de esta nueva industria -y de esta nueva relación entre mirar y desear / mirar y actuar-, popularizada por la instauración de la institución psicoanalítica tanto por sus profesionales (debido a la gran migración de analistas judíos a causa del auge del fascismo europeo) como de su memoria material, al instalarse en 1951, de la mano de Kurt Eissler, los archivos de Sigmund Freud en la ciudad de Nueva York (Ranglone, 2014: 3). Buena parte de estas teorías se aplicaron también al lenguaje cinematográfico, que pareciese que fuera inventado sólo para confirmar sus teorías del yo psicoanalítico.

Así, la emergencia de la Feminist Film Theory en Estados Unidos, Inglaterra, Canadá y Australia (es decir, de los territorios hegemónicos angloparlantes) buscaban no solo contraatacar los estereotipos, las imágenes configuradas por el cine dominante, sino también tratar los problemas estéticos, políticos y sociales que preocupaban al movimiento

feminista (Villaplana, 2008). En este sentido, esta corriente de pensamiento no solo proporcionó lecturas críticas sobre material cinematográfico ya existente, sino que imaginó y promovió la creación de otras formas de producir imágenes que dieran cuenta de estos problemas transversales que, desde esta óptica, encontraba su origen en el lenguaje (audiovisual).

El cine comercial del circuito Inglaterra-Estados Unidos será el objeto de análisis principal de las pensadoras y activistas más respetadas. Este nuevo cine de exportación, completamente inserto en la cotidianeidad de la sociedad occidental de la posguerra, particularmente del cine de Hitchcock y otros directores como Ophulus o Steinberg, se diseminó por buena parte del globo y, con él, las cosmovisiones del que era parte. Autoras como Laura Mulvey, Pam Cook, Clarie Johnston, Mary Ann Doanne, Teresa De Lauretis, Marjorie Rosen, Molly Haskell, Annette Kuhn, Barbara Creed, Kaja Silverman, Patricia Mellencamp o Joan Mellen publican entre las décadas de los 70's y los 80's sus obras más destacadas e influyentes en lo relativo a la crítica de la representación femenina en el cine, tanto en su presencia como en su ausencia, comprendiendo el factor visual como parte de la maquinaria simbólica que ofrece las condiciones de subjetividad necesarias para la perpetuación del sistema de creencias de opresión de las mujeres¹. Para estas condiciones de subjetividad, las imágenes tenían un papel fundamental al afectar, según ciertas lecturas del psicoanálisis lacaniano, el proceso de identificación en el subconsciente (Mulvey, 1975). Por supuesto esta es una idea no sólo del psicoanálisis estrictamente sino de su influencia en otros movimientos emancipatorios que han visto la correlación entre los aparatos de producción de desigualdad material articulados y sostenidos por un universo de significación diseñado para su conservación². El cine comercial se presenta como un aparato material y una practica de significación en la que el sujeto está implicado, construido, pero no agotado (De Lauretis, 1984: 14) donde se especifica a la mujer en un orden social particular, [...] en una cierta posición de significados, la fija en una cierta identificación. Representada como el término negativo de la diferencia sexual, fetiche-espectacular o imagen especular, en cualquier caso ob-scena, la mujer está constituida

¹ Así da cuenta el famoso ensayo de Laura Mulvey, publicado en el año 1975 en Screen como una adaptación de la ponencia presentada en 1973 en la Universidad de Wisconsin: "Este estudio pretende utilizar el psicoanálisis para descubrir dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han modelado. Como punto de partida, tomaremos la manera en la que el cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo." Mulvey, Laura (2001) "Placer visual y cine narrativo" VV.AA (2001) Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Brian Wallis (Ed) Akal / Arte Contemporáneo. Madrid

² Por ejemplo, en la obra fundacional de Franz Fanon Piel negra, máscaras blancas, publicado en francés en el año 1952, el autor aplica las bases del psicoanálisis para el examen de la situación de opresión de las personas negras, en el contexto colonial y post-colonial, resultando un libro capital para el desarrollo de los movimientos antirracistas y el black power. Resulta claro como los movimientos abolicionistas de la esclavitud y por los derechos civiles en los Estados Unidos fueron el eje de referencia para el movimiento feminista de los 70's en el mismo país; desde la forma de organización hasta estrategias de resistencia, formas de conceptualización de la opresión y también terminología, como es el caso del concepto de abolicionismo, siendo apropiado por algunos sectores feministas para equiparar el ejercicio del trabajo sexual a la esclavitud.

como el territorio de la representación, el espejo sostenido para el hombre (De Lauretis, 1984: 15). Como parte de la preocupación por el cine comercial y el flujo de producción y de consumo de imágenes, la pornografía o el cine con contenido sexualmente explícito ha formado parte de la manera en la que se han pensado los límites de la propia discusión y del propio cine. Revistas académicas como *Screen* (Universidad de Glasgow), *Quarterly Review of Film Studies*, o *Camera Obscura* (Duke University) han dedicado cantidad de números que abordan estos análisis, además de aquellas específicamente dedicadas al cine y a los estudios cinematográficos vinculadas a instituciones culturales o independientes como *Communications (Le Seuil)*, que también han dedicado números a la relación de cine, representación y pornografía.

La relación entre industria cinematográfica y dimensión simbólica de las relaciones de opresión patriarcal se encuentra situada no solo en las películas sino también dentro de la propia estructura empresarial y sus entidades. En la nota editorial de la edición de 1972 de *Women and Film*, el comité editorial, referente en la crítica feminista en la industria cinematográfica, se declaraba no sólo parte del movimiento feminista o de emancipación de las mujeres sino como consciente del factor psicológico de la opresión: "The women in this magazine, as part of the women's movement, are aware of the political, psychological, social and economic oppression of women".

Una de las grandes preguntas que surgieron en este contexto y que estructuraría el ímpetu de las feministas de la diferencia era si era posible 'escapar' de las estructuras simbólicas del orden patriarcal -como el cine, pero no exclusivamente³- y, de ser así, cuál sería la manera de producir un contra cine (Johnston, 1973), un cine alternativo (Mulvey, 1975) o una des-estética feminista (De Lauretis, 1985). Es decir, si bien la teoría feminista del cine encuentra una de sus principales razones de ser en el análisis y la desarticulación de la continuidad de los enunciados "felices" (Austin, 1982) que producen las representaciones femeninas en el cine, estas críticas han estado unidas a un horizonte político enfocado también hacia una posible "alternativa", una "estrategia revolucionaria" (Johnston, 1973)

³ En el contexto de finales los 70's y durante la década de los 80's, resulta notable la atención hacia la posibilidad/imposibilidad de la autodeterminación de las mujeres a partir del diagnóstico de algunos sectores del feminismo institucional. El caso del aparato cinematográfico no es un caso aislado, sino que estaba imbricado con otras preguntas que se estaban formulando al respecto del consentimiento en el aparato legal o médico. En el caso del contexto jurídico, la autora feminista Catharine A. MacKinnon (que estuvo, también, muy preocupada al respecto de la pornografía y su "efecto" en la subjetividad femenina y social), la posibilidad de la agencia y, por tanto, de consentimiento de las mujeres en la cultura/economía patriarcales, se ofrecía como un imposible debido a la condición prescriptiva de los aparatos (patriarcales) de producción subjetiva, que de alguna manera "bloqueaba" las posibilidades de emancipación femeninas, fabricando así su propia auto-conservación. Esta teoría típicamente marxista y contraliberal fue rebatida por la profesora Ruth Colker de esta forma: si no se puede confiar en la agencia de las mujeres debido a que el poder no tiene exterioridad y se encuentra escondido en la apariencia de libertad, ¿por qué hay mujeres que están "presas" de sus estructuras y otras -como en este caso MacKinnon- se encuentran emancipadas y autoconcientes? En Freeman, Jody (1996) "The Feminist Debate over Prostitution Reform", en Weisberg, Kelly (ed.) (1996), *Applications of feminist legal theory to women's lives. Sex, violence, work and reproduction*, Temple University Press, Philadelphia.

que rompa el placer visual (Mulvey ,1975) -entendiendo este placer como el placer narrativo de la continuidad de lo que nos es familiar- la destrucción del placer como arma radical tanto en un sentido político como estético, (Mulvey ,1975) proponiendo así un nuevo marco de visión (Villaplana, 2008: 76). Por supuesto, de una pregunta tan trascendental solo puede esperarse una polifonía de voces; Griselda Pollock se manifestaba en 1977 abiertamente en contra de esta posibilidad de estar “fuera” del imaginario hegemónico (formas ideológicas existentes) a partir de la representación del cuerpo de las mujeres. Lucy Lippard también mostraba reticencias hacia estas prácticas (Lippard, 1976). Desde una perspectiva psicoanalítica nos encontramos ante la negación permanente de la posibilidad de una brecha. Como apunta Kate Hough, tanto en el psicoanálisis como en el marxismo - ambas doctrinas de enorme importancia en el devenir de la teoría cinematográfica feminista y del movimiento feminista en general- la representación de las mujeres es un significante de falta, que refuerza el orden simbólico⁴ patriarcal a través de la diferencia sexual⁵. Observando el plano general de este debate, podríamos concluir que el eje sobre el que se articulan las posiciones es, fundamentalmente, el papel que puede o no puede tener una imagen en el proceso de transformación social e identitaria en el terreno del género y la sexualidad.

Paralelamente a estos planteamientos más teóricos, desde la producción de imágenes se estaban realizando propuestas adscritas a este proyecto feminista. El trabajo de Carolee Schneemann, Barbara Hammer, Chick Stand o Barbara Rubin (USA) da cuenta de la aspiración de creación de otros marcos de visión que permitan otras formas de representación, no solo de la identidad femenina o de la imagen de “las mujeres”, sino de su sexualidad⁶. Las artistas y activistas feministas encontraron en el lenguaje audiovisual una posibilidad inmensa de experimentación a través de películas y cortos de sexo explícito, no sin padecer las consecuencias de la censura y la moral sexual de ambas escenas, la del feminismo y la del cine experimental (Haug, 1997). Podemos concluir que la auto-producción de imágenes sexualmente explícitas sobre la sexualidad femenina ha sido desde el principio un proyecto feminista que quería resolver el problema de la

4 El concepto de orden simbólico tiene su raíz en el psicoanálisis lacaniano, muy popular en los 70's, que da cuenta de los llamados “registros de lo psíquico”, estructuras mentales en sinergia con lo real y lo imaginario que se presentan necesarios para cualquier acto de pensamiento. Desde el psicoanálisis lacaniano el origen de lo simbólico se encuentra en el lenguaje. “Primero está el símbolo, que es la estructura misma del pensamiento” - Lacan, J. (1981). El Seminario. Libro I: Los escritos técnicos de Freud (1953-54). Buenos Aires: Paidós.

⁵ For, within their Freudian/Lacan model, any presentation or representation of the female body necessarily participates in the phallogocentric dynamic of fetishism, whereby the female body can only be seen (and the regime is visual) as “lacking” in relation to the mythical plenitude represented by the phallus en Jones, Amelia (1995): “Feminist Heresies: ‘Cunt Art ’and the Female Body in Representation”, en Marzo, Jorge Luis (ed)(1995): Herejías/Heresies: Crítica de los Mecanismos, Centro Atlántico de Arte Moderno, p.633

⁶ Como Kate Haug apunta, estas iniciativas de experimentación feministas son anteriores a las llamadas “sex wars” - a los intensos e inacabados debates acerca de la sexualidad en el movimiento feminista-. Estos trabajos de principios de la década de los setenta en Estados Unidos tienen un carácter previo, de alguna manera inocente, anterior a la enorme polarización que llegará una década después. En Haug, Kate (1997) Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales. Erreakzioa-reacción. Arteleku-Diputación Foral de Guipuzkoa. Donostia.

representación, respondiendo activamente a la pregunta: ¿pueden las mujeres (y su sexualidad) existir en el terreno de la representación, es decir, en el lenguaje? ¿es este lenguaje susceptible de ser transformado y, así, la sociedad que lo espeja?

No existe hasta la fecha una opinión homogénea a este respecto, ni en los movimientos feministas ni en la teoría de la imagen. Sin embargo, lo que sí tenemos es la historia de su búsqueda, documentos de un camino compartido y posibles puntos de partida. A partir de la accesibilidad a la producción audiovisual provocada por la comercialización de la *handycam*, las artistas y activistas feministas desarrollarán distintos desplazamientos relativos a las posibilidades de representación de la subjetividad/deseo/imaginario de las mujeres en el contexto del cine experimental y del video arte. El famoso proceso de identificación del espectador será evitado, suprimiendo el factor narrativo del film (Dykectactics, 1974). Por otro lado, el binomio sujeto/objeto va a ser cuestionado con piezas como *Double Strength* (1978) de Hammer. Las construcciones narrativas clásicas y el punto de vista va a ser desjerarquizado con prácticas como la representación verbal o el *storytelling*, que eran prácticas comunes en los *caucus* o espacios no mixtos (sólo para mujeres) de la década de los 70's en Estados Unidos y Canadá. También se llevaban a cabo prácticas de colectivización del punto de vista, como el compartir la cámara, y se grababan las unas a las otras mientras narraban sus historias como en *Rape* (1975) de JoAnn Elam, planteando nuevos escenarios de autoría para las producciones audiovisuales. Por supuesto el montaje experimental, la fragmentación, el *loop* y el uso de *footages* era parte del *statement* formal de la propuesta de crítica feminista, que pareciera querer romper con la continuidad/placer visual que suponía la aceptación perceptual de los códigos del cine comercial; con estas técnicas se buscaba, entre otras cosas, desvelar la máquina de visión, su naturaleza construida. A partir de la década de los setenta, como señala Kate Haug, la teoría cinematográfica feminista se empieza a interesar por las formas hegemónicas del documental y del cine narrativo. Estas experimentaciones querían romper con este modelo hegemónico de la ficción cinematográfica - especialmente popular en los espacios de creación de imágenes de occidente, como apuntaba Metz- introduciendo testimonios en primera persona, no-actores, improvisación, la connotación de "auténtico" o no-ensayado, la implicación de que la película está siendo dictada por lo "real" en lugar de acontecimientos ficcionales, la idea de que la audiencia está compartiendo la experiencia personal del director / actor. (Haug, 1997: 88).

La pornografía contemporánea comparte también algunas de estas estrategias de representación de la subjetividad/deseo/imaginario de las mujeres, así como de ruptura con el modelo de ficción clásica. Probablemente la diferencia más evidente entre la producción de pornografía contemporánea -que busca desesperadamente la sensación de realidad- está precisamente en el factor del montaje. En el caso de la experimentación feminista de los setenta, el montaje tiene una importancia capital para "sacar" al espectador de la ensoñación: se busca una relación discursiva con el material, haciendo un uso de la estructura para producir un diálogo crítico alrededor de su contenido (Haug, 1997: 89). Por

el contrario, en la pornografía encontramos con mayor facilidad secuencias completas, sin edición (lo que se llama gonzo), donde la diferencia de planos (si los hay) tiene su origen en el movimiento de la cámara que siempre quiere evocar los ojos de quien eventualmente estará mirando. Claramente existen ejemplos de pornografía más “cinematográfica” como es el caso de la famosa productora de porno para mujeres Erika Lust Films, donde sí encontramos un montaje de tipo expresivo o poético que reproduce las fórmulas fascinadoras de cine comercial, con contenido sexualmente explícito. En concordancia con esta genealogía política de prácticas de emancipación feministas en el terreno del lenguaje (y del lenguaje visual) se sitúan las corrientes llamadas postpornográficas, que recogen, a partir de los 90's, el legado de las experimentaciones formales en una búsqueda común hacia un contraporno en una relectura de Johnston, un porno alternativo en el sentido de Mulvey, o una des-estética pornográfica feminista aplicando los presupuesto de De Lauretis. Las estrategias, como todo lo demás, han sido readaptadas a las condiciones de posibilidad material.

Dando un salto hacia nuestro contexto, a partir de finales de los setenta hubo aproximaciones similares alrededor de la cuestión de la pornografía en el movimiento feminista de la recién estrenada democracia española, encontrando una mirada crítica a la par que deseante de otras formas de imaginario (sexual) que interpelara a las mujeres. A raíz del texto de 1988 “El deseo de las demás es cutre, amigas, el mío no” del Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid (y más concretamente de Nieves García, Ely Fernández, Celina Rastrollo, Teresa Millán y Cristina Garaizábal) (Egaña, 2017), se abrió el debate acerca de la “legitimidad” de unos deseos sobre otros, y, finalmente, la cuestión de las fantasías (correctas o incorrectas) que eran el eje de muchas de las voces de las feministas anti-sexo estadounidenses en su alianza con la izquierda ultraconservadora. Empar Pineda identifica estas corrientes punitivas del deseo o las fantasías (por tanto, las imágenes de estas), como minoritaria en el contexto español (Pineda, en Trujillo, 2008: 134), siendo el deseo y sus imágenes especialmente importantes para los colectivos de lesbianas feministas y los sectores sexodisidentes de la izquierda radical. Siguiendo a Lucía Egaña:

Los textos revisados abordan el deseo, la fantasía y la pornografía como temas sobre los cuales es importante reflexionar colectivamente. Más favorables a la representación del sexo, a la apropiación de la pornografía y al libre ejercicio de fantasías, apuntan al desarrollo de imaginarios inexistentes y necesarios para el mejoramiento de la vida lesbiana. (Egaña, 2017: 123)

Es la representación (de los cuerpos, de las identidades, del deseo, de la sexualidad, del género, de las relaciones, de los lenguajes y de las iconografías), en este sentido, una preocupación compartida y que ha reunido a muchas; rechazar la ilusión de control de la censura, entre otras cosas por parecerse demasiado a aquellos regímenes que han terminado con la vida y las imágenes de nuestras amigas, amantes y ancestras. El deseo de autorepresentación es también presente en colectivos que han sufrido persecución

(como es el caso de las lesbianas / como es el caso de las trabajadoras del sexo) y que ha sido ampliamente experimentado en el arte feminista a partir de los 70's. En España, probablemente por la herencia de la dictadura, las formas de experimentación cultural relacionadas con la autorepresentación feminista y sexodisidente de la propia sexualidad llegaría más tarde pero con fuerza en los años 90's, como dan cuenta colectivos como LSD. Fefa Vila recuerda el componente "pornográfico" que se le atribuía a las propuestas de autorepresentación de la serie fotográfica Es-Cultura Lesbiana:

Creo que el fanzine de 1995 fue el que más éxito tuvo de LSD: el más oscuro, el más vampiro... Básicamente, creo que fue por el impacto que en ese momento tuvo la exposición de la serie fotográfica Es-Cultura Lesbiana. Las fotos recorrieron la geografía española y fueron fuente de polémicas, dentro del propio barrio y dentro de la propia ciudad. El fanzine fue visto como algo superpotente, pero también como algo muy pornográfico a la vez. Y al mismo tiempo lo utilizábamos para establecer discursos sobre temas como de qué subcultura estamos hablando, de qué cuerpos estamos hablando, de qué vidas, y sobre las intervenciones que pueden hacer esas culturas en los marcos en que operan. Es una cultura evidentemente "corporada" porque eran nuestros cuerpos los que queríamos marcar de forma diferente, para que se hicieran visibles y, en la medida en que se hiciesen visibles, pudiesen nombrar y alterar realidades directamente. (Trujillo y Expósito, 2004: 162).

El caso de LSD no es aislado. Muy a menudo las prácticas de autoexploración o de autorepresentación feministas han sido vistas como pornográficas y también la pornografía (o algunas técnicas tradicionalmente situadas en la producción de material sexualmente explícito o pornográfico) ha servido de modelo para la autorepresentación de mujeres, lesbianas y personas feminizadas por el patriarcado como disidentes de género, personas trans*, personas no binarias, *two-spirit*, etc. Tampoco hay que olvidar el vínculo histórico y material entre personas marginalizadas económica-simbólicamente y las economías sumergidas -cómo ha sido tradicionalmente las esferas de trabajo dentro del porno y en general del trabajo sexual, también en general del trabajo con las imágenes-; un vínculo que se da en la materialidad de la vida y que no puede negarse tampoco en el universo simbólico, en sus itinerarios y genealogías de existencia.

Es remarcable la similitud entre las metodologías y la transmisión de ejes de análisis de la producción cinematográfica y la literaria, que se dan en gran parte de las autoras más destacadas. Este fenómeno fue acuñado como modelo semiótico por Metz en 1974 en su notable publicación *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, aunque tiene una trayectoria más larga como parte del llamado "giro lingüístico" que fue tan influyente en el feminismo occidental. No es casualidad que, un año más tarde, Martha Rosler publicara su famoso ensayo visual "Semiotics of the Kitchen", ahondando visualmente en un modelo de entendimiento de la opresión patriarcal fundamentado en este modelo semiótico.

Si pueden existir las mujeres fuera del orden simbólico patriarcal y, de ser así, qué horizontes revolucionarios resultan de esta posibilidad, fueron sin duda preguntas que no empezaron con el medio audiovisual. El análisis de contenidos literarios fue extenso en los relativos a las preocupaciones que surgieron sobre la dimensión performativa (Austin, 1982) (Butler, 1992) del lenguaje como sistema, pero también de la producción literaria. Un ejemplo paradigmático de este vínculo entre teoría feminista del cine y literatura es el de la escritora y activista francesa Monique Wittig. Siendo ella misma formada en estudios literarios, además de escritora, sintetiza gran parte del modelo semiótico en lo referente a la producción de imágenes. En sus obras literarias más destacadas lleva a cabo una experimentación formal para desplazar el sexaje (Guillaumin, 2012) o marca del género (Wittig, 2006: 103-116), produciendo entornos semánticos experimentales donde los sujetos escapan de esta marca. Su trabajo como escritora, así como activista feminista, será sin duda la lucha por la erradicación de esta marca que es, según ella, la condición última de la opresión de las mujeres, pues se nos arrebató la posibilidad de la voz universal, la posibilidad, finalmente, de formar parte de la historia. Esta concepción claramente materialista, pero a la vez de trabajo con el material simbólico, supuso la aceptación de las bases del modelo semiótico para el trabajo con las imágenes-texto, especialmente a partir de la relación que establece con la directora de cine Sande Zeig. Así refiere la misma Wittig en el prólogo de *El pensamiento heterosexual* en 1991:

Zeig, con quien escribí el Borrador para un diccionario de las amantes y la obra de teatro *El viaje sin fin*, me hizo comprender que los efectos de la opresión sobre el cuerpo -dándole su forma, sus gestos, su movimiento, su motricidad e incluso sus músculos- tienen su origen en el campo abstracto de los conceptos, por las palabras que lo formalizan. (Wittig, 2006: 17)

Otro ejemplo claro es el trabajo de análisis literario de "Women as victim: Story of O" (1974) de la activista y literata Andrea Dworkin, una de las grandes feministas antipornografía. En este texto se analizan, entre otras cosas, la construcción del personaje, las estructuras lingüísticas, así como el papel del escritor y la función del material literario a propósito de la popular novela erótica *Story of O* de Dominique Aury; *The Image* de Jean Berg y otros productos culturales. De manera más general, en *Woman Hating* (1975), Dworkin analiza el papel central de la literatura -especialmente la literatura pornográfica- en la construcción de la diferencia sexual:

Literary pornography is the cultural scenario of male/female. It is the collective scenario of master/slave. It contains cultural truth: men and women, grown now out of the fairy-tale landscape into the castles of erotic desire; woman, her carnality adult and explicit, her role as a victim adult and explicit, her guilt adult and explicit, her punishment lived out on her flesh, her end annihilation - death or complete submission. Pornography, like fairy tale, tells us who we are. (Dworkin, 1975: 53)

Estas perspectivas alejan a las autoras de los presupuestos más clásicos del feminismo materialista, situando el lenguaje y especialmente el lenguaje visual como condición fundamental de supervivencia del orden patriarcal, como creador de diferencia y discriminación sexual. En este momento, entre mediados de los años 70's y durante la década de los 80's, a raíz del cine experimental/el cine pornográfico junto con la incipiente cultura de la imagen, el debate se trasladó hacia las imágenes audiovisuales con fuerza. En el caso concreto del cine (y, por ende, el cine pornográfico), fue especialmente abordado por sus particularidades 'sensibles' y su vinculación con los populares presupuestos psicoanalíticos de autoras como Mary Ann Doane, Jacquelin Rose o Laura Mulvey, que presentaban el lenguaje audiovisual como tejidos semánticos de ideología patriarcal que acaban produciendo, mediante la repetición de sus signos -ahora, con el alcance de una industria- la subjetividad de las mujeres. En su texto "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence" Doane se acerca a esta pregunta fundamental desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano y, concretamente, modulando los conceptos de fetichismo y voyeurismo en el cine "para mujeres" hollywoodiense de los años 40's, para dar una respuesta en negativo hacia la posibilidad de un female spectator. En este campo de batalla se confrontaron las posiciones de las feministas de la diferencia (que encontraron en el psicoanálisis una de sus armas más poderosas) y las feministas materialistas que, como en el caso de Monique Wittig, buscaban una destrucción del marcaje sexual en la subjetividad humana (un proyecto más cercano al marxista) en lugar de unos códigos más propios del género femenino. Para las últimas, este género era en sí, algo que abolir (Wittig, 2006) (Gullaumin, 2012), y se encontraba en condición de fin, de un cierre (Gullaumin, 2012: 30). Es decir, pese a que lo simbólico se sitúa como una de las "dos caras de un mismo fenómeno", a saber, la opresión de las mujeres, este factor "ideológico-discursivo" se encuentra en condición de dependencia respecto al hecho material de la relación de poder varones-hembras, entendiéndose de ninguna manera [como] una categoría empírica autónoma, sino la forma mental que toman determinadas relaciones sociales (Gullaumin, 2012: 31). En otras palabras, desde esta perspectiva la dimensión simbólica de la subjetividad humana viene siempre después de las condiciones materiales (y los materiales que la permiten de facto) que producen el hecho social. El lenguaje aquí no es prescriptivo sino, por el contrario, descriptivo de unas infraestructuras materiales, no exclusivamente lingüísticas. Sin embargo, el trabajo de Wittig en su desplazamiento hacia la imagen audiovisual, permitió un diálogo más asumible por ciertos sectores de la academia que en la década de los 90's estaban reformulando el postestructuralismo francés en los Estados Unidos. Esta reformulación ponía de manifiesto la materialidad de las estructuras simbólicas que ya era claro en el trabajo de Foucault pero que tomó especial importancia en el feminismo a partir del popular trabajo de Judith Butler *Bodies That Matter*, en 1993.

3. Conclusiones

La forma en la que las teóricas feministas durante los 70's y 80's se acercaron al cine como aparato de visión patriarcal se encuentra enmarcado en el flujo de pensamiento de corte

psicoanalítico y reafirmado por las influencias de la filosofía analítica, proporcionando una continuidad a los presupuestos estructuralistas y universalizando formas de ver muy vinculadas a los devenires de las sociedades europeas y eurodescendientes. En su deseo de rechazar el inconsciente patriarcal, parecen haber quedado hasta nuestros días códigos de análisis que integran cosmovisiones situadas históricamente y creemos pendientes de examinar, como es el caso de la aplicación del modelo semiótico a la producción cultural audiovisual y a la experiencia del ver en términos de códigos lingüísticos. Los debates contemporáneos alrededor del factor de la pornografía en la dimensión conductual se encuentran alienados con su propia historia si evitan el paso por este momento de efervescencia feminista, cuyas prácticas experimentales se encontraban cercanas a nivel formal a lo que llamamos pornografía. Estos debates se presentan perdidos si intentan olvidar los caminos de autorrepresentación de la sexualidad por parte de artistas y activistas durante estas décadas, definitorias para con los feminismos que habitamos hoy en día.

Además, el interés que la sociedad está demostrando alrededor del hecho pornográfico parece querer despertar antiguas sospechas hacia la imagen fotográfica (sospechas muy parecidas a las que hemos tenido que sostener las mujeres en la historia de nuestra representación) y desempolvando el viejo análisis freudiano aplicado a la teoría cinematográfica, que en más de una ocasión ha sido señalada como profundamente misógina. Esta paradójica preocupación hacia la imagen como reflejo engañoso y, a la vez, fotograma hiperrealista de una realidad social y subjetiva, parece anticipar un movimiento reaccionario que vuelca en las imágenes (y, por tanto, en sus trabajadoras), toda su violencia. Resultan remarcables, además, las dislocaciones respecto a los procesos de autoría y de responsabilidad de las imágenes, especialmente aquellas que son de contenido sexualmente explícito, desvaneciendo la marca individual/responsabilidad del director, guionista o productor, para hacer de este un similar ejercicio de abstracción y convertir su mirada en la mirada social, una operación que difícilmente podríamos desplazar a otras disciplinas artísticas. El cine -y en general las producciones audiovisuales- poseen/reciben una conexión única con la autopercepción social, en el sentido más freudiano de la palabra; como fábrica de sueños, el cine es reflejo y proyección simultánea de un nuevo ente externo pero familiar (como es la figura de la madre en la criatura hasta los cuatro meses, reconocible y familiar, similar en tanto que es una forma humana) que es “la sociedad” con la que entablamos una relación individual que a su vez nos conecta con otros. Por supuesto, estas lógicas se aplican a la pornografía, si se puede, con mayor intensidad.

Referencias bibliográficas

Austin, John L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

- (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Butsch, R. (2001): "American Movie Audiences of the 1930s". *International Labor and Working-Class History*, (59), 106-120. <http://www.jstor.org/stable/27672712>
- Curiel, O. y Falquet, J. (ed.) (2012): *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas. Colette Guillaumin, Paola Talbet, Nicole Claude Mathieu*. Brecha Lésbica.
- De Lauretis, T. (1987). *Alice Doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Macmillan Press.
- Doane, Mary A. (2003). "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence" en Penley, Constance (ed.) (1988). *Feminism and Film Theory*
- Egaña Rojas, L. (2017). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Ediciones Bellaterra.
- Freeman, Jody (1996) "The Feminist Debate over Prostitution Reform", en Weisberg, Kelly (ed.) (1996), *Applications of feminist legal theory to women's lives. Sex, violence, work and reproduction*, Temple University Press.
- Haug, K. (1997). *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*. Erreakzioa-reacción. Arteleku. Diputación Foral de Guipuzkoa.
- Johnston, C.(1973). "Women's Cinema as Counter-Cinema" en Johnston, Claire (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television, reprinted in: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press 1999, pp. 31–40
- Jones, A. (1995) "Feminist Heresies: 'Cunt Art' and the Female Body in Representation", en Jorge Luis Marzo (ed), *Herejías/Heresies: Crítica de los Mecanismos*, Centro Atlántico de Arte Moderno, p.633.
- Lacan, J. (1981). *El Seminario. Libro I: Los escritos técnicos de Freud (1953-54)*. Paidós.
- Linker, K. (2001). "Representación y sexualidad" en VV.AA (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (Ed) Akal / Arte Contemporáneo.
- Lippard, L.(1976). *From the center: feminist essays on women's art*. Dutton.
- Metz, C. (1990). *Film Lenguaje. A Semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.
- (1975): "The Imaginary Signifier", *Screen*, 16(2),14–76.
- Mulvey, L.(2001). "Placer visual y cine narrativo" en VV.AA (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis (Ed) Akal / Arte Contemporáneo.
- Rangone, L. (2014). Consideraciones acerca del psicoanálisis en los EEUU. El caso de Jeffrey Masson, *Revista Pilquen, Sección Psicopedagogía*, 11.
- Rose, J. (1986). *Sexuality in the field of vision*. Verso.
- Stacey, J. (1989). Desperately Seeking Difference, *Screen*, 28(1), 48–61. <https://doi.org/10.1093/screen/28.1.48>
- Trujillo, G. (2008), *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado Español*, Egales.
- Trujillo, G y Expósito, M. (2004). Entrevista a Fefa Vila: LSD, DESACUERDOS 1. *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MACBA, UNIA.

Vilaplana, V. (2008): Identidades feministas, Cultura visual y narrativas. ASPARKÍA, *Revista de Investigación Feminista*, 19, 73-88

Weisberg, K. (ed.) (1996). *Applications of feminist legal theory to women's lives. Sex, violence, work and reproduction*. Temple University Press.

Wittig, M. (2006). *El Pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Editorial Egales.



BIO

Andrea Corrales Devesa (Alicante, 1988) es artista visual, performer, activista por la disidencia sexual e investigadora. Licenciada en Bellas Artes (UCLM), cursó el Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM) y el PEI - Programa de Estudios Independientes (MACBA). Doctoranda en Industrias de la Comunicación y Culturales (UPV), combina de manera integrativa su actividad investigadora, artística y activista, resultando proyectos que reflexionan alrededor del trabajo feminizado, las imágenes públicas, las políticas del montaje audiovisual y sus industrias, la pornografía y los límites de la performance. Su trabajo ha sido expuesto en varios países, así como dentro y fuera de los espacios artísticos, buscando siempre el contagio de saberes y la experimentación formal/estructural. Ha clausurado recientemente "La dimensión material de la imagen pornográfica" en el CCCC (Valencia), una muestra de su investigación en torno a la materialidad (y los materiales) de la imagen pornográfica online. Sus proyectos se mantienen siempre cerca de las urgencias políticas del presente, proporcionando nudos necesarios entre la práctica artística y el contexto, así como un trabajo desde el pensamiento crítico en diálogo constante con los movimientos sociales.

acordev@doctor.upv.es

www.andreacorrales.art