

*Este texto fue publicado originalmente en gallego en el catálogo LOST IN SOUND (CGAC, Santiago de Compostela, 2000) y reeditado en la revista BandaAparte , nº 18. Valencia, mayo 2000.

EL OJO SATURADO DE PLACER: SOBRE FRAGMENTACIÓN, PORNO-EVIDENCIA Y BRICO-TECNOLOGÍA

María Ruido

“Tras una semana laboral sobria, los Shakers se reunían los domingos para el culto. En la Danza Circular, los hombres y las mujeres se ponían en fila y formaban cuatro círculos concéntricos en movimiento. La danza liberaba al grupo del pecado individual y los ayudaba a alcanzar una pureza colectiva. (...)

El grupo gritaba Menéate! Menéate! Menéate! Cristo está contigo!”.

Dan Graham. “Rock My Religion: writings and art projects 1965-1990” (1993)

La Fiesta

Danzad, danzad, malditos... hasta el éxtasis, hasta el abandono, hasta la pérdida.

Desde las Ménades griegas, los Derviches orientales, los bailarines amerindios de la Danza de los Espíritus, los frenéticos bailes del Carnaval o los puritanos Shakers preindustriales hasta los cimbreantes contoneos del ídolo del rock&roll o la absorta concentración en el ritmo de la rave , la presencia del cuerpo transportado por el sonido (y casi siempre, por las drogas) aparece(n) como el(los) vehículo(s) del placer extático, como la(s) interrupción(es) de lo dionisiaco, del rito, del mito, en el orden cotidiano establecido por la racionalidad y el trabajo/rendimiento.¹

Aunque el arrebató del baile no ha sido exclusivo de los jóvenes, en la sociedad occidental tardocapitalista los rituales de la adolescencia/juventud parecen estar especialmente ligados a esta nueva mística, la comunidad de los danzantes del club, como una manera específicamente articulada para desafiar la estructura imperante del poder: mi nueva religión es el rock, decía Patti Smith, portavoz, sin duda, del sentimiento de toda una generación; así lo recogía Dan Graham en su complejo trabajo en vídeo “Rock My Religion” (1982), donde la sexualidad fálica, edípica, de los movimientos de la estrella del rock genera la misma energía comunitaria que surgía en las celebraciones religiosas; así lo sugieren las nuevas ceremonias de la música techno: “Nada mejor que las raves, estas bacanales de los tiempos modernos, para ser capaz en la actualidad de descubrir lo que sucede en nuestra época, en nuestra comunidad, en

¹Véanse, entre otros, Nietzsche, F.: “El nacimiento de la tragedia”. Alianza. Madrid, 1973 o Bajtin, M.: “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais”. Alianza. Madrid, 1998.

esta comunidad que de aquí en adelante tiene que inventarse a sí misma, conviviendo con el desmoronamiento de mitos e ideologías".²

El cuerpo, el ritmo, la mirada; el placer que proporciona la contemplación, el atisbo: el movimiento del ojo contemporáneo posee la cadencia de la tv y de los recorridos de nuestros cuerpos en la tv. Simulacros del éxtasis en alta tecnología.

La postmodernidad, niveladora y difuminadora de jerarquías, hace saltar los límites entre los campos de lo cultural, lo social y lo económico, y ajusta el ritmo de la noticia, la digresión o el escándalo al del vídeo-clip, al del discursos publicitario hegemónico, depredador, vacuo, superficial... fascinante, imitador parasitario de la vanguardia: superposición y montaje frente a narrativa causa-efecto, interrupción frente a continuidad, flujo/deriva frente a predeterminación estructural; se podría decir, que una apuesta por el discurso poético frente al discurso narrativo lineal de la modernidad sino fuera porque el espacio de producción de significado que abre la poesía es disuelto en la intensidad/excrecencia imaginaria del clip por el pragmatismo de la compra, de la imposición de un modelo.³

Bricolage, hibridación compulsiva, canibalismo del fragmento, aceptación del fragmento (acústico/ textual/ representacional/ corporal), que se contamina, que se mezcla.

Como explican las leyes de la termodinámica respecto a la energía, nada se crea, todo se transforma.

Primero la auto-contemplación en el espejo, después el ojo ajeno, el ojo conformador-normativizador del placer escópico que aprehende la carne para convertirla en significado-lenguaje. El sistema visual de la diferencia intenta coordinar el fragmento, la primera percepción de nuestro propio cuerpo, y construir una falsa continuidad que sostenga al Sujeto, al ciudadano-modelo del estado moderno; pero transgredida la falsa continuidad especular en su ruptura (o como Alicia, en el paso hacia el otro lado del espejo), el fragmento se convierte en la única posibilidad de representación del cuerpo contemporáneo (inconcluso, de límites imprecisos, procesual en su capacidad de reelaboración).

Después de la continuidad canónica, la adición de los fragmentos conforma un cuerpo factible más allá de la estructura apolínea de la contención, resurge el cuerpo grotesco construido por yuxtaposición, de síntesis imposible:

los cuerpos neo-grotescos (cybergrotescos) desarrollan la energía de la fiesta, de las prácticas disruptivas del flujo inagotable de la producción.

"Mi lectura de Bajtin y, más específicamente de su noción de 'cuerpo grotesco' desarrollado a través de su estudio de Rabelais emerge del intento de definir una nueva tipología de sujeto en el momento en el que somos testigos de la disolución del cuerpo -individual- de la modernidad. (...)

²Gaillot, Michel: "Del mix al mestizaje". *Zehar*, nº 36. Donosti, primavera 1998 (pág. 12).

³Véase Puig, Luís & Talens, Jenaro: "Rock, cuerpo y simulacro". *Zehar*, nº 35. Donosti, invierno 1997 (págs. 20-25).

El cuerpo cybergrotesco es aquel tecnológico-grotesco. (...) Como propone Donna Haraway ⁴, una suerte de escritura que se inscribe en lo tecnológico mientras se define, se abre al 'mundo alien' y es atravesado por él, intersectado por las prácticas sociales en las que ese sujeto es". ⁵

El bricolage aparece, de esta forma, como una práctica resistente específica frente a la coherencia totalizadora de la imposición moderna, frente a la absorción de las diferencias en busca de la unidad, de la centralidad; deviene estrategia de multiplicidad, y desacato a la productividad y al rendimiento en el capitalismo avanzado: frente al productor aparece el reproductor, elaborador de un producto devaluado dentro de los cánones modernos al carecer del "aura" de la originalidad.

"Se renuncia al 'aura' modernista del artista como productor. Como dice Crimp: 'La ficción del sujeto creador es dar lugar a la confiscación, la cita, el extracto, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes' ".⁶

Originalidad devaluada y referente real perdido: el simulacro postmoderno abandona la mimesis y construye una hiperrealidad alternativa donde el recorrido se invierte, donde la naturaleza imita al arte, donde la tiranía de lo ficticio se impone.

El Autor, el demiurgo moderno creador desde la nada, asume su pertenencia al palimpsesto generador, a la intertextualidad referencial. El lector ocupa el texto/la imagen, lo/la construye con su lectura, lejos de la autoridad disciplinar de la interpretación única: "Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector. (...)

Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor". ⁷

Género caníval por excelencia, el techno (o, más bien, las muchas formas diversas de música electrónica de construcción) practica esta hibridación (desde el rock hasta el disco-gay pasando por la interpretación libertaria del jazz), esta descontextualización que asumen también la literatura y las imágenes, convirtiéndose en la propuesta más radicalmente contemporánea de este fin de siglo tanto en su imbricación con las nuevas tecnologías (samplers, cajas de ritmos, sintetizadores, ordenadores con equipo secuenciador), como en su relectura del concepto de originalidad y de autoría: el scratch y el sampleado rompen definitivamente con el mito romántico del artista, con la firma subrayada de la estrella pop-rock, y anuncian el principio del operador, del re-elaborador, del creador canalizador/catalizador.

"Por cierto, ¿es el DJ un artista?. Esta ingenua y recurrente pregunta no deja de atormentar las mentes humanas desde la llegada de lo que denominamos la cultura techno. Pero, ¿tiene sentido esta pregunta

⁴Se refiere al texto "Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX" (1990), incluido en Haraway, Donna: "Ciencia, *cyborgs* y mujeres. La reinención de la naturaleza". Cátedra. Madrid, 1995.

⁵Colaizzi, Giulia: "The cyborguesque". Episteme. Valencia, 1995 (págs. 1 y 3).

⁶Harvey, David: "La condición de la posmodernidad". Amorrortu. Buenos Aires, 1998 (pág. 75).

⁷Barthes, Roland: "La muerte del autor" en "El susurro del lenguaje". Paidós. Barcelona, 1994 (pág. 71).

cuando ha llegado el momento de la mutación y de la nueva fusión de los campos del arte y de la cultura pop? (...)

Podemos afirmar que el estatus del DJ es sintomático de la disolución del papel actual desempeñado por el artista. Canaliza los flujos de información, los moldea y los recicla con gran destreza, al igual que un gran número de artistas que por supuesto no tienen nada en común con sus antecesores del siglo XIX. Al igual que un gran número de esos nuevos actores de la escena contemporánea, el estatus del artista carece de sentido. En el ámbito del arte y de la cultura, muchos son aquellos que en la actualidad ejercen diversas funciones una tras otra”.⁸

Bri-collage representacional, apropiacionismo, cita: ¿es operativa políticamente la utilización deconstructiva e irónica de los productos integrados en los mecanismos del poder hegemónico?.

“En 1982, Martha Rosler escribió un artículo titulado ‘Notes on Quotes’, centrado en la ineficacia de la apropiación y de la cita como estrategia política adecuada: ‘¿Qué visión alternativa propone esa obra?. La obra no nos proporciona el espacio interior que nos permita entender cómo podrían ser las cosas de otro modo. Sólo podemos imaginarnos un respiro fuera de la vida social, la alternativa es meramente edénica o utópica’. (...)

Desde el momento en que la obra de arte ‘queda encerrada en las relaciones de producción de su propio ámbito cultural’, y queda limitada a los términos de una interrogación de formas de dominación genérica más que específica, ésta no puede realizar una función educativa, y mucho menos transformadora”.⁹

Frente a la rígida postura de Rosler, como recuerda Abigail Solomon-Godeau, la descontextualización de los iconos mediáticos puede ser una práctica crítica altamente efectiva si no cae en la fórmula asimilable, si mediante la continua deriva y desplazamiento impide (o al menos dificulta) la retroalimentación de la banalización mercantil: “Las prácticas artísticas que están basadas en la producción de estilos propios más que en intervenciones modificadas constantemente pueden ser especialmente vulnerables a la neutralización de su supuesta crítica. Como han indicado varios teóricos, una postura de resistencia no puede nunca establecerse de una vez para siempre, sino que debe rehacerse perpetuamente, y renovarse para tratar de forma adecuada aquellas condiciones y circunstancias que son su propia causa”.¹⁰

Bricolage-resistencia a la producción, re-lectura del producto de consumo y elaboración-reciclaje que contraría el desarrollo lineal, el progreso indefinido, la narrativa teleológica del meta-relato: apropiacionismo icónico y musical, construcción con piezas preexistentes, eso es la música electrónica de club, aquella que mece los cuerpos resignificados, postbiológicos, cuerpos anticanónicos, herederos de la abyección del carnaval grotesco del medievo y de los cuerpos antirreproductivos de Sade.

⁸Barbichon-Leloup, Jean-Yves: “Digital Clash”. *Zehar*, n° 35. Donosti, invierno 1997 (págs. 27-28).

⁹Solomon-Godeau, Abigail: “Vivir la contradicción: prácticas críticas en los tiempos de la estética de oferta y demanda” en “100%” (Catálogo). Junta de Andalucía/Ministerio de Cultura. Sevilla, 1993 (págs. 223-224).

¹⁰Solomon-Godeau, Abigail: op. cit. (1993) (pág. 238).

Frente al cuerpo moderno, cerrado, preestablecido, de límites precisos, acabado, los cuerpos herederos de la abyección expresada por Julia Kristeva, los nuevos cuerpos grotescos insumisos al canon, son obscenos, liminares, líquidos.

“No es falta de limpieza o salud lo que causa la abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema, el orden. Lo que no respeta los límites, los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado”.¹¹

Nuestro cuerpo, construcción política afectada por la legitimación social en forma de vigilancia tecnificada, presiones psicológicas más o menos sutiles e imposiciones paradigmáticas varias, transgrede (o intenta transgredir) la singularidad de la norma, la permanencia en lo estipulado, en lo demandado por el control normativizador del estado: cuerpos eficaces para el trabajo, cuerpos canónicamente bellos para la contemplación, cuerpos decorosamente sexuales para un deseo moderado, cuerpos (femeninos) reproductivos y cuerpos (casi siempre masculinos) militarizados para perpetuar el modelo estipulado por la oferta y la demanda.

En este contexto, la fiesta, la cadencia de los cuerpos al ritmo de la música brico-tecnológica, es una interrupción, un paréntesis, una sustracción a la imposición y el reclamo.

Desde las sustancias consumidas más comunmente (drogas con nombres de golosinas infantiles que favorecen la aproximación y el contacto físico, pero no prácticas sexuales como la penetración), hasta la elaboración de la música por los dj's a partir del montaje de sonidos y temas ya preexistentes, la rave puede leerse como una metáfora del placer asociado a la juventud y a su forma de oponerse al ritmo del trabajo que les aguarda en su paso a la etapa adulta; puede interpretarse, también, como la adopción consciente de prácticas de sexualidad difusa y polimorfa frente a la sexualidad fálica (y reproductiva) a la que estamos abocados en el orden edípico, como una evidencia lúdica de la mascarada social de los estereotipos genéricos, de las identidades sexuales interpretadas/performatizadas¹²: en la penumbra indiferenciada y suave (pre-edípica) de la rave todavía existe el tacto y la leve insistencia de los labios.

“Tocados por lo invisible. En lo invisible. Allí donde se produce el desplazamiento de las manos a los labios. Los labios, sean cuales sean en los que estemos pensando, no cruzan nunca el campo de lo visual de su propio cuerpo. El ojo no puede verlos. Ellos pertenecen a dos organizaciones corporales independientes, heterogéneas, exclusivas”.¹³

¹¹Kristeva, Julia: “Pouvoirs de l’horreur” (1980) citada en Nead, Lynda: “El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad”. Tecnos. Madrid, 1998 (pág. 57).

¹²Sobre la definición de una identidad genérica inestable y conscientemente incorporada en la postmodernidad véanse, por ejemplo, Butler, Judith: “Gender trouble. Feminism and the subversion of identity”. Routledge. Nueva York, 1990 o Butler, Judith: “Gender trouble, feminist theory and psychoanalytic discourse” en Nicholson, Linda (ed.): “Feminism/Postmodernism”. Routledge. Nueva York, 1990.

¹³Hollier, Denis: “Ce sexe qui n’en a pas d’autre” en “Fémininmasculin” (Catálogo). Centre Georges Pompidou. París, 1995 (pág. 325).

Pero también es cierto que esta placidez pre-simbólica de la rave , el éxtasis delicuescente del cuerpo bailando/sintiendo en el club, no deja de ser más que un paréntesis socialmente controlado, admitido, casi prescrito, antes de que el ojo y el cuerpo confluyan en la normativa social, en el orden patriarcal de la diferencia.

El enorme volumen de negocio que supone la estética y la música techno nos recuerdan el importante poder adquisitivo (y, por lo tanto, la gran atención que generan en el mercado) de estos jóvenes consumidores, de estos pre-adultos pre-productores de adolescencias inmensamente alargadas en las que todos nos hemos convertido: el paraíso artificial comprado con el dinero familiar, la pequeña escapada antes de asumir los límites del autocontrol.

Aún compartiendo en gran medida el entusiasmo de Barbichon-Leloup, “La utopía electrónica, se la debemos a una plétora de lebls independientes y de artistas para quienes la fama es algo totalmente secundario, y los valores positivos de la participación, primordiales. (...) Lo que es mejor aún, la sobreproducción, la rapidez de circulación y la corta vida de las obras, están a la orden del día” ¹⁴, no podemos dejar de subrayar que la mercantilización y la adopción de estrategias guiadas por las necesidades del marketing y el consumo son una práctica común en la cultura techno, y que como nos recuerda Susan Bordo, la supuesta infinita capacidad del cyborg postmoderno para redefinir sus límites, la inmensa variedad que el menú de la cirugía parece poder proporcionarnos, puede convertirse en una nueva tiranía paradigmática basada en la falaz multiplicidad del neoliberalismo, en la comodidad ficticia y neutralizadora del neo-humanismo postmoderno:

“La retórica de la elección y la autodeterminación y la despreocupada analogía con la cirugía estética para remodelarnos está profundamente mistificada. Hay que tener en cuenta no sólo las desigualdades de posibilidades, dinero y tiempo, sino también la desesperación de las vidas de aquellos que lo hacen. (...)

Estamos rodeados por la homogeneización y normalización de las imágenes, imágenes que contienen y encubren el dominio genérico, racial, de clase y de otras iconografías culturales”. ¹⁵

La insumisión del cuerpo postbiológico tiene que ser, necesariamente, una ruptura con todas las jerarquías, con los cánones en cualquiera de sus formas, con el orden del capital; tiene que ser, necesariamente, una respuesta comunitaria, dialéctica, que cuestione el modelo de deseo unívoco, la taxonomización del sexo verdadero, más allá de la intervención superficial: el nuevo cuerpo/discurso (obsceno-abyecto-impuro-mestizo), es aquel que se asume como territorio político colectivo, aquel que rebasa los límites del sujeto cartesiano, de la dicotomía público-privado, aquel que cuestiona el placer único del ojo.

¹⁴Barbichon-Leloup, Jean-Yves: op. cit. (1997) (pág. 28).

¹⁵Bordo, Susan: “ ‘Material Girl’: The effacements of postmodern culture” en Goldstein, Laurence (ed.): “The Female Body”. University of Michigan Press. Michigan, 1991 (págs. 109-110).

“En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas”.

Laura Mulvey. “Placer visual y cine narrativo” (1975)

El placer del ojo.

La representación del cuerpo ha estado, dentro de los límites de la cultura occidental, asociada al reflejo especular del niño en sus primeros meses de vida y al precario reconocimiento de sus miembros como una entidad coordinada y continua tras la experiencia fragmentaria y limitada del tacto y el ojo sobre su carne.¹⁶ Esta gestalt falaz consensuada colectivamente ha relacionado inequívocamente los términos cuerpo-identidad-imagen sin permitir una leve fisura de reposicionamiento entre ellos: eres lo que ves, y tu imagen, la imagen de tu cuerpo, conforma tu identidad social-sexual.

El poder del ojo, el órgano del placer escópico, imperativo en nuestra cultura patriarcal, se hace evidente: el ojo legitima el orden de la diferencia sexual establecido sobre la carencia del falo significativo, y limita a las mujeres a la posición de objetos pasivos de la mirada, territorio eminentemente masculino, al expulsarlas de la metáfora privilegiada del poder.

“Your face hits the side of my face” (Tu mirada golpea el lado de mi cara) (Barbara Kruger, 1981) : poseer el ojo, la mirada, es poseer el control del cuerpo, es poseer, así mismo, el lenguaje, el instrumento de elaboración de lo simbólico, codificado en torno al falo y su carencia.

La imposibilidad de acceso al falo significa, para las mujeres, la imposibilidad de acceso al territorio de la cultura, a la trascendencia simbólica y al lenguaje-código;

el acceso a la cultura dentro del modelo edípico, parece pasar, necesariamente, por aceptar el sistema binario de oposiciones y asumir las pautas de autoridad asociadas a lo masculino para salir de la inmanencia, de los márgenes del exilio del conocimiento y su transmisión.

La búsqueda de una respuesta a esta tiranía de la mirada y de una alternativa a la univocidad del placer se convirtió en uno de los debates fundamentales dentro del feminismo a partir de los años 70, y ha aparecido, central o tangencialmente, en la obra de gran parte de las/los artistas postmodernos durante las últimas décadas.

El texto de Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo” (editada por primera vez en 1975) se ha convertido, dentro del debate en torno al placer escópico, en un trabajo fundamental.

¹⁶Véase Lacan, Jacques: “El estadio del espejo como formador de la función del yo” en “Escritos” (vol. 1). Siglo XXI. México, 1995.

Tomando como base el discurso del psicoanálisis aplicado al cine, Mulvey reflexiona sobre la colonización masculina de la mirada y sus mecanismos de obtención de placer distinguiendo básicamente dos, el voyeurismo (la asimilación narcisista del objeto contemplado) y la fetichización (la conversión del cuerpo de la mujer en falo-fetich para neutralizar el miedo a la diferencia sexual), y concluye, contundentemente, que la única forma de respuesta crítica válida por parte de las mujeres es la destrucción del placer escópico narrativo-cinematográfico a través de la evidencia de la cámara (alter ego del ojo), el distanciamiento (no-identificación) y la desestetización (desfetichización) del cuerpo o incluso, la completa negación/desaparición del cuerpo femenino aún a costa de la pérdida del propio placer visual.

“El primer impulso contra la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas tradicionales (ya emprendido por cineastas radicales) consiste en liberar la mirada de la cámara a través de su materialidad en el tiempo y el espacio y a la mirada del público a través de la dialéctica, del distanciamiento apasionado. No hay duda de que así se destruye la satisfacción, el placer y los privilegios del ‘invitado invisible’, y se evidencia cómo el cine ha dependido de los mecanismos activo/pasivos del voyeurismo.

Las mujeres, cuya imagen ha sido robada continuamente y utilizada para esta finalidad, no pueden contemplar el declinar de la tradicional forma cinematográfica si no es, apenas, con un lamento sentimental”.¹⁷

Síntoma del profundo calado de las ideas de Laura Mulvey en la realización cinematográfica de mujeres puede ser, por ejemplo, el film de 1978 “Light Reading” (Lectura luminosa) de la británica Lis Rhodes, donde el cuerpo femenino desaparece, se funde en el negro de la ausencia de imagen, dando paso a la palabra reflexiva sobre el tratamiento del cuerpo de las mujeres y a la evidencia de los trozos de película en la sala de montaje, una negación-cancelación de la imagen que Marguerite Duras volverá a utilizar en “L’homme atlantique” (El hombre atlántico) de 1982 como recurso para evidenciar, en este caso, el dolor de la pérdida.

Pero no sólo en el terreno del cine sino también en el de la videoacción o en el de la escultura y la instalación se percibe la huella de este análisis. Este es el caso de los dispositivos de representación sustitutorios utilizados por Félix González-Torres en sus retratos sin presencia, donde cambia los cuerpos por las palabras o los cuerpos por los caramelos o los cuerpos por las huellas de los cuerpos, o el caso, así mismo, de la videoacción de Martha Rosler “Vital statistics of a citizen, simply obtained” (Estadísticas vitales de un ciudadano, fácilmente obtenidas) de 1977:

la objetualización, la autocontemplación mediatizada, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault; vigilancia y castigo, tensa vulnerabilidad, taxonomización científica, el último y altamente eficaz instrumento de la regulación social, la estadística, como medida del cuerpo, como estrategia de archivo.

Esta “paranoia del placer” (en palabras de la teórica Amelia Jones) que invade los 70 (¿tal vez una forma de superioridad moral del feminismo en el control sobre el cuerpo incorporando el atávico puritanismo de sus

¹⁷Mulvey, Laura: “Placer visual y cine narrativo”. Episteme. Valencia, 1988 (pág. 21).

comienzos?) es revisada a partir de principios de los 80 incluso por la propia Mulvey o partícipes de su postura displacentera como Mary Ann Doane¹⁸, proponiendo soluciones que matizan la rotunda negación anterior (me refiero a la “identificación transexual” de Mulvey o la “sobre identificación” de Doane)¹⁹ y permiten un placer no-culpable a la mirada femenina sobre los cuerpos y la narración cinematográfica: la evidencia de la feminidad como mascarada y de la mascarada como “modalidad” desculpabilizadora y lúdica posibilitan también reflexionar sobre el espacio de resignificación-reposicionamiento entre el cuerpo y su reflejo, posibilitan una mirada-deriva que se define, como el cuerpo, como un constructo y, de esta forma, como un territorio habitable para las mujeres sin necesidad de asumir el código unívoco del placer escópico edípico-fetichizador neutralizador de la diferencia, de todas las diferencias.

Al mismo tiempo, la explicitación de la no siempre necesaria correspondencia entre nuestra identidad y el reflejo-imagen revisa los códigos básicos de la representación, subrayando el carácter convencional e histórico de las imágenes así como la capacidad de reestructuración que podemos operar sobre ellas y sobre sus significados sociales.

La mirada (unidireccional, voyeurística, totalizadora) puede convertirse también en un agente de intervención política si, como muy bien explica Craig Owens analizando la obra de Barbara Kruger, es capaz de distanciarse del estereotipo paralizador y activarse en el breve espacio de su recorrido: entre el ojo horrorizado de Medusa al contemplar su imagen en el espejo y su muerte (la muerte de su voluntad), existe una ligerísima distancia que la representación codificada-estereotipada intenta neutralizar, impidiendo la activación de nuestra capacidad de intervención, lo que el psicoanalista Jacques Lacan denomina, muy gráficamente, la sutura: el “efecto Medusa” inmoviliza, captura nuestra capacidad resignificativa, igual que el discurso falocrático cosifica el cuerpo de las mujeres.

“El concepto psicoanalítico de sutura parece tener en sí mismo un efecto apotropaico. (...) Propongo que, desde ahora, rebauticemos a la sutura

-la ‘pseudoidentificación de un momento inicial de la mirada y un momento terminal de paralización- como ‘efecto Medusa’: treta espectacular, (imaginaria) identificación del vidente y la mirada, mediaticidad, captura, estereotipo”.²⁰

Como expone Barbara Kruger en uno de sus fotomontajes más expresivos (la silueta de una mujer sentada en una silla y prendida con alfileres), “We have received orders not to move” (Hemos recibido órdenes de no movernos) (1982).

Ya en la década de los 90, mujeres artistas (especialmente algunas que trabajan en el campo de la videoacción) como Karen Finley, Sadie Benning, Suzie Silver, Vanalyne Green o Laura Kipnis, radicalizan la postura de la primera generación del feminismo y proponen nuevas posibilidades para la elaboración de una

¹⁸Me estoy refiriendo, en concreto, a los textos “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by ‘Duel in the Sun’ “ (1981) de L. Mulvey y “Film and the Masquerade: theorising the female spectator” (1982) de M.A. Doane.

¹⁹Véase Herrmann, Anne: “ ‘Passing’ women, performing men” en Goldstein, Laurence (ed.): op. cit. (1991).

²⁰Owens, Craig: “The Meduse effect or, the spectacular ruse” en “We won’t play nature to your culture” (Catálogo). I.C.A. Londres, 1983 (pág. 10).

mirada femenina placentera (desde la adopción del más manido voyeurismo hasta la crítica del binomio objeto-sujeto establecido en torno a la visión, pasando por la adopción de una autoobjetualización gozosa) muy críticas con la radical negación de la década de los 70: “Aunque supongo que lo que Rosler tenía en la cabeza como respuesta a su vídeo era algo del tipo de un rechazo radical a las formas de representación dominantes, siempre fue una falacia de la izquierda y del feminismo de los años setenta el pensar que se puede intimidar a la plebe a fin de convertirla en ilustrada, acusarla de sus placeres, regañarle por sus fallos morales, no ofrecerle nada en el terreno de la mirada y de la utopía, y además, esperar a que se someta obedientemente. lo que Rosler propone, aparte de hacer que el espectador o la espectadora se sienta mal es la autoridad de su propio análisis, es decir, más autoridad. Tal análisis es completamente antidialéctico, y en buen medida ahistórico”.²¹

Frente al discurso disrruptivo y, tal vez, un tanto moralista del feminismo de los 70, el feminismo de los años 90, trata de recuperar el sentido del placer y de incorporar una mirada no-colonizada a su repertorio.

Más allá de la desestetización y la negación, surge la ironía de la pose, la apropiación y descontextualización de los recursos homologados, la aceptación del fragmento como un arma de reflexión, el distanciamiento crítico apoyado, fundamentalmente, en los nuevos análisis de una identidad de género que se asume como coyuntural, la propia revisión del feminismo y su utilización de recursos “culpabilizadores”, así como las críticas, desde dentro, a su etnocentrismo, su clasismo y su colonialismo.

De la oclusión a la evidencia o los nuevos dispositivos de resistencia frente a la colonización visual: no significa una desideologización o, al menos, no necesariamente, sino la apertura de los límites políticos de clase y género a la multiplicidad de variantes, a las diferencias dentro de la alteridad, aún a pesar de la evidente sobredimensionalización que, en algunos casos, pueden estar tomando factores como la opción sexual en detrimento de otros igualmente significativos; la reelaboración del concepto “arte político” en la inclusión de la privacidad y de una de las más importantes experiencias asociadas a la privacidad, el placer. La evidencia convertida en una estrategia crítica operativa o como leer la pornografía como una forma de desestetización a través de la sobre-saturación.

“ ‘Establecer como políticos los auténticos términos a través de los cuales la identidad se articula’, insiste en la urgencia del proyecto de politizar la sexualidad en vez de sexualizar la política”.

Giulia Colaizzi. “The Cyborguesque” (1995)

²¹Kipnis, Laura: “Transgresión de mujer”. *Erreakzioa/Reacción*, nº 9. Bilbao, 1999 (pág.35).

La saturación del ojo.

A partir de principios de los años 80, la pornografía y la utilización/objetualización del cuerpo femenino dentro del imaginario artístico clásico y mediático se convirtió en uno de los debates más controvertidos dentro del feminismo, polarizándose en torno a dos posturas básicas encabezadas por el movimiento feminista norteamericano: por una parte, las feministas en favor de la censura de la pornografía (reunidas en torno al grupo “Women against pornography” (Mujeres contra la pornografía) creado en 1979), encabezadas por autoras como Catharine MacKinnon o Andrea Dworkin, y por otra, un colectivo heterogéneo de teóricas/os y artistas que se unieron para defender una postura anti-censura y provocar un debate sobre el deseo y las relaciones sociales establecidas en torno al sexo. Este último colectivo se estructura a partir de la edición del libro “Women against censorship” (Mujeres contra la censura), más tarde convertido en grupo activista, y está integrado por autoras como Gayle Rubin, Carole Vance o Angela Carter.

“La pornografía es un medio a través del cual se construye socialmente la sexualidad, un lugar de construcción, un dominio para ejercer. Construye a las mujeres como cosas para uso sexual y construye a los consumidores para que deseen desesperadamente a mujeres que desean desesperadamente la posesión y la crueldad y la deshumanización. La propia desigualdad, el propio sometimiento, la propia jerarquía, la propia objetificación, con el abandono estático de la determinación personal, es el contenido aparente del deseo y el carácter deseable de la mujer.

‘El gran tema de la pornografía como género -escribe Andrea Dworkin en ‘Pornography’ (1983)- es el poder masculino’ “. ²²

Estos son algunos de los argumentos que esgrime C. MacKinnon para conseguir una ley censora de la pornografía en EE.UU. desde principios de los 80 y en cuyo empeño no duda en aliarse con la facción más reaccionaria del gobierno Reagan: la denominada Comisión Meese se reunió durante 1986 con el fin de restringir la libre circulación de material explícitamente sexual. Aunque esta Comisión no logró acuerdos consensuados (entre otros motivos por las dificultades que encontraron en definir los límites de lo pornográfico), sirvió para aconsejar una serie de medidas legales restrictivas (aún entre adultos de común acuerdo) referentes a prácticas como el sexo oral o la penetración anal que recuerdan a los más férreos controles y taxonomizaciones sobre modalidades sexuales antirreproductivas o fuera de los límites de la heterosexualidad normativa que aparecen en nuestra cultura moderna desde el siglo XVIII. ²³

²²MacKinnon, Catharine: “Hacia una teoría feminista del estado”. Cátedra. Madrid, 1995 (pág. 245).

²³Véanse, entre otros, Foucault, Michel: “Historia de la sexualidad”(3 vols.). Siglo XXI. Madrid, 1995 o Weeks, Jeffrey; “El malestar de la sexualidad”. Talasa. Madrid, 1993.

Esta persecución de la venta pública y la producción de imágenes y textos etiquetados como pornográficos llevan a MacKinnon y Dworkin, en 1983, incluso a la elaboración de un proyecto de ley antipornografía para la ciudad de Minneapolis.²⁴

La valoración muy negativa que esta autora (y, en general, todo el feminismo radical) hace de la llamada revolución sexual de los años 60-70 y su denuncia (sin tener en cuenta la mayor difusión debida a los medios de comunicación) del aumento de los casos de agresión y violencia física contra las mujeres, convierten a este grupo de teóricas en una nueva versión del puritanismo finisecular extendido entre las sufragistas, asociando siempre y necesariamente la violencia, el sexo y la prostitución, en una estrecha y ahistórica asimilación: “La pornografía, con la violación y la prostitución en las que participa, institucionaliza la sexualidad de la supremacía masculina, que funde la erotización del dominio y el sometimiento con la interpretación social de lo masculino y lo femenino”.²⁵

Este fenómeno de repliegue pseudo-esencialista tiene mucho que ver con la propia coyuntura y dinámica interna del movimiento feminista en EE. UU., desmembrado y silenciado por la creciente reinstalación del conservadurismo desde principios de los 80 tras haber alcanzado una influencia social más que notable durante la década anterior: la lucha contra la pornografía se presenta, en esos momentos, como una vía rápida de reunificación, como una nueva alianza entre las mujeres (unas mujeres que amenazaban la homogeneidad al reivindicar la aceptación de sus diferencias de cultura, opción sexual, etnia, clase... dentro del propio movimiento feminista) que, además, neutralizaba la sensación de amenaza que para los hombres suponía el cuestionamiento de las posiciones tradicionales de la pareja y de la sexualidad normativa puesto que, al fin y al cabo, no hacía más que devolver a las mujeres el papel asexual que el juego de las relaciones amorosas burguesas le había asignado desde el comienzo de la modernidad.

Sin embargo, como ya apuntábamos antes, no todas las mujeres están de acuerdo con esta línea de actuación. En 1982 se organiza en el Barnard College de la Universidad de Columbia un simposio titulado “Hacia una política de la sexualidad” (cuyas ponencias fueron editadas por Carole Vance por primera vez en 1984 bajo el título de “Placer y peligro”)²⁶ donde se abrió un debate discrepante con la postura antipornografía.

Autoras/es como la ya mencionada Carole Vance, Alice Echols, Gayle Rubin, Alisson Assiter, Pat Califia, Brian MacNair, etc... han expresado, a lo largo de casi dos décadas, su oposición a la censura y la necesidad de establecer, dentro del propio feminismo, un análisis de la sexualidad que permita desculpabilizar el placer en cualquiera de sus formas y reflexionar, sin reduccionismo y teniendo en cuenta

²⁴Para más información sobre la Comisión Meese y sobre el proyecto de ley antipornografía MacKinnon-Dworkin puede consultarse el libro de Osborne, Raquel: “La construcción sexual de la realidad”. Cátedra. Madrid, 1993.

²⁵MacKinnon, C.: op. cit. (1995) (pág. 355).

²⁶Véase Vance, Carole (comp.): “Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina”. Revolución. Madrid, 1989. Además del libro de Vance, puede consultarse, entre otros, Assiter, Alison & Carol, Avedon: “Bad Girl & Dirty Pictures”. Pluto Press. Boulder (Colorado), 1993.

siempre el contexto histórico, sobre las causas de la representación pornográfica y su uso social: el feminismo no puede convertirse en una nueva normativa moral para controlar la sexualidad de las mujeres y censurar sus diferencias.

“Si lo personal es lo político, entonces, quizá, lo político era lo personal, convirtiendo así los esfuerzos para cambiar y reformar la vida sexual en sustituto de la acción y la organización política. En ese caso, el escrutinio, la crítica y la vigilancia de las vidas e incluso de las fantasías sexuales de nuestras compañeras podía convertirse en una obligación política necesaria.

La búsqueda de un comportamiento sexual políticamente adecuado ha llevado a lo que Alice Echols llama ‘actitud normativa’, la tendencia a transformar principios generales, como la igualdad, la autonomía y la autodeterminación, en modelos rígidos y específicos a los que se espera que se adapten todas las feministas. (...)

De ahí, a afirmaciones que son verdaderamente prescriptivas (‘las mujeres deberían evitar la penetración’). Sin duda, hay intentos deliberados de chauvinismo”.²⁷

Desde el colectivo de las mujeres lesbianas (mantenido en la periferia dentro del propio feminismo) aparecen contestaciones discrepantes a la supuesta naturaleza “igualitaria” y “delicada” del sexo entre mujeres y a la supuesta exclusión de prácticas asociadas a la heterosexualidad.

Desde el “lesbianismo político” expuesto por Sheila Jeffreys hasta la interpretación de roles butch/femme cercana a la idea de identidad performativa o interpretativa de Judith Butler, existe un amplio espacio de diferencias, las diferencias de unas mujeres que comparten una opción, la sexual, siempre coyuntural e históricamente enmarcable: “La ‘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”.²⁸

Lejos de las sesgadas propuestas del liberalismo que se atrincheran en la libertad individual como medida de toda actuación (y contra las que muy inteligentemente MacKinnon arremete), la antipornografía y su estrategia censora no sólo se presenta como una postura normativizadora y reduccionista con respecto al placer, sino que adolece de una grave carencia de contextualización histórica y de análisis político: la pornografía no es la causa de la violencia contra las mujeres, sino un síntoma del ejercicio jerárquico del poder, de la situación de subsidiariedad económica y social que las mujeres siguen ocupando en el orden patriarcal y un ejemplo muy claro de la frontera establecida por la ideología burguesa capitalista entre lo privado y lo público, lo visible y lo invisible, la Historia y la vida.

Desexualizar la violencia, desvictimizar, desculpabilizar el (propio) placer, pueden ser objetivos políticos compartidos por el feminismo; la (auto)objetualización significa necesariamente la oclusión como sujeto sólo si revalidamos el binarismo excluyente clásico de nuestro pensamiento tradicional : “Los pornógrafos son

²⁷Vance, Carole: “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad” en Vance, Carole (comp.): op. cit. (1989) (pág. 43).

²⁸Califia, Pat: “Macho Sluts” (1989) citada en Jeffreys, Sheila: “La herejía lesbiana”. Cátedra. Madrid, 1996 (pág. 63).

enemigos de las mujeres sólo porque nuestra ideología contemporánea de la pornografía no incluye la posibilidad del cambio, como si fuésemos esclavos de la Historia y no sus hacedores, como si las relaciones sexuales no fueran necesariamente la expresión de relaciones sociales, como si el propio sexo fuera un hecho exterior, tan inmutable como el tiempo, que crea una práctica humana pero nunca es parte de ella".
29

La repulsa que provoca la imagen sexualmente explícita esconde el perjuicio esencialista que, en el fondo, reafirma la forma única del deseo, la forma unidireccionalmente etiquetada como masculina. Como lúcidamente analiza Linda Williams, la limitada narrativa pornográfica no hace más que denunciar la imposibilidad de representación del deseo de las mujeres dentro del sistema del placer visual hegemónico: el "plano de corrida" (come shot) actúa, en la imagen pornográfica, como metáfora del gasto, el "plano de dinero" (money shot), y demuestra la imposible aprehensión del placer femenino en el orden edípico, la insuficiencia del ojo y su necesidad de evidencia de la prueba visual del deseo satisfecho, del derrame seminal, como culminación de la diferencia sexual.

"El climax representado se convierte en una nueva figura de carencia. Esta carencia no es sino una percepción basada en la previa devaluación social y económica de la mujer. El fetiche del money shot (plano del dinero) tipifica una solución ofrecida por el cine hard-core al perenne problema masculino de cómo entender la diferencia de la mujer. Otra lección, no obstante, es que tales soluciones quedan cargadas de contradicciones que pueden abrirnos posibles rutas de resistencia a los placeres sexuales hegemónicos". 30

Una lectura dialéctica de la pornografía 31 o como destruir el totalitarismo de lo visual explicitando sus fisuras: los grandes fetiches del capitalismo patriarcal, el semen y el dinero, garantes de la satisfacción del deseo, problematizados por el placer difuso, irrepresentable unidireccionalmente, de las mujeres.

Porque si el cuerpo y las prácticas sexuales son productos históricos, la pornografía y las relaciones visuales-textuales que establece también lo son, productos integrados dentro del sistema capitalista y su tráfico coyuntural con las fronteras de lo socialmente visible y lo in-visible (o visible sólo en la privacidad), de

²⁹Carter, Angela: "La mujer sadiana". Edhasa. Barcelona, 1981 (págs. 11-12).

³⁰Williams, Linda: "Fetichismo y hard core: Marx, Freud y el 'money shot' ". *Erreakzioa/Reacción* , nº 9. Bilbao, 1999 (pág. 65).

³¹En un reciente trabajo sobre pornografía y cultura postmoderna, el inglés Brian MacNear establece una clasificación de algunas de las estrategias de análisis de la pornografía, distinguiendo fundamentalmente cuatro:

a/**Los estudios conductistas norteamericanos**, fundamentalmente Donnerstein y Linz, que definen la pornografía como una modalidad del dominio fálico tradicional;

b/**el construccionismo social**, inaugurado por M. Foucault, interesado en demostrar la coyunturalidad de la clasificación de las imágenes y los textos considerados pornográficos desde el poder;

c/**la tradición etnográfica** de análisis explícito de las imágenes, sin contextualizarlas históricamente y sin tener en cuenta su nivel simbólico de significación (es el utilizado por MacKinnon y Dworkin para avalar la clasificación de su proyecto de ley antipornográfica para Minneapolis); y

d/**la reciente aplicación del análisis textual postestructuralista** a las imágenes sexualmente explícitas, uno de cuyos mejores ejemplos es Linda Williams.

Véase MacNear, Brian: "Mediated Sex. Pornography & Postmodern culture". Arnold Press. Londres, 1996.

lo erótico y lo pornográfico, con los altos beneficios de la interesada movilidad de estos límites: el cuerpo (su muestra, su explotación visual) como negocio o la enajenación del placer en la rentabilidad; la pornografía y la publicidad compartiendo las mismas estrategias de mercado, los mismos marcos narrativos teleológicos que conducen a la destumefacción/al gasto (de semen, de dinero); imágenes sexuales de alta y de baja intensidad o la negociable frontera de las prohibiciones. La dinámica paternalista de la(s) censura(s) y sus intereses.

“Sexo y trabajo fueron no hace mucho tiempo términos ferozmente opuestos, hoy se resuelven ambos en el mismo tipo de demanda. Antaño, el discurso de la historia tomaba toda su fuerza de oponerse violentamente al de la naturaleza y el discurso del deseo de oponerse al del poder, hoy intercambian sus significantes y sus campos de acción”.³²

El cuerpo pornográfico, antiartístico en su destrozo, profundamente consciente de su materialidad, deviene metáfora privilegiada de la fragmentación y de la hiperrealidad del espectáculo mediático, del sexo-simulacro de la postmodernidad, excesivamente verdadero para ser real, excesivamente evidente para provocar deseo, imágenes-instrucciones para “máquinas deseantes”, cuerpos cosificados, donde los rostros, en ese leve instante de abandono que supone el orgasmo, se convierten en lo único, lo eminentemente obsceno de la representación, porque la imagen del éxtasis, del abandono, aún nos perturba.

“Todo eso es demasiado real, demasiado cercano para ser verdad. Y eso es lo fascinante, el exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa. El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el sexo, sino el de lo real, y su absorción, absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal.

El voyeurismo del porno no es un voyeurismo sexual, sino un voyeurismo de la representación y de su pérdida, un vértigo de pérdida de la escena y de irrupción de lo obsceno”.³³

Integrada, como todas las imágenes, en un nivel simbólico de significación que debemos interpretar contextualmente, la representación del cuerpo pornográfico, transaccional, alienado en la productividad, puede leerse también como epítome del cuerpo anticanónico, antinormativo, resistente; el reverso de la tradición del desnudo en el arte, y por eso mismo, como una forma de desestetización que sabotea el placer escópico mediante la sobresaturación, mediante la evidencia, como una estrategia desjerarquizadora a través del destrozo y de su fractura radical con los límites representacionales de lo público y lo privado, de lo popular y lo culto, de lo natural y lo elaborado.

“Como categoría de cultura visual ‘indecente’, la pornografía marca las cambiantes fronteras entre lo público (visibilidad, apertura) y lo privado (invisibilidad, cerrazón). Si el arte representa la muestra pública y legítima

³²Baudrillard, Jean: “Cultura y simulacro”. Kairós. Barcelona, 1998 (pág. 44).

³³Baudrillard, Jean: “De la seducción”. Cátedra. Madrid, 1994 (págs. 33-34).

del cuerpo femenino, la pornografía es lo 'otro', aquello donde la muestra del cuerpo es ilícita y está confinada a los espacios marginales de la cultura pública y privada".³⁴

El voyeur espiado o como (el uso de) la pornografía puede convertirse en un ejercicio político: el control que sobre su cuerpo y sus prácticas sexuales despliega Carolee Schneemann en el film "Fuses" (Fusibles) de 1967, la fragmentación del discurso y la irrupción de escenas de diálogo y ternura entre los protagonistas (la propia artista y su amante) sobre imágenes de sexo explícito, hablan de una posibilidad muy diferente no sólo de leer la pornografía, sino de realizarla y utilizarla, una posibilidad bien argumentada, por ejemplo, por Paula Rabinowitz en su texto sobre "Soft Fiction" (1979) de Chick Strand³⁵, o irónicamente demostrada por la actriz mexicana María Rojo en la película "La tarea" (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, donde ella misma se convierte en la protagonista de la elaboración de un film porno casero.

Ni cuerpos está(é)ticos, ni objetualización dirigida, ni placer unidireccional, sino un bucle perverso donde la cámara alimenta la mirada de otra cámara controlada por una mujer.

La mirada resignificada/distanciada sobre los cuerpos que bailan se funde con las manos, con los labios, más allá del limitado universo escópico.

Danzad, danzad, malditos... mientras recorro vuestra piel en la oscuridad.

Santiago de Compostela, noviembre 1999.

³⁴Nead, Lynda: op. cit. (1998) (pág. 158).

³⁵Véase Rabinowitz, Paula: " 'Soft Fiction' ". Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico" en Colaizzi, Giulia (ed.): "Feminismo y teoría fílmica". Episteme. Valencia, 1995.

