

## **LA CONDICIÓN PORNOGRÁFICA. ESBOZO PARA UNA CARTOGRAFÍA FEMINISTA SOBRE CINE, GÉNERO Y SEXUALIDAD**

**Autora:** Julia Kratje. DNI: 31674402. Contacto: juliakratje@yahoo.com.ar

**Institución:** Universidad Nacional de Entre Ríos

### **Resumen:**

El cine pornográfico forma parte de una industria altamente rentable en un universo mercantil regido por la lógica económica que convierte a los sujetos y su sexualidad en productos de consumo. Es en este sentido que podemos conjeturar que los modos de expresión de la pornografía conforman un espejo de la sociedad y de su voyeurismo.

El debate en torno a la pornografía se ha vuelto una de las actividades feministas que mayor visibilidad ha cobrado desde fines de la década de 1980. Los planteos se dirigen no sólo a criticar la exclusividad de la representación de las mujeres como objetos sexuales, sino a explorar su variedad de respuestas a diversos materiales pornográficos.

En esta línea, el objetivo de la ponencia será presentar las discusiones fundamentales, dentro del pensamiento feminista, sobre el erotismo y la pornografía en relación con el dispositivo cinematográfico, con el fin de indagar si la “insistencia fálica” de la pornografía es acaso irremediable, teniendo como horizonte el interrogante acerca de si la industria pornográfica puede ser considerada una “utopía” feminista.

Se buscará ensayar una crítica feminista a partir de un análisis cultural del fenómeno de la industria pornográfica puesta al alcance del consumo masivo, cuyos puntos de conexión con el sexismo presente en los medios de comunicación es preciso tener en cuenta.

**Palabras clave:** cine – género - pornografía

## INTRODUCCIÓN

La pornografía en sus diversas manifestaciones ha recibido enfáticamente la atención de los estudios y críticas feministas. En este marco, el género pornográfico del cine y el llamado cine erótico han sido considerados piezas fundamentales de un universo de sentido fallogocéntrico que reproduce la opresión sexual de las mujeres, a la vez que forman parte de una industria altamente rentable regida por la lógica económica que convierte a los sujetos y su sexualidad en productos de consumo.

El período de auge de la pornografía, a través de materiales impresos y, sobre todo, audiovisuales y filmicos, se inscribe en el proceso que Elizabeth Wilson denomina “culturalización de la sociedad”, caracterizado por el crecimiento de las tecnologías mediáticas y el lugar relevante que fue ocupando la esfera cultural. Es la época en la que el feminismo activista y militante de la segunda ola en los países del norte sufre un declive: “se ha pasado de la lucha por cambiar el mundo a la de cambiar las representaciones” (Wilson, 1992).

En ese contexto, el debate en torno a la pornografía se ha vuelto una de las actividades feministas (sobre todo, en Estados Unidos, Australia y Europa) que mayor visibilidad ha cobrado desde fines de la década de 1980. Los planteos se dirigían no sólo a criticar la insistente exclusividad de la representación de las mujeres como objetos sexuales, sino a explorar su variedad de respuestas a diversos materiales pornográficos.

La pornografía, entendida como una categoría que abarca un conjunto de materiales sexualmente explícitos, data del siglo XIX, al constituirse fundamentalmente como un discurso de regulación que, no obstante y de manera tenaz, ha tropezado con las ambigüedades del poder que gira en torno al sexo. A la par del episodio erótico inaugural de la historia del cine emergieron las primeras demandas de censura. El escándalo estaba dado en su mayor parte por la forma en que las enormes proporciones de la pantalla cinematográfica magnificaban la intimidad del encuentro sexual, transformándolo en objeto público. La representación explícita de la sexualidad ha sido el blanco de históricas cruzadas morales, preocupadas por el supuesto efecto corruptor de la pornografía para la institución del matrimonio –visto tradicionalmente como el único lugar legítimo donde confinar el sexo, con la procreación como exclusiva meta admisible. En contraposición, la tradición liberal ha criticado la vigilancia estatal y la censura, defendiendo el hecho de que su consumo privado y por voluntad propia no puede

ser causante de daños a otros. Con respecto a las feministas, el debate sobre la pornografía (que hacia la década de 1980 se convirtió en “el” tema feminista por excelencia) ha retomado otras coordenadas: para decirlo con pocas palabras, no se condena la explicitación sexual sino el sexismo.

El sentido de la pornografía, según sostiene Loretta Loach (1992), depende de los usos que se le den: así como puede reforzar la sexualidad tradicional, es capaz de otorgarle poder a las mujeres; si bien en sí misma no constituye un medio de gratificación, puede ser un elemento necesario para lograrla.

Ahora bien, como numerosas autoras han señalado a la luz del debate público que dominó el escenario feminista desde la década de 1970, la pornografía no debe comprenderse como un reino de la representación al margen de otras formas de producción cultural. Los modos de expresión de la pornografía conforman un espejo de la sociedad y de su voyeurismo. El carácter pornográfico, en esta línea, no reside en la imagen misma o su contenido. También sería erróneo –como advierte Lynda Nead (1992)– considerar que existe por separado y puede ser entendido por fuera de sus puntos de contacto con el más extenso dominio de la representación cultural.

A los fines de este trabajo, adoptaremos el término pornografía en su alusión a la industria pornográfica puesta al alcance del consumo masivo. Se buscará ensayar una crítica feminista a partir de un análisis cultural del fenómeno, cuyos puntos de conexión con el sexismo presente en los medios de comunicación es preciso tener en cuenta. Nuestro objetivo general será indagar si la insistencia fálica de la pornografía es acaso irremediable, teniendo como horizonte el interrogante acerca de si la industria pornográfica –en este caso, expresada en el cine– puede acaso ser considerada una utopía feminista.

A partir de un repaso histórico, se examinarán los puntos sobresalientes de la consideración de la pornografía como género discursivo contemporáneo, con la meta de ensayar una crítica de la tendencia pornográfica de la industria cultural, dado que, a diferencia de la transgresión inasimilable, en la sociedad secularizada que mercantiliza y comercializa el cuerpo la pornografía parece haberse vuelto inevitable.

## PROBLEMAS HISTÓRICO-CINEMATOGRAFICOS

Si la pornografía, en lugar de un delito a castigar (como lo sería la violencia y las agresiones sexuales a mujeres, infantes, niños y niñas, y adolescentes), es una forma de expresión que reclama el derecho a no ser censurada<sup>1</sup>, ¿cuáles son los recursos cinematográficos que se ponen de relieve? Para responder a ello habría que considerar qué mirada pone en juego la cámara y qué necesidades, creencias y actitudes se refuerzan en el proceso de exhibición a través de técnicas de representación visual, que no revelan simplemente algo oculto, sino que producen las imágenes sobre aquello que se pretende ocultar.

Como señala Wilson, las imágenes, representaciones y textos sexualmente explícitos no son en sí mismos liberales o reaccionarios, sino que es la imaginación la que define el estatuto de lo pornográfico<sup>2</sup>.

Si el ocultamiento refuerza el poder de la pornografía, en lugar de socavarlo, la legalización y la publicidad tampoco son soluciones contra la proliferación de imágenes sexistas y misóginas. “Pero las imágenes pornográficas no son un simple reflejo de la sexualidad masculina, así como tampoco crean sencillamente dicha sexualidad. La pornografía tampoco es una representación entre otras en una ‘cultura patriarcal’, como Lynda Nead parece argumentar. Ello introduce meramente otro monolito –patriarcado– en lugar del monolito ‘pornografía’ y ‘violencia masculina’” (Wilson: 27).

Desde la teoría fílmica feminista se ha argumentado extensamente que, dentro del marco contemporáneo de hegemonía generizada, el sujeto de la mirada es masculino, y que mirar se corresponde con la adopción de una posición masculina<sup>3</sup>. Sin embargo, McClintock

---

<sup>1</sup> Por razones de espacio, no desarrollaremos aquí el debate entre las feministas abolicionistas del grupo *Woman Against Pornography* (WAP) y las feministas agrupadas en FACT (*Feminist Anti-Censorship Taskforce*). Se trata de la disputa entre, por un lado, el feminismo antipornografía encabezado por Catharine Mackinnon y Andrea Dworkin, que consideraba a la pornografía como correlato de la opresión política y sexual de las mujeres, como una rama de la prostitución (“La pornografía es la teoría, la violación la práctica”, ha señalado Robin Morgan); y, por otro lado, el movimiento contra la censura, de postura “prosexo” (según la denominación de Ellen Willis, que para Raquel Osborne no identificaba adecuadamente las inquietudes del grupo “anticensura”), cuyos temores y disidencias se basaban en el entusiasmo con el que la derecha estadounidense del creciente conservadurismo de Ronald Reagan recibió la propuesta legislativa feminista de WAP.

<sup>2</sup> “Negar la influencia y el impacto que tienen hoy las imágenes sería falsificar la realidad y subestimar un fenómeno bastante importante. (...) Sin embargo, conviene no exagerar su importancia, atribuyéndoles una ‘responsabilidad’ cualquiera en los gestos que realizamos o las decisiones que tomamos. (...) Por lo que respecta a las imágenes, tienen un estatuto diferente [al del individuo]: no es posible atribuirles una intencionalidad o una voluntad, ya que una y otra sólo pertenecen a quienes las producen o las crean” (Marzano: 228).

<sup>3</sup> “Diversos críticos de la representación y del lenguaje pornográficos como John Berger, Laura Mulvey o Linda Williams coinciden en señalar que el verdadero centro de la representación pornográfica es precisamente el ojo

sostiene que en el cine porno la identificación puede ser múltiple y cambiante, bisexual y transexual, de manera alternativa o simultánea. Ello ocurre, según la autora, debido a que la identificación a través del género y la orientación sexual puede adoptar diversos patrones. La pregunta fundamental es si dicha identificación es un rasgo exclusivo de la pornografía, o bien habilita ser llevada a otros géneros cinematográficos para complejizar el abordaje de los consumos de imágenes por parte de las mujeres, más allá de su reducción a la lógica fálica de la posición de la mirada masculina. Así, para mencionar un ejemplo, dado que “el orgasmo femenino es más una construcción social que un problema anatómico” (McClintock: 115), su supuesta irrepresentabilidad sólo lo es en términos masculinos.

Otro es el enfoque que sugiere Michela Marzano. Los films pornográficos, de acuerdo con su perspectiva, se caracterizan por la violencia de la luz que conduce a la sobreexposición del interior del cuerpo femenino; por el encierro de los personajes en roles estereotipados (“un signo sin significación”, pág. 184); y por la desestabilización de la mirada, ya que debido a la destrucción del rostro la pornografía se fija sobre el cuerpo fragmentado, en especial sobre las partes erógenas.

La pornografía, para Marzano, busca la abolición de la distancia entre imagen y espectador, haciendo que el que mira pierda la capacidad de simbolizar. Dicha ineptitud simbólica le impide al espectador posicionarse subjetivamente respecto a la visión de la imagen pornográfica. “Sólo a partir de esa distancia [entre la representación y el objeto representado] el que mira puede encontrar su lugar ante el objeto representado y acceder al nivel de la simbolización: puede imaginar e inventar lo que la imagen no muestra; puede adivinar lo que permanece oculto y constituye la opacidad intrínseca de lo que es mostrado. Esto es lo que funda en general las imágenes artísticas, incluso cuando se refieren a la sexualidad y pretenden ser explícitas” (Marzano: 231).

---

(la mirada y la subjetividad) masculino, que paradójicamente nunca forma parte de la imagen. No obstante, el ojo masculino deja su marca –indicio de su poder de fabricar imágenes– para así completar el marco que ha tenido la sagacidad de abandonar justo antes de la toma fotográfica. Hoy parece claro que cuando hablamos del «ojo masculino» no nos referimos a una cualidad biológica sexuada sino a una estructura política de la mirada. El ojo masculino, al mismo tiempo sujeto de la representación y (al menos idealmente) receptor universal de la imagen pornográfica, es cuidadosamente extirpado del espacio de la representación fotográfica” (Preciado: 69-70).

Un repaso histórico por la consolidación de la pornografía como industria cinematográfica permite dar cuenta de la fijación de ciertas fórmulas estereotipadas que continúan rigiendo los parámetros representacionales dominantes del cine porno hasta la actualidad.

En 1886 ocurrió el primer desnudo de una actriz en el cine: se trató del film francés *Le Bain*, en el que Louis Willy se quitaba la ropa para meterse en una bañera. (Cabe destacar que en la historia del cine, los desnudos masculinos de la cintura para abajo son mucho menos frecuentes que los femeninos). A raíz del éxito alcanzado, el productor Oskar Messer estrenó un conjunto de películas donde las mujeres bailaban, se bañaban o hacían gimnasia sin ropa. Se inauguró, de esa manera, el tipo de films llamados *stag movies*, que se dirigían sólo a hombres y se proyectaban en burdeles, fiestas privadas o despedidas de solteros; en el marco del puritanismo de la era victoriana, se reservó la pornografía para el consumo exclusivo de los hombres de clase alta en ambientes privados. *Éxtasis*, de 1933, es recordada como una de las primeras películas que causó escándalo por mostrar un desnudo frontal femenino. La protagonista Hedwig Kiesler (que más tarde se hizo conocida como Hedy Lamarr) aparecía corriendo desnuda entre los árboles y bañándose en un río. La película fue confiscada por el servicio de aduanas de Estados Unidos y quemada por obscena. Más adelante el propio marido de Lamarr intentó comprar y destruir todas las copias de la película para evitar que el mundo pudiese seguir viendo desnuda a su esposa. “Hay quien cree que no fue la desnudez de Lamarr lo que soliviantó a los censores, sino más bien su expresión de éxtasis durante el coito en otra escena del filme. Esta cuestión se ha destapado recientemente de nuevo con el estreno de *The Cooler* (2003). Si bien la Motion Picture Association of America (MPAA) centró sus objeciones en la porción de vello púbico de Maria Bello visible mientras William H. Macy practica con ella sexo oral, Bello está convencida de que «el motivo por el que hubo que cortar la escena no fue el vello púbico», sino un primer plano suyo «en pleno orgasmo, uno de verdad complicado; una mujer experimentando placer». (...) La directora Kimberly Peirce explica por qué mantiene en primer plano el rostro de Sevigny durante el momento del clímax: «Si hubiera podido meter la cámara en su garganta, hasta pasadas las amígdalas, y luego volver a sacarla, lo hubiera hecho, porque así habría podido quizá ejemplificar lo que supone gozar del mayor de los orgasmos, el orgasmo que crea una misma. Es algo que reverbera en esa escena, en la ciudad, en toda la zona. Es un grito de rebeldía» (Keese y Duncan: 39,71).

Cuando el cine se consolidó hacia la década de 1930 como medio de comunicación de masas, los poderes conservadores rápidamente se ocuparon de regular qué producciones podían acceder a la difusión en la gran pantalla. “Para sortear esta censura, muchos directores y productores recurrieron a las metáforas, como una pareja besándose, a punto de hacer el amor, y, en el plano siguiente, un tren entrando a un túnel a toda velocidad, en clara alusión a la penetración” (Lust: 147).

Hacia la década de 1950, se consideraba a las mujeres poseedoras de una libido baja o incluso ausente. “Mientras que los hombres tenían poderosos impulsos sexuales y podían desatar su pasión con quien quisieran, las mujeres se consideraban parejas naturales cuyos exiguos deseos podía satisfacer un solo hombre” (Keesey y Duncan: 149). Las mujeres sexualmente aventureras pasaron a ser estigmatizadas como prostitutas o ninfómanas, mientras que los hombres se consideraban libidinosos por naturaleza. “El sexo por placer, y no solo con fines de procreación, siempre se considera algo prohibido, como si rompiera algún tipo de norma relacionada con la familia, la sociedad o la religión. La mayoría de las películas no muestra el sexo directamente: las escenas de penetración y coito son motivo más que suficiente para que una película se prohíba en muchas salas; el sexo explícito se considera pornográfico. Pero precisamente porque el sexo no puede mostrarse, todo lo que lo rodea se erotiza. (...) Junto con las indirectas verbales, el cine también se sirve del simbolismo visual para abordar, que no mostrar, el sexo” (Keesey y Duncan: 163).

Según esta línea, la insinuación sexual visual y verbal es más atractiva que la sobreexposición sin misterios del sexo. Hay quienes creen que la censura benefició al erotismo al apelar a la sugerencia sexual en detrimento de la crudeza exhibicionista. “En lo que a sexo en la pantalla se refiere, menos puede ser más”, señalan Keesey y Duncan (pág. 33). Para algunos espectadores, las escenas de mayor carga erótica son aquellas que combinan un deseo ardiente con la ausencia de culminación. Como ha observado Freud (1913: 74), “no es preciso prohibir lo que nadie anhela hacer, y es evidente que aquello que se prohíbe de la manera más expresa tiene que ser objeto de un anhelo”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En “Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos” (1913 [1912-13]), Freud analiza las migraciones de la prohibición, por las cuales esta se vuelve más severa en la medida en que la libido es reprimida. El hecho de que las prohibiciones o tabúes persistan se debe al “placer originario de hacer aquello prohibido” (Freud: 39). Los tabúes recayeron sobre las actividades de mayor apetencia placentera y fueron transmitidos a lo largo de generaciones, convirtiéndose en piezas del “patrimonio psíquico heredado”.

En 1934 había entrado en vigor el Código de Producción de la censura<sup>5</sup>, que marcó un antes y un después para las apetencias carnales de las mujeres. “Las mujeres anteriores al Código [como muestran *Carita de ángel*, de 1933, y *Hembra*, de 1933] reclamaban tener los mismos derechos que los hombres, así como el mismo derecho a alternar si descubrían que los hombres eran infieles.

Pero la marea volvería a cambiar y la revolución feminista de finales de la década de 1960 y de la de 1970 animaría a las mujeres a insistir en su derecho a la autodeterminación sexual [como muestran los films *Babarella*, de 1968, *Nola Darling*, de 1986, y *Agua tibia bajo un puente rojo*, de 2001]” (Keeseey y Duncan: 149).

La aparición de films pornográficos, que consistían en secuencias de algunos minutos, coincide casi con el nacimiento del cine. Pero fue a comienzos de la década de 1970, primero en Estados Unidos y luego en Europa, cuando la industria se consolidó y dio lugar a la época dorada del cine porno. El film *Garganta profunda* (1972), de Gérard Damiano, se convirtió en un hito al haber sido el primer gran éxito de este género en salas comunes de Estados Unidos.

Entre 1975 y 1978, casi la mitad de los films producidos eran pornográficos. Pero a continuación sucedió un tiempo de reflujo que redujo su cantidad en dos tercios. “En los Estados Unidos, 1976, una ley introduce una tasa especial para ellos. En Francia, la ley de 1975

---

La actitud ambivalente hacia las prohibiciones resulta de la combinación de temor/miedo y placer de – inconcientemente– violar el tabú y ceder a la tentación. Además, “el hecho de que el tabú se expíe mediante una renuncia demuestra que en la base de la obediencia al tabú hay una renuncia” (Freud: 42).

A partir del estudio analítico de los síntomas –en especial de las acciones obsesivas, las medidas de defensa y los mandamientos obsesivos–, Freud identifica las condiciones y los factores psicológicos del tabú en la neurosis obsesiva. La comprensión del tabú posibilita entender la naturaleza y la génesis de la conciencia moral [*Gewissen*] y de la conciencia de culpa [*Schuldbewusstsein*].

<sup>5</sup> “Si la insinuación sexual visual y verbal atrae porque en cierta forma rompe tabúes, qué decir cuando el sexo es adúltero. El Código de Producción de la década de 1930 vetó expresamente las películas que presentaban el adulterio como algo «atractivo o seductor», una prohibición que solo sirvió para alimentar la agenda cinematográfica transgresora de los años venideros. (...) Parte de la emoción que provoca el adulterio se debe al hecho de desobedecer la monogamia. (...) La infidelidad también implica el miedo a ser descubierto, que puede resultar un afrodisíaco muy eficaz. Pero el adulterio no era la única amenaza del matrimonio tradicional que perseguían los censores. El Código también advertía a los cineastas de lo siguiente: «El mestizaje (relaciones sexuales entre las razas blanca y negra) está prohibido». En la imaginación de los blancos, el hombre negro encarna un poder primitivo que amenaza y entusiasma por partes iguales a la civilización. (...) Hasta la pornografía se nutre de mitos racistas para otorgar una sensación de excitación transgresora al sexo. Las diferencias raciales no son las únicas que pueden añadir carga erótica a una escena. El coqueteo con los límites clasistas es lo que alimenta la tensión sexual. (...) Si burlas aspectos como la clase social y el color de la piel permite alcanzar un clímax poderoso, ¿qué sucede si se cruza la última barrera que separa la vida y la muerte? (...) *El imperio de los sentidos* (1976), de Nagisa Oshima: sus prácticas podrían considerarse una especie de índice enciclopédico de los comportamientos sexuales descritos en este libro” (Keeseey y Duncan: 166-179).



instaura también fuertes restricciones e impone la *calificación X* para las producciones cinematográficas que presenten escenas de violencia o de pornografía” (Marzano: 169).

Sin embargo, a mediados de la década siguiente, la pornografía volvió a transformarse en un producto de consumo corriente, no clandestino, a través de los videos, la televisión paga e Internet.

Hacia la década de 1990, los actores y actrices porno adquirieron el estatus de estrellas en macroproducciones que popularizaron su trabajo convirtiéndolos en íconos populares (tal fue el caso de Tracy Lords, Ron Jeremy, Jenna Jameson, Asia Carrera o Rocco Siffredi). También, “en los años noventa surgió en el cine un género que se dedica a retratar el sexo sin ese fin último, pero sin esconder la representación sincera del sexo. Nombres de directores como Winterbottom, Breillat, Von Trier, Solondz, Bertolucci, Noe, Chéreau o Mitchell han desafiado el prisma *soft* y bonito de la sexualidad hollywoodense” (Lust: 147).

La felación y el cunnilingus (que retrotraen al deleite de chupar y comer de la infancia) han sido reflejados con desigual frecuencia en la historia del cine. La felación es uno de los temas predilectos de los films pornográficos. Un caso paradigmático ha sido *Garganta profunda*, donde Linda Lovelace interpreta a una mujer que descubre que su clítoris se encuentra en la garganta y, por ello, la felación es su única manera de alcanzar el orgasmo. El cunnilingus, en cambio, suele representarse –en mucha menor medida que la felación– para invocar los miedos en torno a los deseos masculinos con relación al sexo femenino.

Para Erica Lust (pág. 114), “Candida Royalle fue sin duda la pionera de las películas eróticas escritas y dirigidas desde la perspectiva de la mujer, y fue quien, por primera vez, consideró a las mujeres como potenciales consumidoras de películas X”. Royalle fundó en 1980 Femme Productions, su propia productora. Además, Lust señala que en la actualidad el mundo del porno está cambiando gracias a los reclamos de las feministas y las llamadas minorías sexuales. Afirmo (pág. 45): “Si no hay mujeres como productoras, guionistas y directoras, no habrá películas que tengan nuestra sensibilidad y nuestro punto de vista”. Ahora bien, lo que para Lust (desde su lugar como directora de cine X) significa una pornografía feminista difiere de los planteos de investigadoras y académicas, no obstante coincidan en señalar la exclusión de las mujeres de los puestos de directoras y consumidoras como uno de los aspectos más dañinos del porno dominante.

Por su parte, Marzano propone una nueva clasificación de la pornografía: “Es común hacer una distinción entre las representaciones pornográficas y separar el ‘soft’ y el ‘hard’ o ‘ultra-hard’ según las escenas presentadas. El ‘soft’ mostraría en primer plano escenas de felación, de penetración vaginal y anal, de fetichismo y de ‘bondage’. El ‘hard’ o ‘ultra-hard’, en cambio, mostraría la intromisión vaginal o anal de objetos diversos, la doble penetración (vaginal y anal al mismo tiempo), el sadomasoquismo (quemaduras y perforaciones inclusive), la escatología, la bestialidad, la violación, la necrofilia, etc.

No obstante, sin rechazar absolutamente ese tipo de clasificación, nos parece más útil introducir una distinción diferente y separar la ‘pornografía tradicional o clásica’ de la ‘pornografía contemporánea’. Más allá de los actos mismos, en efecto, lo que cambia, lo que nos permite hablar de una ‘evolución’ de los films X, es su representación. Allí donde la pornografía llamada clásica tiene que ver con una estética ‘hiperrealista’ y apunta a poner en escena lo que en general no se ve (la intimidad de una pareja, por ejemplo), la pornografía contemporánea –que nace alrededor de los años noventa–, por su parte, propone una ‘sobreexposición’ del acto sexual, con el fin de eliminar toda barrera entre el interior y el exterior del cuerpo. De hecho, transforma la sexualidad en un ‘acto caníbal’” (Marzano: 171-172).

Según Marzano, el porno contemporáneo hace desaparecer la distancia entre realidad e imágenes, sustituyendo a la realidad. “Representar la realidad significa poner en escena las coerciones y los límites que ella opone a los fantasmas, y no negarlos” (Marzano: 181). Ello acarrearía, para la autora, la confusión entre verdad y verosimilitud.

## **LA TENDENCIA PORNOGRÁFICA DE LA INDUSTRIA CULTURAL**

“La evolución democrática de las costumbres y de las necesidades de diversificación del mercado cultural y la consecuente renovación de sus ofertas, así como la presión continuada de una década larga de reivindicaciones feministas han erosionado o devaluado ciertas representaciones femeninas tradicionales en la cultura de masas y han contribuido a la oferta de personajes y arquetipos de recambio, con estilos menos irreales e idealizados” (Gubern, 1984: 36). Pero a pesar de dichos avances, dos modalidades muy exitosas del cine moderno (el melodrama neorromántico de amores imposibles y el melodrama doméstico de exaltación de la familia) han reforzado los puntos de vista tradicionales sobre el lugar de la mujer en el statu quo. “Los medios de comunicación, como tecnologías de producción de lo visible, ocu-

pan hoy una posición disciplinaria que supera ampliamente a la otorgada por Foucault a la medicina, la institución penitenciaria o la fábrica del siglo XIX” (Preciado, 2004).

“No hay lugar para la pornografía, salvo que se le niegue un lugar”, dice Beatriz Sarlo (2005: 14). La pornografía como género de riesgo o monomanía subversiva ha dejado de ser una aventura. Hoy la pornografía es tan inevitable y abundante como la publicidad en un régimen de asimilación mediática que ablanda toda violencia. Su paradoja reside en que lo pornográfico deja de serlo en el momento en que abandona su condición de discurso dedicado al escándalo y destinado a la prohibición. “Hoy todo indica que, en el campo de la literatura, la pornografía es políticamente correcta; y en el mercado audiovisual, una tendencia graciosa y hogareña” (Sarlo, 2005: 13). A diferencia de la transgresión inasimilable, en la sociedad secularizada que mercantiliza y comercializa el cuerpo, la pornografía se ha vuelto *cool*.

Entre las décadas de 1960 y de 1970 aconteció, de acuerdo con Dominique Maingueneau (2008), un “régimen de transición”, signado por la aparición de una producción pornográfica de alcances masivos, predominantemente gracias al cine y la consiguiente proliferación de salas especializadas en la transmisión de films pornográficos. El universo de la pornografía deja para ese entonces de ser visto sólo como una agresión contra la moral del orden social vigente, en la medida en que se circunscribe a sus usos privados. El cambio de escala fue notable: hacia 1975, más de la mitad de las salas de cine de París ofrecían películas pornográficas y el 50% de los films producidos eran pornográficos.

A finales de la década de 1970, el Estado francés estableció severas medidas para controlar el fenómeno, que –a la par del consumo de pornografía a través del soporte casero de los videocasetes y la creciente televisación de los films– acarrearón la progresiva desaparición de las salas de cine X. Siguiendo a D. Folscheid, Maingueneau señala que dicha transformación corresponde al pasaje a un nuevo régimen: *de la pornografía a lo porno*, en el que la moral hedonista de las capas medias es la principal consumidora de la producción contemporánea del porno.

La pornografía en su tradicional soporte de papel tenía como referencia al libro. La noción de “literatura pornográfica” suponía un conjunto de prácticas, como la clandestinidad del consumo o el uso de seudónimos. La industria del libro ha debido apoyarse en la creación de un mercado que da lugar a un aparato represor especializado para hacer frente a un mercado lucrativo de impresos eróticos y pornográficos a través de redes clandestinas. A lo largo de

cinco siglos, la lucha del estado por sancionar y censurar a los contraventores se ejerció con variables intensidades. “El siglo XVI se hallaba más preocupado por controlar la subversión política o religiosa que la literatura erótica. La situación cambió en el siglo XVII, que se mostró más represor. (...) El siglo XVIII será mucho más tolerante, ya que el libro pornográfico se beneficiaba con las redes de distribución clandestinas del Iluminismo. (...) El siglo XIX es al mismo tiempo un período de estricto control de las costumbres y de intensa producción de obras con destino a un público restringido de conocedores del tema. A fines de siglo, la lectura de esa clase de obras llegaba a amplias franjas de la población” (Maingueneau: 84).

Pero en tanto categoría, tal como se manifiesta desde el desarrollo de la industria audiovisual, hacia la década de 1960, la pornografía no puede proyectarse retrospectivamente. “Durante mucho tiempo no fue clara la frontera entre censura política y censura de las producciones eróticas, así como tampoco lo fue la frontera entre la pornografía y textos a los que calificaríamos despreocupadamente como ‘pícaros’, ‘licenciosos’, ‘atrevidos’, etc. en una sociedad donde las actividades sexuales se encontraban extremadamente controladas, donde la vida social estaba regida por una oposición tajante entre las ‘mujeres honestas’ y las prostitutas, cualquier evocación explícita de actividades sexuales, sea cual fuere su modo de representación, se mostraba profundamente subversiva para las ‘buenas costumbres’, noción que en el espíritu de los censores no separaba lo político y lo moral” (Maingueneau: 85).

Se fue configurando, en dicho pasaje a lo porno, una industria masiva cuyos productos son accesibles desde la privacidad de la casa, la televisión, el video-club, Internet. La nueva coyuntura presenta, así, una influencia mayor de las representaciones de tipo pornográfico, en las que no es tan clara la distinción entre el productor y el consumidor. Por ello, no se trata de un universo que funcione en la clandestinidad, sino que el porno contemporáneo marcha en una senda paralela al universo oficial; ya no se buscará prohibirlo sino mantenerlo fuera del alcance de la infancia para su “protección”.

Con respecto al debate sobre la censura, Berns considera que ha llegado el momento de introducir nuevas preguntas, nuevas actitudes y, quizá, nuevas respuestas. En primer lugar, sobre qué es aquello que como sociedad estamos tratando de regular. Vivimos, señala Berns, en una sociedad de consumo, una sociedad del descarte [*throw-away society*]. Los cuerpos, predominantemente los de las mujeres, pero en ocasiones también los cuerpos masculinos,

son usados de manera rutinaria en el mercado de productos de acuerdo a pautas de identificación publicitarias.

La pornografía consiste en el ofrecimiento exclusivo de la sexualidad para la gratificación sexual. Pero dicho privilegio de la sexualidad contrasta con nuestra desensibilización hacia los demás productos de mercado que hacen uso de los cuerpos de las mujeres como objetos de consumo. El problema, para Berns, es que una vez hecha la denuncia la respuesta que prevalece es ‘¿y entonces qué?’ [*So what?*].

El nexo persistente entre sexualidad y violencia en los medios de comunicación da cuenta de que dichos productos son –de alguna manera– valorados por la mayoría de sus consumidores, y por ello rentables para los productores. No se trata de negar que los films dominantes de la industria relegitimen la violencia contra las mujeres. Pero, al mismo tiempo, la demarcación entre material aceptable y no aceptable se vuelve muy difícil de trazar<sup>6</sup>.

Deberíamos –sostiene Berns– focalizar nuestra atención en preguntas que están por entero elididas en el presente debate: “¿por qué, por ejemplo, nuestra cultura manifiesta un impulso a ‘hacer del sexo una inmundicia’ [*do dirt on sex*]?: ¿por qué las mujeres son símbolos de una sexualidad omnipresente e incontrolable?: ¿por qué y de qué manera la violencia sexual ha sido legitimada por las instituciones culturales?: ¿por qué las mujeres, en un sentido muy real, son víctimas de dichas tradiciones culturales, y por qué (incluyendo muchas feministas) se construyen a sí mismas como víctimas, en lugar de sujetos deseantes [*willing subjects*]?”

La eliminación del material sexual explícito (sea o no violento) no sería el camino para reducir la legitimación del imaginario sexual violento y transformar los estereotipos y mitos del paradigma cultural hegemónico. “En el ataque de lo obvio, y el material que provee la industria de la pornografía es obvio, carente de imaginación, banal, perdemos de vista lo que es menos obvio” (Berns, 1989).

---

<sup>6</sup> Un aspecto clave de la discusión es el de la comparación entre pornografía y prostitución, dado que en ambas está en juego el estatuto del cuerpo y la sexualidad. A pesar de que –en contraposición a los argumentos del grupo *Woman Against Pornography*, surgido en Estados Unidos hacia fines de la década de 1970– no existan pruebas fehacientes del invocado vínculo directo entre pornografía y violencia, ello no supone negar la necesidad de efectuar una crítica del sexismo que dichos materiales retoman, elaboran y ponen a circular.

El comercio de pornografía genera enormes ganancias a partir de la explotación de la sexualidad de quienes participan de la industria<sup>7</sup>. “Hoy en día vivimos en una sociedad que (nos guste o no) está «pornificada». El porno está muy presente en internet, ha entrado en los medios de comunicación masivos, ya ha salido del armario oscuro donde se encontraba. En este contexto es muy importante que las mujeres seamos críticas de este fenómeno” (Lust, 2008: 221).

Preciado sitúa este proceso en la mutación del capitalismo de guerra y de producción hacia un modelo de consumo e información con énfasis en el cuerpo, el sexo y el placer, dentro de un contexto de desnaturalización de la domesticidad, capitalización y privatización de la vida: “Aquí la noción de pornografía no pretende emitir un juicio moral o estético, sino simplemente identificar nuevas prácticas de consumo de la imagen suscitadas por nuevas técnicas de producción y distribución y, de paso, codificar un conjunto de relaciones inéditas entre imagen, placer, publicidad, privacidad y producción de subjetividad. (...) Lo pornográficamente moderno era la transformación de Marilyn en información visual mecánicamente reproducible capaz de suscitar afectos corporales” (Preciado: 27).

Dicho régimen de control del cuerpo y de producción de la subjetividad es definido por Preciado como “capitalismo farmacopornográfico”, que “emerge tras la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de nuevos materiales sintéticos para el consumo y la reconstrucción corporal (como los plásticos y la silicona), la comercialización farmacológica de sustancias endocrinas para separar heterosexualidad y reproducción (como la píldora anticonceptiva, inventada en 1947) y la transformación de la pornografía en cultura de masas. Este capitalismo caliente difiere radicalmente del capitalismo puritano del siglo XIX que Foucault había caracterizado como disciplinario (...). A este capitalismo le interesan los cuerpos y sus place-

---

<sup>7</sup> “Los actores y las actrices pornográficas a menudo se viven como ‘piezas’ de una organización que los ‘devo- ra’. Porque, la mayoría de las veces, los realizadores sólo se interesan en las escenas más o menos ‘obligatorias’ que deben rodar. Por su parte, los productores apuntan sobre todo a la rentabilidad de los films que producen, sin consideración por las condiciones de trabajo de sus empleados y de su estado de salud psicológica y física. Por otra parte, habría que demorarse en el punto extremadamente delicado que es el del uso de los preservativos. Salvo algunas excepciones, en efecto, los actores y actrices trabajan sin poder utilizar preservativos. Lo que los expone a toda una serie de enfermedades sexualmente transmisibles, en particular el sida. Los espectadores, por último, sobre todo buscan imágenes capaces de excitarlos, y son más o menos indiferentes a la “vivencia” de los actores y actrices” (Marzano: 215-216).

Ahora bien, en este punto podemos señalar que se trata de un problema que ocurre con cualquier industria, prácticamente; y con cualquier producto de consumo mediático. El concepto de autonomía individual supone que no haya coerciones exteriores que influyan sobre la decisión de un individuo pero el desamparo social es un rasgo transversal en la sociedad contemporánea.

res, saca beneficio del carácter politoxicómano y compulsivamente masturbatorio de la subjetividad moderna” (Preciado: 112-113). Así, la economía de consumo y la cultura del ocio y el entretenimiento proveen una nueva red sensorial y emocional.

Existe la impresión de que la era contemporánea se caracteriza por la tendencia a la sobreexposición de la sexualidad. A través de diversas manifestaciones que circulan por múltiples canales expresivos se puede registrar la reiteración de patrones sexistas basados en la objetualización de la mujer. Por lo tanto, el problema del sexismo dominante no se circunscribe a los materiales pornográficos, sino que habita los escenarios cotidianos; el riesgo, por ello, es el del acostumbamiento como efecto de embotamiento por saturación.

Las imágenes pornográficas son un compendio de todo aquello que la moral conservadora busca controlar: el sexo por placer, por fuera de las fronteras regulatorias del matrimonio, al margen de la procreación. Como tienen el poder de encender la chispa de la fantasía, las imágenes sexuales explícitas son vistas como peligrosas e incitadoras del deseo. “Qué otra vía más efectiva para frenar la inmoralidad y el exceso sexual, razonaban, que restringir el deseo y el placer sexual desde su fuente –en la imaginación” (Vance, 1992: 31).

La versión más contemporánea y secular de las prohibiciones conservadoras se expresa en el intento por establecer un lazo entre violencia y pornografía, a pesar de que no exista evidencia científica que respalde la ecuación *a mayor porno, mayor violencia*. “A través de un lenguaje feminista descarnado de los principios y programas feministas, se buscó avanzar en la idea de que hombres, mujeres y la sociedad en general podrían ser protegidos mediante la supresión del deseo femenino. Ante las falsas protecciones patriarcales embebidas de vergüenza y silencio, las feministas necesitan reafirmar su derecho al discurso público, la variedad, seguridad y placer corporal y visual” (Vance: 48).

Como esclarece Cowie (pág. 133), “la fuerza de las representaciones [sexuales] no puede entenderse sin considerar la naturaleza de la pornografía como fantasía sexual, y la naturaleza de la relación de la fantasía con las relaciones sociales de la sexualidad”. Cuando emerge el deseo, emerge la fantasía. Esta es el soporte del deseo, no un objeto particular. “La imagen pornográfica es un sistema significante y un escenario de fantasías” (Cowie: 139).

## CONCLUSIONES

Como todo sistema semiótico, la pornografía no se ha mantenido estable a lo largo de la historia; por ello, el tema de la pornografía suele toparse con las dificultades para su definición. En este trabajo, no hemos buscado ocultar los problemas en torno a la disquisición del concepto de pornografía. Así, en el debate del que nos hemos ocupado aparece con insistencia la oposición entre la pornografía y el arte, expresada en el contraste entre pornografía y erotismo.

Marzano (págs. 40-41) ha abordado dicha oposición en términos de la diferencia entre pornografía y sexualidad. “Allí donde, en la sexualidad, lo importante es el encuentro entre sujetos, la pornografía, como lo veremos, propone una suerte de contigüidad espacial, un espacio donde los cuerpos son yuxtapuestos uno al lado del otro; allí donde se trata de deseo, la pornografía propone un simple placer orgánico, vale decir, pulsiones parciales que no conocen unidad posible; allí donde, por último, se trata de una mezcla ambigua entre posesión y desposesión, la pornografía propone un dispositivo del cuerpo que reduce al individuo a una “marioneta” a merced de fuerzas sobre las cuales ya no puede tener ninguna influencia, y que lo manipulan por completo”.

La representación explícita del acto sexual depende de la borradura del sujeto y el agotamiento del deseo; esto es: de la supresión de la sexualidad por el desgarramiento violento de la integridad física del yo. Según Marzano, la pornografía convierte, por un proceso de cosificación, al individuo en un elemento intercambiable, un simple conglomerado de partes erógenas. En este sentido, la autora vincula la pornografía con el principio general de utilidad del totalitarismo, dado que la dominación que instituye busca controlar al individuo, concebido como un mero cuerpo-carne.

Los films X son, para Marzano, la negación misma del arte y la creación: resultan repetitivos, sin ninguna complejidad, y cancelan la imaginación de los espectadores ya que los fuera de campo prácticamente no existen.

“En muchas entrevistas, Virginie Despentes rechaza el erotismo, al que considera como la expresión de la masculinidad, y confiesa gustar de la fantasía transgresora. En una discusión con ella, Catherine Breillat vuelve a lanzar la misma idea: ‘El erotismo es la humillación total de la mujer. Es la idea de que es aceptable porque es bonito. La pornografía es fea, y yo prefiero lo feo’. Ambas, a pesar de las diferencias que las caracterizan, identifican a la



pornografía con la transgresión, y, rebelándose contra la eterna ‘dominación masculina’, rechazan el erotismo. Sin embargo, no explican cómo la pornografía permitiría salir del paradigma de la dominación” (Marzano: 198). La elección de la transgresión conlleva, para Marzano, la resignación a que la violencia gobierne el mundo y, por ello, sólo admita acciones destructivas.

El *racconto* preliminar sobre los cuestionamientos, críticas y apreciaciones feministas acerca de la pornografía con relación a la industria fílmica, nos ha permitido ensayar algunas conclusiones, sin dejar de subrayar su carácter provisional, dado que una profundización de los alcances del repertorio de problemas indicado a lo largo del presente ensayo supondría considerar, entre otras cuestiones, los debates que se han efectuado al interior del movimiento feminista respecto al aparato cinematográfico en general y a la pornografía en particular, así como la problematización sobre la sexualidad y su forma de representación, a los fines de iluminar el vínculo no tan trabajado entre la pornografía y el deseo sexual femenino.

Como hemos señalado, desde fines de la década de 1970 y, fundamentalmente, a lo largo del decenio siguiente, la pornografía ha estado en el centro de las disputas; lejos de causar indiferencia o permanecer circunscripta como preocupación de un núcleo cerrado de especialistas, fue objeto de enfrentamiento de feministas, conservadores, jueces, artistas, académicos, liberales, moralistas... Entre las perplejidades que, más que ningún otro género, han inquietado el debate sobre lo pornográfico, entran en escena los interrogantes respecto a los criterios para establecer los límites que separan el interior (asociado al orden de lo secreto) del exterior (conectado con la idea de lo público), y que definen la naturaleza de la intimidad de nuestras prácticas sexuales, nuestros deseos y placeres, demostrando una vez más que no se sustraen a los discursos de saber-poder que insisten en regularlos.

En este sentido, la pornografía pone de relieve cierta paradoja de la cultura contemporánea: a partir de la sobreexposición y la ilusión de transparencia en la representación enfoca aquello que busca escaparse de los registros de visibilidad. Así, la tensión entre lo prohibido y lo aceptado es una de las aristas centrales de esta problemática en un contexto que, como hemos referenciado, manifiesta una tendencia generalizada hacia la revelación del secreto frente al ojo pornográfico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berns, Sandra S.: “Pornography, Woman, Censorship and Morality”. *Law in Context*, Vol.7, N° 1, 1989.
- Cowie, Elizabeth: “Pornography and fantasy. Psychoanalytic perspectives”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.
- de Lauretis, Teresa (1984): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- Freud, Sigmund (1913 [1912-13]): “Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos”. Amorrortu, Buenos Aires, 2008.
- Freud, Sigmund (1905): “Tres ensayos de teoría sexual”. Amorrortu, Buenos Aires, 2008.
- Keese, Douglas y Duncan, Paul (Ed.): *Cine erótico*. Taschen, Madrid, 2005.
- Laqueur, Thomas: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.
- Loach, Loretta: “Bad girls. Woman who use pornography”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.
- Lust, Erika: *Porno para mujeres. Una guía feminista para entender y aprender a disfrutar del cine X*. Editorial Melusina, Barcelona, 2008.
- MacKinnon, Catharine A.: “La pornografía como trata de personas”, en *Justicia, género y violencia / Elizabeth Schneider... [et.al.]; compilado por Julieta Di Corleto*. 1ª ed. Libralia, Buenos Aires, 2010.
- Maingueneau, Dominique: “Del régimen impreso al régimen audiovisual”, en *La literatura pornográfica*. Ediciones Nuevas Visión, Buenos Aires, 2008.
- Marzano, Michela: *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Manantial, Buenos Aires, 2006.

- McClintock, Anne: “Gonad the Barbarian and the Venus Flytrap. Portraying the female and the male orgasm”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.
- Nead, Lynda: “The female nude. Pornography, art, and sexuality”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.
- Osborne, Raquel: *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad*, la Sal, Ed. de les dones, Barcelona, 1989.
- Osborne, Raquel: *La construcción sexual de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.
- Preciado, Beatriz: *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2010.
- Preciado, Beatriz (2007): “Después del feminismo. Mujeres en los márgenes”. Extraído de: <http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html> Fecha de consulta: 7 de marzo de 2011.
- Sarlo, Beatriz: “Pornografía o fashion”, en Punto de vista, Año XXVIII, N° 83, diciembre de 2005.
- Segal, Lynne: “Introduction”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.
- Segal, Lynne: “Sweet sorrows, painful pleasures. Pornography and the perils of heterosexual desire”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.
- Vance, Carole S.: “Negotiating sex and gender in the Attorney General’s Commission on Pornography”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.
- Williams, Linda: “Pornographies on/scene or Diff’rent strokes for diff’rent folks”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.

- Wilson, Elizabeth: “Feminist fundamentalism. The shifting politics of sex and censorship”, en *Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate*. Edited by Lynne Segal and Mary McIntosh. VIRAGO PRESS, 1992.