

MADAME SEXO: CONSIDERACIONES ACERCA DE LA PORNOGRAFÍA FEMENINA

POR REBECA MASEDA

REBECA MASEDA es licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha impartido múltiples conferencias en relación con el cine homosexual, desarrollando su labor investigadora en el campo del *queer* cinematográfico. Actualmente está realizando el Trabajo de Investigación de Doctorado dentro del ámbito del cine lésbico.

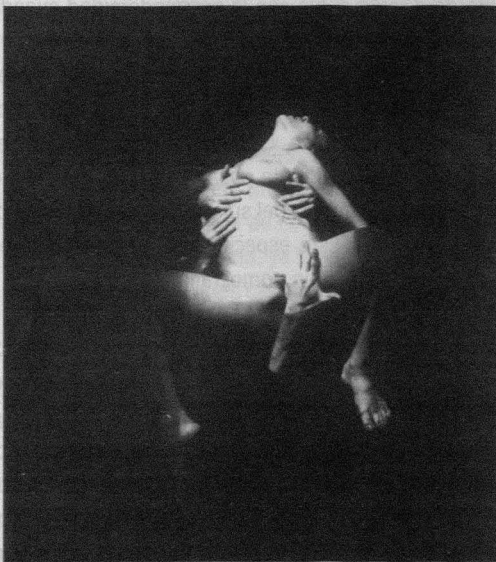
En principio este artículo iba a tomar carta de identidad con el nombre de «Aquí no hay metáforas», porque nada me resultaba más explícito que la visión cinematográfica de turgentes cuerpos realizando el coito. Pero concluí que lo cierto es que el género pornográfico es una gran metáfora. La pornografía no es «verdad», sino «metáfora de la hipertrofia sexual», como sexo ilimitado, coito permanente. El cine pornográfico aspira a la realidad y a la autenticidad: los primeros planos genitales y los orgasmos a la vista quieren probar que eso «realmente ha ocurrido». Pero con ello lo único que logra es hacer más evidente su imposibilidad de realización.

Encuentro que podríamos haber llamado a este estudio «Metáfora de la fragmentación» por la muestra del cuerpo humano sólo a través de la visión fragmentada de los genitales, partes del cuerpo sugerentes y rostros jadeantes separados de su referente corporal; «Metáfora de la incoherencia», destinada a procesar el placer de manera rápida y eficiente; «Metáfora de la mentira», por el esfuerzo de falsear la circunstancia que une (y separa) a los personajes; «Metáfora de la procesualidad permanente», por el tiempo inexistente que perpetúa el acto hasta lo inimaginable; «Metáfora de la super-raza», por las características corporales de los actantes; «Metáfora del anonimato», por la ausencia de la identidad personal del personaje; «Metáfora del silencio», ya que la verbalización (siempre sugerente) se circunscribe a la mínima expresión. Y así podríamos continuar por mucho tiempo. Pero, sin tratar de despistar al lector, he de decir que eso no es realmente lo que nos interesa y lo que ha llevado a que se plantee el tema de esta investigación.

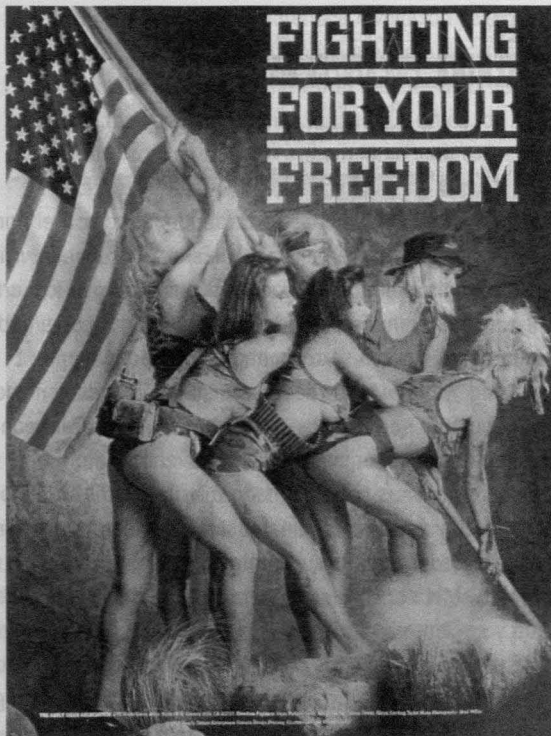
La pornografía «tradicional» propone a la mujer como escenario de la sexualidad, no como sujeto de ella. En este género la mujer no tiene acceso a los códigos que

la representan o, como dice Eco, no es sujeto de la semiosis, *homo faber* o productor de signos. Es simplemente objeto¹. Pero, ¿qué ocurre cuando la mujer aparece como *sujeto-espectador*? ¿Cómo recibe una producción específicamente masculina?

Trato, pues, de plantear diferentes cuestiones. En primer lugar, que la mujer ha sido considerada objeto y nadie se ha planteado su posición *activa* y que la producción pornográfica «tradicional» se mueve en estos términos; segundo, que las mujeres, en tanto que individuos históricos, se han situado en posición de sujetos receptores en un momento dado y se han encontrado



1. Véase a este respecto Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1992), p. 60.



Cartel de la Adult Video Association en favor de la libertad de expresión (comienzos de los noventa).

2. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1985), p. 133.

con que no tenían materiales específicamente femeninos; tercero, cómo han reaccionado unas mujeres que, siendo ya *sujetos-receptores*, no eran paralelamente *sujetos-productores*; y, por último, cómo es una pornografía realizada por mujeres para consumo específicamente femenino.

GARRAS DE FAUNO

Dentro de los estudios dedicados a los medios icónicos de masas, las investigaciones referentes a la mirada, al espectador, han sido de suma importancia para el movimiento de mujeres ya que le ha permitido cuestionarse toda la problemática de la representación, de la construcción especular de la realidad. Tradicionalmente, en estos

estudios, se ha considerado al espectador (global y unitario) como un ser neutro, ya que se presupone que la instalación del sujeto es indiferente con respecto al sexo. «La representación del mundo –escribió Simone de Beauvoir– como el propio mundo, es obra de los hombres. Lo describen desde su propio punto de vista, que confunden con la verdad absoluta»². Por ello no se ha prestado atención alguna a las cuestiones sobre cómo generan los *media* significados sobre la mujer o cómo se dirigen a los espectadores en cuanto que sujetos sexuados.

No es momento de discutir si fue con la postmodernidad cuando cobró importancia el *discurso de los otros* y por ello empezaron a surgir los *women studies*. Lo que sí es necesario comentar es la importancia que la cuestión de la recepción del arte y los *media* ha tenido para todas las teóricas feministas. Éstas han concluido que la mirada ha sido eminentemente masculina. La representación de la mujer la ha situado en el lugar del espectáculo –cuerpo donde posarse las miradas, lugar de la sexualidad y objeto del deseo masculino–, nunca del sujeto. La representación de la mujer ha sido *ob-scena* (fuera de la escena). Esta especificidad, omnipresente en nuestra cultura, encuentra su máxima expresión en la pornografía.

Como hemos mencionado anteriormente, no vamos a proceder a describir las peculiaridades icónicas del género (cómo representa a las mujeres y a los hombres que lo hacen posible) porque nos desviaríamos ligeramente de las intenciones de nuestra investigación. Tampoco nos gustaría extendernos mucho en ello, pero es necesario mencionar que esta especificidad de la pornografía ha suscitado a partir de finales de los años setenta numerosas polémicas en torno a la necesidad, o no, de *censurar* este género del que estamos hablando. El movimiento *Women Against Pornography* (W.A.P) [Mujeres contra la pornografía] viene luchando desde entonces por lograr la censura

3. Raquel Osborne, *La construcción sexual de la realidad. El debate sobre la pornografía en el seno del feminismo contemporáneo* (Madrid, Editorial Complutense, 1989), p. 7.

4. Agrupación que comprende a las feministas "pro-sexo" (ellas no están de acuerdo con dicha denominación, pero nos es de gran utilidad para diferenciarlas de las representantes de las otras posturas) y las anti-censura.

5. Como apunta Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"* (Los Angeles, University of California Press, 1989), p. 4, para las mujeres una constante de la historia de las sexualidades ha sido tratar de imaginar sus placeres fuera de la economía masculina dominante. Para ellas, la pornografía "tradicional" ha sido expositiva, constantemente, de la quintaesencia del género masculino.

6. Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras* (Madrid, Editorial Cátedra, 1992), p. 18.

7. Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Ediciones Episteme, 1988).

de la pornografía, a la que acusan de objetualizadora de las mujeres, «impulsora de una ideología misógina que impide el avance social de la mujer, e incluso como determinante de conductas violentas contra las féminas»³. Este colectivo de feministas pasó de entender la pornografía como un síntoma más del sexismo que permea la sociedad, a interpretarla como la manifestación principal del sexismo, como ideología que promueve la violencia contra las mujeres. Por otro lado, el grupo *Feminist Anti-Censorship Taskforce* (FACT) [Organización Feminista contra la Censura]⁴ se unió a la *American Civil Liberties Union* (ACLU) [Sindicato Americano en favor de las Libertades Civiles] y con asociaciones de libreros, escritores, editores, actores y cineastas, para oponerse a la censura. *Feminist Anti-Censorship Taskforce* daba por supuesto que el sexismo imperante en la pornografía (y en tantos otros medios), en tanto que muestra a la mujer dominada, complaciente, pasiva y/o humillada, perjudica a las mujeres, pero no tenía nada claro que la censura fuera la mejor forma de combatirlo. Una postura feminista sensata antepondría una táctica de educación, persuasión y propaganda a una táctica de represión legal: rechazar el sexismo imperante de la pornografía sin tener por eso que rechazar el dominio de la fantasía sexual pornográfica, ya que hacerlo significaría negar cualquier posibilidad de disfrute erótico a las mujeres⁵.

EL SEXO DE LAS ÁNGELAS

En esta sociedad capitalista que nos circunscribe, la disyuntiva *ser o no ser* ha venido a ser sustituida por el de *tener o no tener*. En estos términos, es justo que nos planteemos, no ya si las mujeres somos seres sexuales o no (cosa de la que dudaban los psicoanalistas de principios de siglo), sino si tenemos o no tenemos sexualidad propia, y medios para reproducirla y/o recrearla para el consumo de nosotras mismas. La razón de que, hasta ahora, la pornografía sea masculina y no femenina es que los hombres se han dotado a sí mismos de los medios que han considerado adecuados para sus deseos, mientras que las mujeres, según Luce Irigaray, hemos sufrido la pérdida de una identidad subjetivamente sexuada, viviendo como asexuadas o neutras en el plano de la cultura, además de sometidas a las normas del marco sexual en sentido estricto⁶. En este contexto la mujer ha tenido que expresar sus fantasías a través de los resquicios que permitía una cultura sexual orientada por y para los hombres. La mujer ha recurrido a la pornografía «tradicional» para lograr la excitación debido a una ausencia de pornografía específicamente femenina. Pero algo ha cambiado y se ha hecho necesario un fenómeno de excitación propiamente femenino.

A la pregunta de cómo recibe la mujer la pornografía «tradicional», no cabe dar una respuesta unitaria, ya que la especificidad del individuo hace prácticamente imposible determinar unos caracteres generales en lo referente a la subjetividad de la mirada. No todas las mujeres recibirán del mismo modo la pornografía. Pero sí podemos dilucidar por qué las mujeres pueden consumir material sexual para hombres. Así, Laura Mulvey analiza en *Placer visual y cine narrativo*⁷ los motivos por los cuales la contemplación del cine produce un placer al margen de la ideología concomitante. No hay que concebir el placer visual como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la «opresión». Mulvey considera las posturas de *identificación* al alcance de las mujeres en el cine narrativo, que «están provocadas por la lógica de la gramática narrativa». Ella encuentra que la *imagen* y la *narrativa*

8. Teresa de Lauretis, «El sujeto de la fantasía»; en Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica* (Valencia, Editorial Episteme, 1995).

cinematográfica llevan inherentes en sí un sentimiento placentero, producido, según las teorías psicoanalíticas, por nuestro «yo» *voyeurista*.

Otras autoras, como Teresa de Lauretis⁸, afirman que nadie puede verse realmente como *objeto inerte o cuerpo ciego*, ya que el *ego* debe ser activo, o al menos imaginarse de forma activa. Al fin y al cabo, todos tenemos *ego*. Por ello es posible la identificación con la figura masculina y con la figura femenina: deseo del otro y deseo de ser deseado por el otro. En lo que se refiere a las espectadoras, no podemos suponer que la identificación sea una o simple. Y, en definitiva, tampoco podemos olvidar que estamos inmersas de lleno en una cultura en la que hemos nacido, crecido, y en la que hemos sido educadas. Si anteriormente la mujer se veía identificada con el personaje femenino (presencia pasiva, elemento decorativo, *locus* de la sexualidad), ahora, en la actualidad, es capaz de reconocerse en una mayor variedad de posibili-

dades, e incluso en varias a la vez, como hemos comentado. De este modo, la mujer ha sido colocada en una «situación paradójica», entre la mirada de la cámara (representación masculina) y la imagen en pantalla (fijación especular de la representación femenina). El proceso de «descubrimiento» del placer obtenido de la identificación de mujeres con diferentes sexos (o ambos a la vez) es explicado por De Lauretis como algo específico de la subjetividad femenina que determina a la mujer como un espacio múltiple y discontinuo; sujeto múltiple porque está constituido a «través de los lenguajes y las representaciones culturales; un sujeto engendrado por la expe-



Les mille et une perversions de Felicia
(Max Pécas, 1976).

riencia de raza y clase, así como por las relaciones sexuales; un sujeto, por tanto, no unitario sino múltiple». Y como tal no entiende la sexualidad tampoco de manera unívoca, sino diversificada. Por ello, un escenario de fantasía particular como representación icónica no es automáticamente accesible a todas las espectadoras: un determinado material puede funcionar como fantasía para unas y no para otras. La propia situación sociopolítica y la configuración psicosexual de la espectadora tienen mucho que ver con si un medio funciona para ella como un escenario para el deseo, es decir, si puede involucrar su deseo espectacular, si ella puede verse en ellos.

En el cine pornográfico la cosa se complica un poco. El problema radica en la capacidad y en la eficacia de la pornografía para excitar rápidamente. La identidad de los personajes no importa, la trama no tiene ninguna trascendencia, y todo lo que no sea solamente sexo resulta superfluo. No hay vías para la identificación personal por parte de la espectadora (dudo igualmente que las haya para el espectador) por la lejanía



Sex, Lies, Religion, de Annette Kennerley.

respecto a los personajes. Esto se debe a la imposibilidad de encarnar a seres que se reducen a su genitalidad. Por otra parte, los guiones con poca acción narrativa, los diálogos en proporción y la excentricidad de las circunstancias que unen a los personajes hace imposible encarnar lo que vemos en nosotros mismos.

¿Qué ocurre entonces? ¿Cómo puede consumir una mujer una película pornográfica que la está degradando y lograr excitarse con la contemplación de su cosificación? Dando por descontado que las reacciones del público pueden no ser unívocas, podría suceder que la espectadora no se plantease que la pornografía pueda resultar ofensiva para las mujeres: «desde el punto de vista social, ser mujer significa femineidad, que significa ser atractiva para el hombre, que significa atractivo sexual, que significa disposición social en términos masculinos. Las mujeres llegan a identificarse como tales seres sexuales, como seres que existen para los hombres, concretamente para el uso sexual de los hombres»⁹. Es ese proceso por el que las mujeres interiorizan (hacen suya) una imagen masculina de su sexualidad como identidad de mujeres, y así la hacen real en el mundo. Silvia Bovenschen lo expresa de este modo: «la mujer puede traicionar a su sexo e identificarse con el punto de vista masculino o, en un estado de pasividad aceptada, ser *masoquista, narcisista e identificarse con el objeto de la representación masculina*»¹⁰.

Pero también podría ocurrir que, siendo consciente de ello, y a falta de elementos propios para su excitación, recurriese a la pornografía «tradicional» ayudándose, tal vez, de expedientes como el de bajar el volumen de su televisor. Pasolini afirma que «el espectador ante las 'inclusiones' de la película, es decir, ante las formas *audiovisuales*, se comporta como un 'receptor' de la realidad, pero sabe que es una ilusión»¹¹. Esto último es importante, ya que es necesario hacer una distinción entre el mundo de la realidad y el mundo de la fantasía. En nuestras fantasías podemos jugar con lo prohibido, lo humillante y lo peligroso, porque, por lo general, conocemos la diferencia entre lo que imaginamos y lo que hacemos. Según Catherine MacKinnon, la experiencia del público (abrumadoramente) masculino que consume pornografía no es fantasía, simulación ni catarsis, sino realidad sexual¹². Por mi parte, prefiero entender esta cuestión en términos de ficción. En su ensayo sobre el cine pornográfico, Emili Olcina afirma que la mayoría de las películas que ha analizado contenían escenas de violaciones, actos vejatorios y supliciales, pero «cuando mucho, el daño sólo lo recibe el personaje, y el realismo nunca es completo: por medios narrativos o visuales, siempre queda claro que el daño es ficticio, y lo que se ofrece al espectador como tema de interés no es el dolor

9. Sheila Jeffreys, *La herejía lesbiana* (Madrid, Editorial Cátedra, 1996), p. 195.

10. Silvia Bovenschen, «¿Existe una estética feminista?», en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista* (Barcelona, Icaria Editorial, 1986), pp. 43-44. La cursiva es mía.

11. Pier Paolo Pasolini, «Tetis», en Vittorio Boarini (ed.), *Erotismo y destrucción* (Madrid, Editorial Fundamentos, 1983), p. 96.

12. Catherine MacKinnon, *Hacia una teoría feminista del estado* (Madrid, Editorial Cátedra, 1996), p. 358.

13. Emili Olcina, *No cruces las piernas. Un ensayo sobre el cine pornográfico* (Barcelona, Laertes Ediciones, 1997), pp. 22-23.

14. Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987), pp. 253-254.

15. E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Madrid, Editorial Cátedra, 1998), p. 53.

16. Alan Soble, *Pornography: Marxism, Feminism, and the Future of Sexuality* (New Haven / Londres, Yale University Press, 1986), p. 150-186.

de la víctima, sino la *situación suplicial*¹³. La aparición de tales representaciones en la pornografía ofrece un canal con el que poder fantasear comportamientos sexuales poco apropiados. Si para muchos autores un factor destacado de la eficacia de la pornografía es su apelación a los tabúes sexuales, no es de extrañar su gran atractivo para un numeroso público.

QUÉ NOS DAN LOS DIOS

A la pregunta de cómo podemos apoyar la libertad sexual sin legitimar por ello los aspectos más opresivos de la conducta sexual masculina, se ha tratado de responder por medio de un material sexual explícitamente femenino. Los autores que han estudiado el tema sitúan los comienzos de este tipo de materiales en la literatura romántica (novelas rosa) surgida a finales del siglo XIX o en las fotonovelas. Román Gubern señala que la fotonovela, con contenidos sentimentales estereotipados en los que una joven honesta conquista a un hombre guapo y de buena posición, y que en Estados Unidos encontró su equivalente en las *soap operas* (primero radiofónicas y luego televisivas), se convirtió en vehículo de «fabulaciones pornográficas» desde la denominación *revolución sexual* de finales de los sesenta¹⁴. Pero si bien es cierto que estos materiales han sido de consumo femenino, las representaciones funcionan en previsión de la fetichización masculina. La imagen que transmiten perpetúa determinados valores inmersos en una sociedad predominantemente masculina. E. Ann Kaplan señala que las mujeres de estos materiales «asumen papeles psíquicos primarios» y «expresan condiciones psíquicas básicas»¹⁵.

En cambio, Alan Soble considera inviable una pornografía feminista¹⁶. En su libro *Pornography: Marxism, Feminism and the Future of Sexuality* sostiene que éste es un género masculino, ya que la pornografía de las mujeres, y en ello coincide con otros estudiosos del tema, se halla en el sentimiento de las novelas rosa y similares. El interés de la pornografía masculina para la espectadora femenina —afirma— radicaría en que es contemplada como curiosidad o eventual escuela. Pero la realidad es que cada vez más mujeres acceden a la pornografía, y no precisamente para aprender a ser una



Carole Cross, Siohhan Hunter y Candida Royalle durante el rodaje de *Three Daughters* (Candida Royalle, 1986).

17. En la cultura occidental se tiende a asociar la virilidad con la magnitud de los órganos genitales. El material se adquiría también por parte de hombres heterosexuales, lo que muchos han explicado como la existencia de una homosexualidad latente en los mismos, pero resulta más fácil pensar que los individuos adquieren la revistas para comparar el tamaño de sus penes con sus referentes pornográficos.

18. Voy a prescindir de enjuiciamientos: por eso he preferido utilizar este anglofonismo a denominarlo 'desviadas', 'pervertidas', etc. Algunos de estos subgéneros son: sexo con gordas/embarazadas, almacenes vaginales, escatología, *foot fucking*, violaciones, zoofilia, *spanking*, enanos, viejas, muñones, y alguno más que se me pueda escapar.

19. Estas preguntas que tratamos de responder aquí fueron planteadas (en otros términos) en el simposio *Hacia una política de la sexualidad*, celebrado en 1982 bajo los auspicios de la Universidad de Columbia y la comunidad feminista. Las ponencias se publicaron a los dos años en forma de libro, compiladas e introducidas por Carol Vance, con el título *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality* (Boston / Londres, Routledge & Kegan Paul, 1984): en él se presentaba la doble faz que la sexualidad tienen para las mujeres, esto es, de placer y de riesgo, y no sólo los aspectos victimistas. Dicha confrontación es también recogida en el libro de Ann Snitow, Christine Stansell y Sharon Thompson (eds.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality* (Nueva York, Monthly Review Press, 1983), que pretende dilucidar si había o podía haber una sexualidad propiamente feminista.

20. H.J. Eysenck, *Usos y abusos de la pornografía* (Madrid, Alianza Editorial, 1979), pp. 152-153.

«buena compañera sexual», perfecta hasta en la cama (o sobre todo en ella). Algunos de los grandes industriales del sexo han sido conscientes de ello y han modificado de un modo u otro los productos pornográficos.

Es el caso de la revista *Penthouse* que, al comprobar que contaba cada vez más con un público lector femenino, creó una modalidad más adaptada a los gustos de las mujeres, como *Variations* o *Playlady*. Este tipo de revistas, surgidas a comienzos de los años setenta, tenían gran profusión de fotografías de jóvenes y saludables varones desnudos dotados de impresionantes penes, que se presentaban siempre en estado de flacidez y, como promedio, excedían los quince centímetros de longitud. Pero la revista empezó a ocupar los *stands* de pornografía *gay* y a ser consumida principalmente por hombres (no sólo homosexuales). Algunos estudiosos de la publicidad apuntan que la tendencia masculina a la adquisición de la revista se debería a una valoración narcisista del pene¹⁷.

Por otra parte, la pornografía —sobre todo la difundida por televisión vía satélite— ha «suavizado» y reorientado sus temas al contar con un público de parejas. La tradicional industria pornográfica ha comprendido que si quiere captar una nueva audiencia (mayoritariamente femenina) tiene que suavizar sus contenidos. Paralelamente, los géneros se han ido especializando cada vez más. Es decir, no toda la pornografía se ha suavizado, sino que de hecho ahora hay más opciones, y éstas son más *hard*¹⁸. Respetar la sexualidad femenina no perjudicaría así a la economía sexual masculina; muy al contrario, les ayudaría a no malgastar su energía en unos estereotipos sociales obsoletos. Si ya ha ido sufriendo, no una transformación, sino una extensión de las tipologías para alcanzar a un público femenino, ello no es suficiente. Pero esta investigación, en cualquier caso, no pertenece al campo de la sociología o de la política social.

EN BUSCA DE OTROS TEMPLOS

Hasta ahora tan sólo hemos visto un género para mujeres, pero realizado por hombres, o al menos con una estructura masculina. ¿A qué se debe? ¿Es necesariamente masculina la mirada? ¿Podemos estructurar las cosas de modo que sean las mujeres quienes posean esa mirada?¹⁹ En esta discusión nos adentramos en problemas de muy diversa índole. Por un lado, abordaremos las cuestiones terminológicas que han surgido dentro de la industria sexual femenina y, por otro, examinaremos la existencia de una *pornografía* específica y las contradicciones que se han generado.

El problema terminológico al que hacemos referencia surge en el momento en que el grupo del feminismo «pro-sexo» y anti-censura intentó evitar por todos los medios la aplicación de una legislación en contra de materiales explícitamente sexuales. Para ello entraron en una discusión acerca de cómo debía ser una iconografía sexual que no implicase la degradación de las mujeres. Un aspecto esencial del debate fue la distinción entre *pornografía* y *erótica*.

¿Qué diferencias establecen las mujeres entre pornografía y erotismo? Aunque el término *pornografía* deriva del griego *porne* (prostituta) y *graphos* (escribir acerca de), se utiliza de un modo más general para denotar «escritos o imágenes obscenas»²⁰. Pero desde las filas del feminismo se han propuesto unas definiciones con implicaciones más políticas y sociales. Gloria Steinem, del grupo anti-pornografía, establece las siguientes definiciones: *erotismo* viene de *eros*, o amor apasionado, descansando

21. Gloria Steinem, «Erotica and Pornography: A Clear and Present Difference», citado por Marisa Calderón y Raquel Osborne, *Mujer, sexo y poder: aspectos del debate feminista en torno a la sexualidad* (Madrid, Instituto de Filosofía del CSIC, 1990), p. 27.

22. Helen Longino, «Pornography, Oppression and Freedom: A Closer Look», en Layra Lederer (ed.), *Take Back the Night. Women and Pornography* (Toronto / Nueva York, Bantam Books, 1980), p. 37.

23. Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (Londres, The Women's Press, 1981), pp. 9-10.

24. Me permito dudar porque cada vez estoy más convencida de que es una cuestión de terminología. Las mujeres prefieren denominar a sus productos con otra terminología para diferenciarse claramente de la producción masculina. Lo primero que salta a la vista después de lo dicho es la ausencia de un significado *per se* de la pornografía o del erotismo. Candida Royalle, una de las mujeres más conocidas en el campo de la erótica femenina, prefiere denominarse erotógrafa y no pornógrafa, que para ella tiene implicaciones muy negativas (*Vanidad*, n.º 52, febrero de 1999, p. 88).

25. Claudio Uriarte, «Elogio de la pornografía», en la revista *El amante / cine*, n.º 29, julio de 1994. Reproducido en Russell, *Informática y psicoanálisis. Textos de arte erótico*, 4, info@russell.com.ar.

26. *Vanidad*, n.º 52, febrero de 1999. Los trabajos de Candida Royalle han sido recompensados con decenas de premios, entre ellos (el más interesante para este estudio) la dirección adjunta de *Feminist for Free Expression* (ONG fundada en 1992 para preservar y defender los derechos de la mujer). A la pregunta de cómo es

en la idea de una elección positiva; *pornografía*, por el contrario, viene de la raíz *porne*, que significa prostituta o «mujeres cautivas», lo que indica dominación y violencia contra las mujeres. Para ella el erotismo se asocia a la naturaleza y a un principio femenino, mientras que la pornografía se relaciona con la cultura y un principio masculino²¹. Y Helen Longino define como pornografía «aquellas manifestaciones verbales o en imágenes que se caracterizan por la representación degradante y envilecedora del rol y del estatus de la mujer como mero objeto sexual a ser explotado y manipulado sexualmente; mientras que *erótica* es la expresión sexual mutuamente placentera entre personas que revisten el poder suficiente para estar allí gracias a su libre elección»²².

Si bien esta opinión es la más común dentro del movimiento de mujeres, hay que señalar que no todas se encuentran de acuerdo con esta distinción. Andrea Dworkin, por ejemplo, afirma que la *erótica* no deja de ser una pornografía de lujo según el léxico masculino²³. Resulta interesante apuntar aquí la opinión de Claudio Uriarte, porque en definitiva marca toda una manera de ver la exhibición sexual y que diferencia (o al menos lo pretende)²⁴ una producción masculina de una femenina: «La pornografía es brusca, chocante, violenta y grosera; el erotismo es relamido, melifluido y frecuentemente ingresa en una especie de versión esclarecida del *kitsch*. Justamente, el valor distintivo del porno está en la forma en que golpea, en que instala al espectador en una realidad diferente, como si le desnudara de repente. El erotismo deja al espectador fuera, detrás de los cortinados de seda, o en el cuerpo limpio del acto sexual permitido»²⁵. Estas características son las que van a adoptar las realizadoras de *erótica*. Por un lado van a dar mayor importancia a la escenografía y, por otro, van a mostrar con «delicadeza» los actos sexuales que se realicen en ella. En la mayoría de los casos la excitación proviene del fenómeno de cierre, por emplear un término de la teoría de la Gestalt, la tendencia de la observadora a «llenar el hueco». De este modo, la actuación de las mujeres en el terreno de la producción de artículos sexuales se ha orientado principalmente hacia el terreno del erotismo, o así al menos han preferido denominarlo.

¿Cómo debería ser un producto sexual para disfrute de las mujeres? Partimos de la convicción de que la nueva *erótica* para mujeres (creada por mujeres) sería muy diferente a la pornografía producida por los varones, se apoyaría en unos valores completamente diferentes y representaría una nueva sexualidad. Ciertamente algunas feministas crearon algo que denominaban una «nueva clase de *erótica*». Pero es en este momento cuando hemos de mencionar que las contradicciones surgidas han sido, en algunos casos, más que evidentes.

Un ejemplo de la existencia de una *erótica* femenina la representa una cineasta, Candida Royalle, que está convencida de la necesidad de un diálogo y una exploración, por parte de las mujeres, de lo que más les satisface. Sus guiones son «verdaderas homilías de escenas de 'erotismo / realismo', exentas de extravagancias, silicona y fanfarrias típicas del género tradicional»²⁶. Por otro lado, algunas editoriales feministas dedicadas a las publicaciones de textos con nuevos valores feministas comenzaron a publicar *erótica*, entre otras cosas porque se vendía. Es el caso de la revista *Tee Corinne* o la editorial Sheba en Gran Bretaña. En *Tee Corinne* aparecían fotografías de los genitales femeninos sobrepuestos a paisajes, árboles y playas, en un claro intento de prestigiar el sexo femenino²⁷. Éstas suponen una clara ruptura con la tradición pornográfica masculina en la que el sexo femenino aparece con el único fin de sugerir la

una película pornográfica para mujeres, Candida Royale respondió que en base a la aparición de abundantes fantasías femeninas; citado en Linda Williams, *Hardcore*, p. 247.

27. La asociación del sexo femenino con formas naturales, conchas, flores y frutas tiene una larga historia en el arte lesbiano. Para ver esta relación es interesante consultar Emmanuel Cooper, *Artes plásticas y homosexualidad* (Barcelona, Laertes Ediciones, 1991).

28. No debemos confundir este tipo de erótica que recurre a una escenografía 'naturista' con una corriente del porno masculino denominado *porno ecológico*, consistente en actos sexuales que se desarrollan en entornos naturales: la selva, el bajomonte, etc. Entre otras cosas porque este último muestra el coito y la entrega del sexo femenino al varón; nada que ver con la fotografía de los genitales femeninos (únicamente) en un entorno poetizado y que muestra a los elementos naturales como metáforas del sexo femenino.

29. Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Madrid, Editorial Akal, 1989), pp. 10 y 20.



Cartel de *Three Daughters* (Candida Royale, 1986).

idea de penetración²⁸. Por su parte, las publicaciones de Sheba constituyen un intento de incorporar valores alternativos en esta nueva producción erótica. Presentan a grupos de mujeres claramente alejadas del estereotipado modelo de belleza que prevalece en la pornografía 'tradicional' masculina, pero el lenguaje sexual empleado sigue siendo el de aquélla.

Cabe también presentar a las mujeres como objetos, pero a través de los ojos y para los ojos de otras mujeres como sujetos, adoptando imágenes estereotipadas y subvirtiéndolas por completo, tanto en su intención como en su contexto, a veces con un toque de humor. Esta última forma de subversión ha sido adoptada por multitud de mujeres que se dedican a la industria del sexo, como por ejemplo Julie Jenks en su cortometraje *The Housewife and the Plumber*. Otras revistas enfocadas a la excitación sexual por medio de imágenes pornográficas son *Eidos*, *Outrageous Women*, *On Our Backs* o *Bad Attitude*, todas las cuales comenzaron a aparecer en 1984 y son consideradas por muchas feministas como una conquista sexual de las mujeres en la búsqueda de su propio placer. Es con este tipo de materiales, más cercanos a la pornografía, con lo que se ha generado una serie de contradicciones.

AFRODITA PORNÓGRÁFICA

La existencia de una pornografía específica de mujeres se ha restringido al campo de la sexualidad lesbiana. Ésta ha sufrido una serie de transformaciones importantes en su expresión icónica desde sus inicios. Gubern apunta en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*²⁹ cómo las escenas sexuales entre mujeres son tan habituales dentro de las convenciones del género que pueden ser incluso superiores a las de la penetración heterosexual, aunque, eso sí, siempre aparece el héroe para satisfacer finalmente a las mujeres, con la única excepción del subgénero lésbico en el que tan sólo hay escenas entre mujeres, pero la genitalidad no deja de estar presente, en forma de consoladores o similares. La pornografía de la que vamos a hablar aquí no se refiere, naturalmente, a ésta sino a la realmente destinada a mujeres.

Los historiadores de la sexualidad mencionan la existencia de dos revoluciones sexuales, la de los años veinte y la de los ochenta. Estas revoluciones contribuyeron a la legitimación de una pujante industria pornográfica, y ésta dio paso a una industria del sexo lesbiano. Fue una nueva generación de empresarias lesbianas la responsable de la aparición de la pornografía lesbiana en los Estados Unidos, que luego se extendería hacia otros países. Ésta se va a diferenciar básicamente por la inexistencia de un hombre que acabe dando placer a las protagonistas y por la falta de una imagen estereotipada de mujeres *super-cachondas*. Por otra parte, este tipo de material lleva la indicación expresa de que se trata de un producto para mujeres y no para hombres: «*Suitable only for dykes of 18 years and over*» [Dyke en jerga quiere decir 'bollera']. Es aquí donde se hacen evidentes todas las contradicciones de las que hemos estado hablando. En primer lugar, por la existencia de un subgénero, el de las gordas (nada de *barbies*). En segundo, porque en las últimas décadas ha habido una contaminación de los usos sexuales de las lesbianas por parte de la cultura *gay*, dándose casos en los que en la pornografía lesbiana se introducen personajes masculinos. A pesar de ello, creo que se verán fácilmente las diferencias si observamos el tratamiento dado

a las imágenes en cada una de las «pornografías». De esto iremos hablando progresivamente.

La historia de las contradicciones comienza alrededor de los años noventa. Pero para entender en toda su dimensión las cuestiones relativas a los materiales sexuales realizadas por y para lesbianas, se hace necesario explicar brevemente la teoría política que ha rodeado al movimiento lésbico desde sus inicios. En los años setenta la idea de mujer (heterosexual o lesbiana) llevaba implícita la noción de feminismo, cosa que cambiaría, para algunas, a finales de los ochenta. La teoría política del feminismo lesbiano transformó el lesbianismo, de una práctica sexual vilipendiada, en una idea y una práctica política, que ponía en entredicho la supremacía masculina y la institución básica de la heterosexualidad. Toda mujer podía ser lesbiana. Se trataba de una opción política que crearía un universo alternativo para la construcción de una nueva sexualidad. Una nueva cultura en contra de la corriente dominante masculina. Pero ya en los años ochenta comenzó una reacción contra el análisis feminista de la sexualidad y de la pornografía³⁰. En esos años una nueva generación de lesbianas volvió a adoptar el lenguaje de la sexología, hablando de comportamientos «desviados» y congénitos, de *butch* y de *femme*³¹, abriendo así un abismo con respecto a las feministas lesbianas de los setenta. Todo esto supone una vuelta a la pornografía, de los roles desempeñados (las relaciones de *butch-femme* consisten en la reproducción del

modelo heterosexual de hombre y mujer por parte de las dos mujeres de una relación lesbiana) del culto al falo, de la tiranía de la imagen, del fetichismo de género, de los principios de dominio y sumisión, de la cosificación y la misoginia, etc. Pat Califia, autora de pornografía sadomasoquista, afirma así que «la



30. Para profundizar en esta polémica es interesante consultar el libro de Susan Faludi, *Reacción. La guerra no declarada contra las mujeres* (Barcelona, Editorial Anagrama, 1993).

31. La figura *butch* es la que correspondería al hombre y *femme*, a la mujer.

The Housewife and the Plumber, de Julie Jenks.

32. Pat Califia, *Macho Sluts* (Boston, Allyson Publications, 1989), p.13.

erótica feminista, que presenta una imagen simplista del sexo lesbiano —dos mujeres enamoradas juntas en una cama, que encarnan todo lo positivo que el patriarcado pretende destruir— no es excesivamente *sexy*»³².

Por lo tanto la pornografía producida en esta situación estaría reproduciendo los valores de la «tradicional», por más que su iconografía pueda ser diferente. En la pornografía masculina todas las lesbianas son mujeres atractivas y femineizadas, mientras que en la lésbica una aparecería representada como complexión fuerte, vestimenta masculinizada, etc., mientras otra sí estaría femineizada. Las mujeres pueden representar uno de los dos papeles que ofrece la pornografía heterosexual, sin cambiar un ápice los valores representados.

Otro problema surgido dentro de este tema es la aparición de consoladores, condones y barreras de látex, mientras que las prácticas más habituales entre las lesbianas, como el *cunnilingus* y la masturbación, han desaparecido de la iconografía pornográfica. Ahora



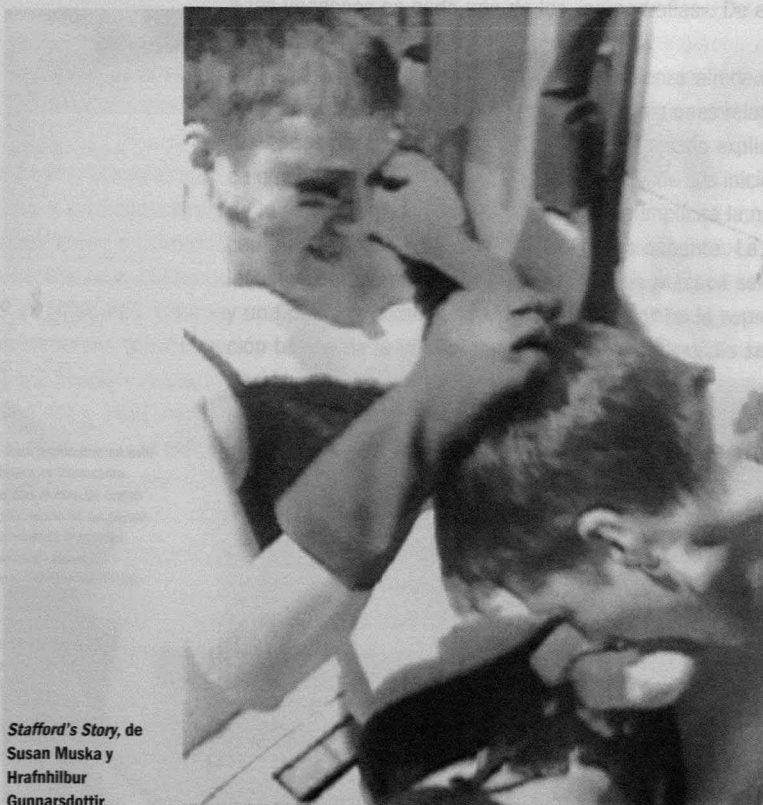
Jumping the Gun, de Jane Schneider.

33. Es muy interesante cómo algunas lesbianas que antes se inscribían dentro del movimiento feminista han pasado a sentirse lejos del resto de las mujeres y cercanas a los gays en su condición de homosexuales.

34. Los materiales de pornografía lesbiana no se encuentran fácilmente a disposición del público en España, donde resulta prácticamente imposible encontrar una pornografía hardcore si no es vía Internet. Tal es el caso, por ejemplo, de la revista interactiva de sado, *Sado Rom*.

las lesbianas chupan consoladores y se ponen condones en sus prótesis. Imitan la sexualidad masculina, definida como interesada únicamente en la genitalidad y muy orientada hacia el fetichismo (por ejemplo, en *Jumping the Gun*, de Jane Schneider). Ello es debido a la influencia que la nueva cultura *gay* masculina ha ejercido sobre el lesbianismo de los últimos años. Este último ha incorporado parte de la iconografía sexual *gay* a sus fantasías, sus juegos sexuales y sus representaciones culturales. Tal tendencia es visible, por ejemplo, en la obra de la fotógrafa lesbiana Della Grace³³. Las autoras de esta pornografía insisten en el enfoque novedoso de la sexualidad femenina que muestra a las mujeres como lascivas, calientes y agresivas en lugar de pasivas y sumisas. Pero Sheila Jeffreys opina que, lejos de construir una nueva sexualidad, están remozando la vieja. La sexualidad lesbiana que se construye es una fiel copia de los preceptos de los pornógrafos masculinos.

Un análisis de los contenidos de algunos de los más conocidos de estos materiales pornográficos ayudará a perfilar estas observaciones³⁴. La revista más popular es *On Our Backs* [Sobre nuestras espaldas]. El nombre es un guiño que trata de subvertir el feminismo, puesto que la publicación feminista estadounidense con mayor tradición se llama *Off Our Backs* [Fuera de nuestras espaldas / Quitaos de encima]. En esta revista se pueden encontrar imágenes como torsos de mujer embutidos en trajes de cuero negro, consoladores (fálicos) con arneses para que las lesbianas puedan emular el acto sexual de los hombres con las mujeres, y una gama de productos que suele vender la industria del sexo heterosexual (juguetes sexuales, vídeos porno, líneas calientes o servicios de prostitución). De este modo, el consolador permite la



Stafford's Story, de Susan Muska y Hrafnhilbur Gunnarsdottir.

fiel imitación del acto sexual hetero, incluso la *fellatio* (como puede verse en el cortometraje *Stafford's Story*, de Susan Muska).

Dentro de la industria del sexo lesbiano adquieren especial fuerza los materiales sadomasoquistas. Algunas lesbianas promocionan la connotación erótica de la desigualdad y asumen por completo el principio de que la igualdad nunca puede resultar excitante. El sadomasoquismo se apoya fundamentalmente en la idea de la *cosificación*. En *The Persistent Desire* Jan Brown afirma que el poder de la fantasía se halla «en el deseo de ser dominada, forzada, herida, utilizada, cosificada. Nos corremos con la idea del violador, el ángel del infierno,

papa, el nazi, el poli y todas las demás imágenes tan distintas a ese sexo lesbiano lleno de susurros, de palabras tiernas, tocamientos de pechos y largas y lentas caricias con la lengua. Y sí, es cierto, también soñamos con la conquista, soñamos con la sangre ajena en nuestras manos, soñamos con nuestra carcajada ante los gritos de clemencia. Llevamos uniforme y un arma, sacamos nuestra verga de la brageta empotrándola en un cuerpo que forcejea por librarse. A veces queremos abandonarnos a las manos del estrangulador. Otras, necesitamos entre nuestras piernas una polla dura como la verdad, para poder ignorar el 'no', o para que nuestro propio 'no' sea ignorado»³⁵. Y en *Wicked Women* se anima a las lesbianas a fantasear con la violación a manos de su padre, la posibilidad de que ellas mismas utilicen sexualmente a otras criaturas, y otras «vejaciones» sugerentes. Por otra parte, las defensoras del sadomasoquismo no suelen ocultar el uso de símbolos y prendas fascistas y nazis: gorras de cuero negro de la SS, esvásticas, imitaciones de uniformes, etc. Aparte de esta iconografía, también podemos encontrar la adoración a determinadas partes del cuerpo (generalmente los pies), uso de látex, látigos y fustigadores variados, potros preparados, parafernalia médica (generalmente relacionada con la urología), etc.³⁶

Este tipo de actitudes ha generado toda una serie de discusiones en el seno del feminismo, en torno a la legitimidad de las prácticas sadomasoquistas. En esta controversia sobre la sexualidad, que causó la fragmentación de la comunidad lesbiana, fueron las voces de las lesbianas negras y judías las que se alzaron con mayor empeño contra la opresión como fuente de placer³⁷.

35. Jan Brown, «Sex, Lies and Penetration: A Butch Finally 'Feses Up'», en Joan Nestle (ed.), *The Persistent Desire. A Femme-Butch Reader* (Boston, Alyson, 1992), p. 411. Citado por Sheila Jeffreys, *La hereja lesbiana*, p. 141

36. Esta parafernalia es igual a la del universo *Leather*.

37. A las miembros de los grupos anti-sadomasoquismo se las denomina dentro de estos círculos, 'vainilla'.

EL DESTINO

¿Cuál es entonces el destino de una pornografía para mujeres heterosexuales? Dentro de un análisis feminista ortodoxo una pornografía feminista sería inviable en tanto que se produce una objetualización de los participantes y se requiere la utilización de mujeres en la industria sexual. Acabar con la cosificación implicaría nada menos que la destrucción del placer visual tal como lo conocemos. Pero el intento sería positivo de cara al objetivo de tener una sexualidad que careciese de valores misóginos, en vez de continuar disfrutando de materiales pornográficos que potencien los valores de sumisión y dominio. La tarea actual de una pornografía feminista no debe ser la destrucción del placer, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino. En «nuestra civilización de la imagen» —como la ha denominado Roland Barthes— inevitablemente los medios icónicos de masas funcionan como una máquina de creación de imágenes, y al producir imágenes de mujeres tienden también a reproducir a la mujer como imagen. Por tanto, y siguiendo la opinión de Mulvey, la mujer debería ser consciente de la tiranía de la imagen para cualquiera, sea hombre o mujer, y si de verdad queremos cambiar las cosas no debemos destruir los medios, sino cambiar el significante y el significado. Modificar las imá-

genes y dotarlas de un contenido con diferentes valores a los propuestos por la sociedad hasta ahora.

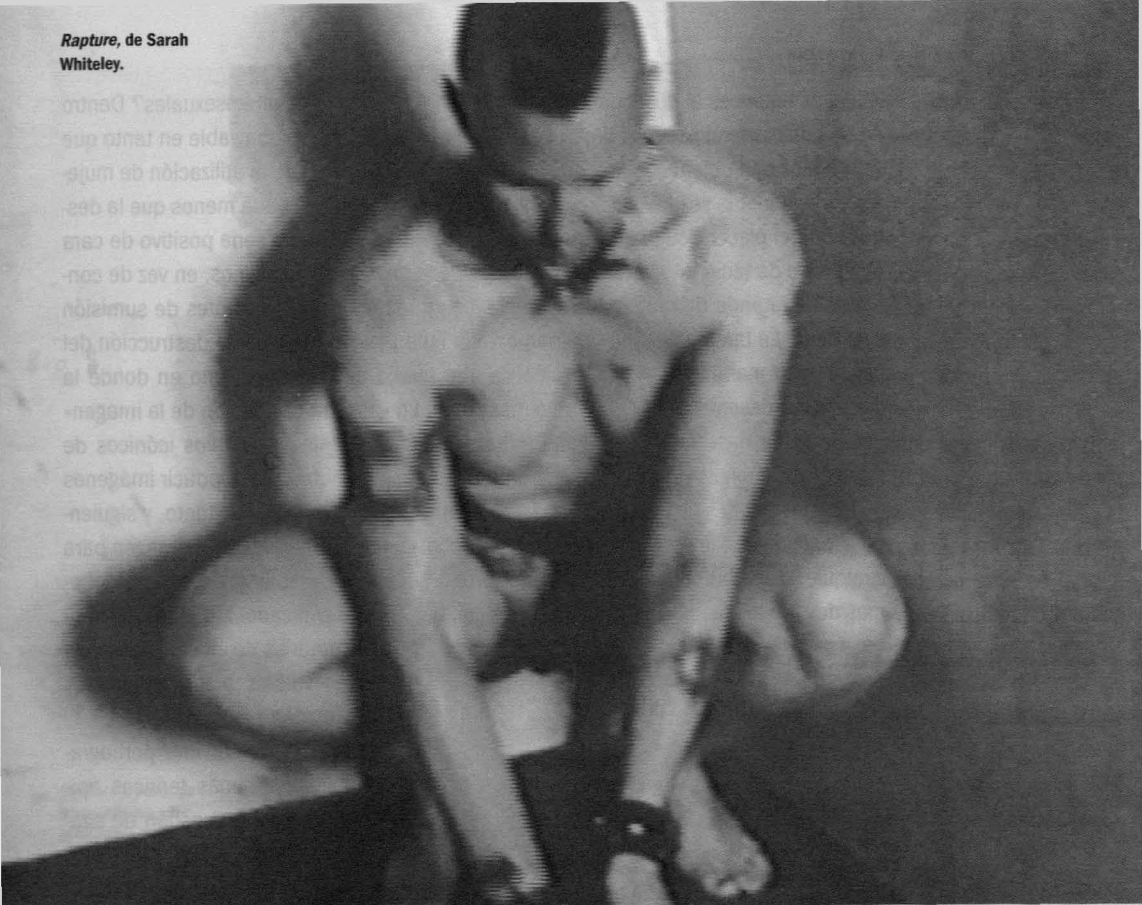
¿Cómo podría ser una pornografía feminista? Algunas teóricas opinan que no es una cuestión de simples oposiciones entre imágenes positivas y negativas, significación verbal e icónica, ni tampoco un mero problema de inversión de la jerarquía de valores (cosa que ya se produce en las prácticas sadomasoquistas)



Stafford's Story, de Susan Muska y Hrafnhildur Gunnarsdottir.

que asigna la preferencia a uno de los términos sobre el otro. Es evidente que nuestra cultura está profundamente comprometida con los mitos de unas marcadas diferencias sexuales llamadas lo «masculino» y lo «femenino», que giran, primero, en torno a un complejo mecanismo de miradas y, después, a modelos de dominio y sumisión que asignan al varón una clara preferencia mediante los mecanismos «masculinos» del *voyeurismo* y el fetichismo. Sin embargo, como consecuencia del no ya tan reciente movimiento de mujeres, éstas han ido ocupando la posición definida como «masculina», siempre que el hombre ocupe entonces la posición de *ellas*, con lo que la estructura se mantiene intacta. Esos intercambios no son favorables a ninguno de los dos sexos, puesto que no ha habido una transformación esencial. Lo que se debe pretender con una nueva práctica feminista es *deconstruir* las formas masculinas en toda su dimensión, incluida la separación de los sexos y la construcción de unas supuestas características *esencialmente* «masculinas» y «femeninas».

Según Teresa de Lauretis, «la tarea actual del feminismo teórico y de la actividad cinematográfica feminista es articular las relaciones del sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y, al hacerlo, definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo. No se puede lograr esto destruyendo toda la



38. Teresa de Lauretis,
Alicia ya no, p. 111.

coherencia de la representación, negando el 'atractivo' de la imagen para impedir la identificación»³⁸. Principios como el rechazo a la división de roles, la igualdad en las relaciones sexuales, la sexualidad en términos de sincronía, la dulzura y la ausencia de jerarquías, pueden sonar bien. ¿Serán tan eficaces?

ABSTRACT. This research focuses on what surrounds female reception of pornography, as well as the making of X-movies specifically for women. It is well known who the potential spectator of X-films is; and the way the signifier is built according to that has been thoroughly studied. The main concern of this paper is how other 'potential spectators' (that is, women) have access to pornography, and analyses the feasibility or the existence of pornography for women, as well as the contradictions created by recent X-movies for women. At last, the bases for a possible construction of a female sexual iconography with feminist values are settled. ■