

# El patriarcado erótico en el cine de Hollywood

Angélica Mendoza Narváez y Juana Rodríguez Camargo

Modalidad de trabajo: Investigación monográfica  
Director: Cristhian Pinzón Rodríguez

Universidad de La Sabana  
Facultad de Comunicación  
Comunicación audiovisual y multimedios  
Bogotá, 2021

## **Resumen**

En el presente trabajo de grado se exponen y desarrollan conceptos e ideas claves para entender de qué manera la industria cinematográfica de Hollywood, como un medio de formación de audiencias, explota la sexualidad femenina, convirtiendo a la mujer en un objeto de deseo para el público. Lo anterior contribuye a una transgresión a los ideales de la mujer, su sexualidad y erotismo, que aportan erróneamente a la programación cultural de la sociedad. Para este fin, se utilizan el régimen escópico propuesto por el teórico francés Christian Metz, abordado desde los estudios audiovisuales; la definición antropológica del patriarcado elaborada por Rita Sagato; y la mirada desde el psicoanálisis de la imagen con las propuestas de Hernando Bernal, Jacques Lacan y Dimitri Weyl.

Todo esto con el objetivo de hacer relevante como la comercialización simbólica resulta mucho más rentable que la material, especialmente en la industria cinematográfica norteamericana, en donde predomina la economía patriarcal que hace del cuerpo un objeto simbólicamente comerciable.

## **Abstract**

In this undergraduate work, key concepts and ideas are exposed and developed to understand how the Hollywood film industry, as a means of audience formation, exploits female sexuality by turning women into objects of desire for the public. The above contributes to a transgression of the ideals of women and their sexuality and eroticism, which erroneously contributes to the cultural programming of society. To this effect, the scopic regime proposed by the French theorist Christian Metz is used, approached from the perspective of audiovisual studies, as well as the anthropological definition of patriarchy elaborated by Rita Sagato, and perspectives from the psychoanalysis of the image with the proposals by Hernando Bernal, Jacques Lacan, and Dimitri Weyl.

All this with the aim of making relevant how symbolic commercialization is much more profitable than material commercialization, especially in the North American film industry, where the patriarchal economy predominates, which makes the human body a symbolically marketable object.

Contenido	
<b>Resumen</b> .....	2
<b>Abstract</b> .....	2
<b>1. Introducción</b> .....	4
<b>2. Delimitación del objeto de estudio</b> .....	5
2.1 Objetivos.....	8
2.1.1 <i>Principal</i> .....	8
2.1.2 <i>Secundarios</i> .....	8
2.2 Justificación .....	9
<b>3. Marco de referencia</b> .....	10
3.1 Antecedentes.....	10
3.2 Hipótesis.....	15
<b>4. Marco teórico y conceptual</b> .....	16
4.1 Antecedentes en las industrias culturales .....	19
4.2 Antecedentes y escándalos del cine erótico .....	19
4.3 El placer visual – El placer mental.....	24
4.4 Erotismo vs. pornografía.....	31
4.5 Profanación de lo pornográfico .....	34
4.6 Lo bello vs. lo grotesco .....	37
4.7 Psicoanálisis del cine .....	44
<b>5. Discusión</b> .....	53
5.1 El monopolio patriarcal de la sexualidad .....	53
5.2 El patriarcado y la pedagogía de la crueldad .....	55
5.3 Hollywood como epicentro de la comercialización del cuerpo femenino.....	56
5.4 ¿Solo lo femenino se sexualiza? .....	60
<b>6. Conclusiones</b> .....	63
<b>7. Referencias</b> .....	64

# 1. Introducción

El erotismo como tema tabú tiene una historia ligada al puritanismo religioso. Basta con reconocer en la sexualidad una fuerza creadora tal que es capaz de crear vida. Lo que ha sido reservado a los dioses está al alcance del ser humano a través de la sexualidad.

De ahí la necesidad religiosa de controlar el placer: porque su profanación sugiere que los humanos identifiquen su capacidad para crear y conocer la vitalidad sin tener que acudir al templo ni hacer sacrificios institucionalizados.

Durante la edad media europea se controlaría la vida secular con el concepto de pecado; además de la sexualidad con fines diferentes a la procreación había tantos pecados como posibilidades de libertad que podía tener la población.

Fue hasta el renacimiento que el arte comenzó a explorar el erotismo con censura y con escándalos que ya la historia se ha encargado de contar, pero pintar un desnudo hizo posible el descubrimiento del cuerpo en su imagen representada y, como consecuencia de esto, la capacidad de la imaginación para estimular el deseo.

En retrospectiva, la censura resulta irónica, pues los pintores plasmaban en sus lienzos las mismas historias míticas y religiosas que dan origen a la cultura europea, es decir, la mitología grecorromana o historias bíblicas, reconociendo rasgos humanos de sus personajes.

El famoso cuadro *El nacimiento de Venus* (tiene varias versiones) cuenta el mito por el que se crea el erotismo. Venus, que en Grecia se llamaría Afrodita, la diosa del amor, nace cuando Saturno (Cronos), dios del tiempo, corta los testículos de su padre Caelos (Urano) y los lanza al mar. Es un mito del dolor, el erotismo y la fertilidad. El semen de Urano fertiliza al océano, y el viento y la espuma del mar engendran a Venus, que nace en una concha.

La versión de Botticelli pinta una Venus bellísima, que nace adulta y desnuda y sensualmente cubre sus órganos sexuales con su cabello. Si se ha de pensar en el precedente de la sexualización de la imagen de la mujer en medios de comunicación, habrá que pensar el momento en que una mujer se convierte en diva, en objeto de deseo público.

La historia del cuadro del nacimiento de Venus, vista hoy en retrospectiva, resulta irónica por dos razones. Primero, por el interés de la mitología clásica grecorromana en explicar el deseo desde el mito. No se puede negar el deseo, entonces se intenta explicarlo, como se verá más adelante en la explicación psicoanalítica.

El segundo motivo de la ironía es menos mítico y más real: la modelo que usa Botticelli para la pintura fue su amor platónico, Simoneta Vespucci, considerada 'la joven más bella del renacimiento'.

La joven era hija de un noble genovés apellidado Cattaneo. Con tan solo 16 años se casó con el florentino Marco Vespucci, vecino y amigo de Botticelli. Cuando el pintor conoció a la joven, se enamoró instantáneamente de ella y la convirtió en su musa y modelo de multitud de sus cuadros. (bitacorras.com, 2013)

De la historia de Simonetta, llama la atención que su belleza fue admirada por toda Florencia. Incluso su proclamación como reina de belleza en el año 1475 afirmó su imagen de ser la mujer más deseada de Europa. A pesar de su corta edad, fue famosa. Sin embargo, el concepto subjetivo de belleza es tan ambiguo que basta con proclamarlo para que se haga real. Es decir, que al hacer de una mujer una diva, se crea cierta programación cultural que la convierte en objeto de deseo para los hombres.

En esta investigación se debate acerca de la ambigüedad de ese concepto de belleza femenina, pues, como se ha de plantear en la hipótesis, es un concepto cultural con efectos materiales.

A pesar de que esta historia es de la pintura del renacimiento, nos contextualiza en lo que sucede cuando una mujer se convierte en musa, cuando su belleza se hace célebre y se convierte en objeto de deseo de un grupo numeroso de hombres. La costumbre de proclamar públicamente la belleza de una mujer al nombrarla 'reina de belleza' ha sido históricamente un argumento patriarcal para convertirla en objeto.

## **2. Delimitación del objeto de estudio**

La imagen erótica tiene la capacidad de excitar porque estimula la imaginación. A pesar del intento del cristianismo de ocultar el deseo, es imposible eliminar un instinto básico. La imagen erótica nos resulta placentera porque activa el mecanismo de imaginación por el cual nos trasladamos imaginariamente a ser nosotros mismos los protagonistas.

Las divas del cine son reconocidas por su belleza porque son deseadas por muchos. Por supuesto, el concepto de belleza es subjetivo y cada quien tiene libertad de decidir lo que le parece bello y lo que no. Sin embargo, se crean patrones culturales que estandarizan lo que en cierta época y contexto se considera bello.

En la actualidad, ese patrón está inevitablemente vinculado a las industrias culturales. Es decir que los medios de comunicación tienen un enorme potencial para crear estándares de belleza; los reinados, los *castings* para cine y televisión, el modelaje y el maquillaje crean una programación que define lo que una mayoría masivamente considera bello.

La herencia cultural racial del eurocentrismo ha configurado ciertos rasgos deseables de belleza como la rubia exuberante de ojos claros y cuerpo voluptuoso, como lo fue en su momento Marilyn Monroe, quien tuvo que cambiar su color de cabello para convertirse en el mayor símbolo erótico entre 1949, año de su primera aparición, y 1962, año de su muerte.

El hito de Marilyn ejemplifica el uso patriarcal de la belleza femenina, creado a partir de patrones culturales. El icono de la joven rubia y tonta, bellísima, pero insegura y con problemas para aceptar su vida, hace pensar que la belleza del cine es utilizada para vender y no para construir criterios estéticos. El título de la famosa película *Los caballeros las prefieren rubias* (Hawks, 1953) impuso la moda por la cual las mujeres están culturalmente sometidas a tener que esforzarse por ser bellas, y los hombres a ejercer el papel de caballero exitoso si quieren conquistar a la diva del momento.

Sin embargo, ese estereotipo de la rubia tonta que necesita complacer con su cuerpo al magnate para triunfar ha sido rechazado, justamente por subordinar a la mujer como un objeto de uso. En 1985, la polémica cantante Madonna hace la canción *Material Girl*, cuyo video es una crítica irónica a la herencia de Marilyn, lo que sería el comienzo a la crítica al estereotipo de la belleza hueca.

No solo se ha criticado a la modelo que dedica su vida a ser 'linda' sin preocuparse por aprender algo que le permita crecer intelectualmente; también se ha criticado la belleza estereotipada para dar a entender que también hay belleza en las mujeres morenas, con sobrepeso o aquellas que no son como la modelo dictaminada por la industria. Sin embargo, esta inclusión de las otras bellezas parece ser un arma de doble filo, pues ahora parece haber un mercado aun más amplio, mediante el cual el erotismo tiene más opciones para venderle imágenes provocativas a todos los gustos.

Como se ha comentado, el tema es tan amplio que requiere una delimitación estratégica. Aunque el problema de la comercialización del orgasmo femenino por el patriarcado no es exclusivo de la modernidad, ni del cine, se ha de tomar el entorno del cine moderno de Hollywood como epicentro de la apropiación patriarcal del orgasmo femenino.

En cuanto al contexto de análisis, se formulan los conceptos del patriarcado, explorado desde la antropología, el régimen escópico abordado desde los estudios visuales y los instintos comentados desde el psicoanálisis, siendo estas las categorías de investigación planteadas.

El 'régimen escópico' es un término que se ha ampliado para referirse a la percepción visual, pero su origen viene más precisamente desde el estudio del cine.

El teórico francés del cine Christian Metz acuñó el término 'régimen escópico'. La representación es independiente de aquello que es representado, al menos como un estímulo presente, tanto sea espacial como temporalmente. Otros emplean el término de manera más amplia para definir experiencias visuales mediadas, incluso

constituídas por otras tecnologías, tales como la fotografía, la televisión y las computadoras digitales, así como postular diferencias de género significativas (más frecuentemente un régimen adoptado por una 'mirada masculina'). (Jay, 2020, §3)

La cita anterior tiene como propósito definir lo que académicamente se denomina un régimen escópico, que inicialmente fue un concepto usado para referirse al estudio de la imagen en el cine, buscando diferenciarlo de la puesta en escena del teatro, usando la pantalla como criterio diferencial. Como sucede con frecuencia, el término fue ampliando su alcance temático, y hoy en día es común hablar de lo escópico como todo lo que puede ser percibido visualmente. Incluso se habla de otros modos de estudiar el análisis visual en la historia del arte y en la geometría.

La definición primigenia de lo escópico resulta bastante conveniente para un estudio sobre la mirada patriarcal en el cine. Así como se ha definido en la introducción la idea de belleza como una "programación cultural", Christian Metz, de igual manera, aborda la mirada como un elemento no neutral, que modifica la conducta y la percepción de lo observado. Dicho de otra forma, en la mirada moderna prevalece el predominio de lo masculino.

Por supuesto que lo femenino también tiene deseo y pulsiones sexuales instintivas. No se pretende negar el deseo femenino para argumentar el patriarcado de la mirada; lo que se busca es diferenciar la forma posesiva y mercantilista con que se mira la sexualidad femenina y el cuerpo de las mujeres, así como su más frecuente uso comercial en comparación con la masculina y el cuerpo de los hombres.

Metz (2001) insiste en que "lo que define el régimen escópico específicamente cinematográfico no es tanto la distancia mantenida cuanto la ausencia del objeto visto" (p. 71). Esta distancia crea una construcción mecánica. Es decir que, al determinar cierto rasgo sobre la mirada de un fenómeno, se crea un mecanismo que determina su funcionamiento social. Esta es la diferencia entre el mecanismo del teatro y el del cine: en el primero hay una puesta en escena directa, mientras que, en cine, la mediación de la pantalla y las posibilidades de repetición crean un flujo de mirada que determina un patrón cultural.

Esta referencia es usada para definir la mirada como un campo de conocimiento y, por lo tanto, como una forma de programación cultural; es la mirada lo que nos hace parecer que algo es bueno o malo, bello o feo. Ese es el sentido que cobra el régimen escópico en el cine posmoderno.

El objeto de estudio, que debe ser explicado en los antecedentes, está en el patriarcado visual. Serán de ayuda los conceptos propuestos por Nietzsche en la genealogía de la moral y la definición antropológica de patriarcado elaborada por Rita Sagato.

En cuanto a referentes icónicos, la investigación se centra en el cine posmoderno, aunque evidentemente los antecedentes deberán incluir

referencias previas, y la mirada erótica se define desde el psicoanálisis de la imagen.

Como metodología de análisis, y para dejar evidencia del problema planteado en términos absolutos, se plantea la revisión del Test de Bechdel para indicar con cifras la inclusión de las mujeres en el cine de Hollywood. Este test mide la participación femenina como parte importante del argumento, es decir, no se busca cuantificar la participación femenina en cuanto a su carácter visual icónico-mercantil, sino la relevancia real en el argumento, medida en los diálogos que se establecen entre dos mujeres.

El Test de Bechdel (también llamado *MO Movie Measure test*) fue creado por Alison Bechdel en 1985 para medir la participación representativa de las mujeres en cine. Para superar esta prueba, un filme debe cumplir con tres criterios:

1. Debe haber al menos dos mujeres cuyo nombre sea mencionado.
2. Al menos una escena en que dos mujeres hablen entre ellas.
3. El diálogo debe ser sobre un tema que no sea un hombre.

Ese tercer criterio resulta relevante para medir el tema del diálogo, pues se trata de pensar la capacidad femenina para establecer diálogos trascendentales y no exclusivamente supeditados a la relación patriarcal.

## 2.1 Objetivos

### 2.1.1 Principal

- Determinar el grado de responsabilidad de la industria cinematográfica de Hollywood en el uso patriarcal contemporáneo de la imagen de la sexualidad femenina.

### 2.1.2 Secundarios

- i. Distinguir el uso que se hace de la imagen de la sexualidad masculina y la femenina.
- ii. Debatir sobre la moral en las industrias culturales.
- iii. Mencionar el uso histórico del concepto de régimen escópico.

## 2.2 Justificación

En la mercantilización de la mirada, hay consecuencias que aún no se logran dimensionar. Quizá pareciera que las divas lo tienen todo y que reciben reconocimientos, fama, dinero y un mundo de éxito a cambio de permitir que su intimidad se capture en cámara. Sin embargo, hay dos objeciones.

Una es que no todas las mujeres quieren acogerse al rol de divas, y parece imponerse culturalmente la necesidad de que las mujeres sean atractivas y con una vida sexual exuberante, y, aunque la sexualidad es en efecto una necesidad instintiva y biológica, la ruptura del límite entre lo público y lo privado en las relaciones sexuales ficcionales del cine crea una expectativa inalcanzable.

La segunda objeción tiene que ver con la mercantilización de la imagen íntima. Hablar de imagen íntima no solo se refiere a la sexualidad, sino también a ciertos ritos y gestos que son de carácter privado, dentro de los que se encuentra, junto con otros, el acto sexual. Con frecuencia, usamos la palabra intimidad como eufemismo para referirnos al sexo y también hay un instinto humano en aislarnos para que la visión de este gesto quede reservada a la pareja y no en público.

No se trata de hacer una investigación moralista y mojigata, satanizando la sexualidad, sino una crítica objetiva a los efectos sociales de su mercantilización iconográfica.

Nietzsche (1972), en uno de sus más polémicos libros, establece una relación entre la moral y la conveniente mercantilización del concepto de pecado. El filósofo alemán escribió un libro sobre historia del lenguaje, en el que hace hallazgos determinantes para concluir que la libertad y el gozo se han restringido por la conveniente voluntad de controlar las pasiones activas por las reactivas. Es decir que el poder social consiste en controlar las pasiones; todo aquello que inspire la acción es condenado por los ascetas que buscan la impotencia.

El tercer capítulo de la *Genealogía de la moral* hace una crítica al ascetismo, preguntándose ¿cómo es posible que triunfe moralmente la abstinencia, la pobreza y la autoflagelación? Y la respuesta es a causa los ideales ascéticos enseñados por aquellos que se proclaman como poderosos, que son justamente aquellos incapaces de hacer algo: los sacerdotes y los gobernantes.

Por eso habría que ser muy cuidadosos en no hacer una crítica al estímulo sexual, que es vital y produce fuerzas activas, al igual que otros estímulos. Sin embargo, lo que resulta relevante de las tesis de la *Genealogía de la moral* es la relación entre deuda y culpa, que se explica al decir que ciertos conceptos morales se originaron de sentimientos rencorosos.

Cerrar de vez en cuando las puertas y ventanas de la conciencia... un poco de silencio, un poco de tabula rasa [tabla rasa] de la conciencia, a fin de que de nuevo haya sitio para lo nuevo. —éste es el beneficio de la activa, como hemos dicho, capacidad de olvido, una guardiana de la puerta... (Nietzsche, 1972, p. 61)

Aunque escrito al estilo de aforismos que requieren una interpretación algo críptica, el libro hace una clarísima crítica a la moralidad que inhibe las pasiones, por considerar los institutos fuerzas y potencias activas, en tanto que su represión es reactiva.

De la cita textual incluida, persiste la idea Nietzscheana de la acción por encima de la contemplación, de la obra sobre la mirada, de lo activo sobre lo reactivo.

La crítica al ascetismo viene justamente de la costumbre impotente de ver y no hacer nada. Al traer el tema de la moralidad con que se juzga la sexualidad en el cine, se justifica la reflexión en tanto el sexo exhibido en pantalla grande se convierte en un uso reactivo de una fuerza activa, es decir, se usan con carácter mercantil el instinto y la pasión vital.

En cuanto a la vida de las divas del cine, aunque no es el tema central de esta investigación, de forma tangente se ha de hacer el comentario acerca de la exposición pública de una vida plena, aun cuando hay caos en la vida personal. Muchas de las estrellas del cine insisten en decir que la fama y la riqueza no satisfacen la pérdida de tener una vida exhibida públicamente. Por eso, Scarlett Johanson, en muchas de sus entrevistas ha insistido en que no quiere ser una figura parecida a Marilyn Monroe, cuya fama y fortuna la convirtieron en alcohólica y depresiva.

De esa imagen de rubia exuberante, será útil rescatar la afirmación de que la idea de belleza es cultural; es una construcción social. Dado que la diva de los años 50 fue Marilyn, se conservan muchas de sus fotos, en las que su cuerpo se ve, hasta dónde la época lo permitía en vestido de baño, y tal vez no era la supermodelo que hoy en día triunfaría en pantalla grande. En efecto, su cuerpo era el de una mujer que vive tranquila, no tuvo que pasar horas en el gimnasio ni hacer dietas rigurosas para mantener la figura que la hizo famosa y millonaria. El abdomen decaído ha motivado la reflexión de que actualmente no estaría a la altura de las famosas modelos obligadas a encajar en un cuerpo tonificado y marcado.

### **3. Marco de referencia**

#### **3.1 Antecedentes**

Desde el punto de vista cinematográfico, es ineludible mencionar la polémica suscitada en la película *El último tango en París* (Bertolucci, 1972). La inolvidable escena en que el actor Marlon Brando debe violar a una actriz en

escena fue un escándalo inolvidable. En la época, una escena de sexo era mucho más de lo que el público estaba acostumbrado a ver; por lo general, las escenas eróticas quedaban ocultas en alguna perífrasis en la que se mostraba a la pareja acostada sin ropa dejando el acto sexual a la imaginación. Sin embargo, esa escena marcó la fama de la película, lo que significó un éxito en taquilla.

Lo más deshonoroso de la famosa escena es que se trata de una violación real, el público aclamó la película, ignorando el acuerdo entre el director y el actor de humillar a la actriz, Maria Schneider, para que su indignación en escena se viera real.

Marlon Brando y el director Bernardo Bertolucci pactaron no advertirle lo que harían al rodar la violación para que se sintiera "humillada". El hecho la marcó: se volcó a la droga e intentó matarse. Cuando lo denunció, solo recibió indiferencia. (Balbiani, 2021)

El resultado en escena fue conmovedor: la actriz en efecto humillada, llora y se intenta poner en pie mientras el director, morbosamente, continuó la filmación. Y claro que la actriz se hizo famosa, pero esa fama fue producto de su indignación. El público vio la escena pensando que era una actuación, y el abuso y la realidad de la violación se supieron varios años después del estreno.

Hay cierta perplejidad al preguntarse la razón por la cual esta película fue tan exitosa. Quizá al público le gusta el morbo y acudieron a ver con sus propios ojos el escándalo. Seguramente hubiera quien deseaba en secreto ver una escena erótica, pero no se atrevía a ir a un rotativo pornográfico por temor al 'qué dirán', o había cierta tendencia a presenciar lo prohibido, pues la fama de la película precedió el acuerdo entre el director y el actor para ultrajar a la actriz sin que ella lo supiera. Es eso lo que se quiere investigar como el uso patriarcal de la sexualidad femenina en el cine.

Los anaqueles teóricos con que se fundamenta esta investigación proceden del psicoanálisis del cine y la antropología visual.

Antes es necesario aclarar las bases fundacionales del psicoanálisis desde Freud, quien estudia la compleja psiquis humana al dividirla en tres estructuras: El *yo*, el *ello* y el *superyó*. El *ello* es la parte instintiva, que se origina desde el nacimiento y produce las reacciones espontáneas, egoístas e impredecibles. No solo aborda el instinto sexual (aunque es uno de los más fuertes); también satisface el instinto de buscar alimento, placer y comodidad. El *superyó* es el que supervisa, vigila y juzga las cosas según los ideales y valores morales aprendidos. Se desarrolla durante la etapa en que se comienza a tener conciencia del bien y el mal. El *yo* es el que media con la realidad, es el responsable del equilibrio, determina la personalidad, a veces regula los impulsos y a veces busca satisfacerlos.

Freud define la libido del siguiente modo:

Libido es un término de la teoría de los instintos destinado a la designación de la manifestación dinámica de la sexualidad, utilizado ya por A. Moll en este sentido (Investigaciones sobre la «libido sexualis», 1898) e introducido por mí en el psicoanálisis. En lo que sigue nos limitaremos a enunciar qué desarrollos (aún no terminados) ha experimentado la teoría de los instintos en el psicoanálisis. 2632. (Freud, 1998, p.14)

Lo interesante de la libido en el psicoanálisis es que se forma una representación (desviación en el sentido psicoanalítico) por la cual los impulsos reprimidos buscan vías de manifestación a través de errores del lenguaje, chistes o sueños. Lo que hace el tratamiento psicoanalítico es interpretar las manifestaciones para descubrir los deseos reprimidos y liberarlos de alguna forma socialmente aceptada.

Las estructuras que dan origen al psicoanálisis sirven para diagnosticar muchos de los desequilibrios mentales, que se explican por el excesivo predominio de una de estas tres estructuras. La histeria es producto del exceso de *superyó*, pues se produce por controlar excesivamente los impulsos, que, por ser instintivos, buscan manifestarse. De esta manera, la negación produce ataques de agresividad o ira, pues se desvía el instinto.

El psicópata, por el contrario, es alguien que solo sigue sus instintos; solo obedece su ello, que no tiene supervisión psicológica alguna. No ve nada malo en matar o violar a alguien por satisfacer sus impulsos.

La película *Un método peligroso* (Cronenberg, 2011) trae al cine el histórico encuentro entre Sigmund Freud y Carl Jung con Sabina Spielrein, una paciente psiquiátrica que padece ataques de histeria. En una de las conversaciones sobre el tratamiento, Freud pregunta si la paciente es virgen, y se concluye que es lo más probable, por lo que Jung, asesorado por el inescrupuloso paciente Otto Gross, se plantea el tratamiento de un 'método sexual' como cura, pues la paciente no solo no ha tenido sexo, sino que revela que se excitaba cuando su padre la golpeaba. Entonces, el 'método peligroso' consiste en azotes y sexo, que por supuesto que rompe todas las normas psicoanalíticas que enfatizan en la distancia entre el paciente y el psicoanalista tratante, y también rompe las normas sociales, pues Jung le es infiel a su esposa al tener sexo con su paciente.

La actuación de Keira Knightley, que interpreta a Sabina Spielrein, le merece varios premios. La crítica y el público la aclaman, su trabajo de interpretación lo vale, pero no está de más decir que la actriz británica es uno de los símbolos sexuales de la escena cinematográfica contemporánea. Su escena erótica de la biblioteca en el filme *Expiación, deseo y pecado* (Wright, 2008) es una de las infaltables en todos los listados de escenas eróticas memorables.

Es evidente que, en el cine, las escenas eróticas son parte importante de la narrativa. Si el cine quiere contar vivencias, en algunas películas habrá que ocuparse de las escenas que incluyen manifestaciones vitales como el deseo y la sexualidad.

La idea de erotismo es tan antigua como la humanidad misma, por lo que su explicación obedece más a la arqueología que al cine, y por supuesto que no hay un monopolio del uso de la imagen erótica en el séptimo arte, ni tampoco se usa de forma exclusiva la sexualidad femenina. Lo que sí se plantea como tema de investigación es que el cine es uno de los medios de comunicación que incentivan la creación de un patrón cultural másico, es decir, es una de las industrias culturales que a lo largo de su historia han tenido esa función de formar públicos.

Sí, el cine acostumbra al público a un estilo, a unos ritmos, al uso de ciertos códigos de vestuario, de objetos y sociales.

En el cine aprendemos el significado de 'tomar una copa' como modo de coqueteo sutil, que le queda bien a hombres tipo James Bond que pueden conquistar mujeres bellísimas. De igual manera, es ahí donde se aprende esa formación cultural de lo que resulta masivamente deseable.

En la vida real, no todo intento de seducción resulta exitoso; por muy apuesto o muy atractiva que sea la persona, siempre se es rechazado alguna vez, y hay que decirlo: es ese rechazo el que provoca la seducción y el erotismo. Quizá esa negativa sea la diferencia entre el cine erótico y el pornográfico: una película pornográfica que se quede en un diálogo, en una invitación que no concluya en penetración, sería definitivamente un desastre en el mercado.

La seducción inicia cuando se dice no, y es esta negativa la que da valor social, la que produce desvelos y poemas, pero en el cine eso no es rentable, excepto en una película de cine arte. Definitivamente los antecedentes del cine erótico no vienen de Hollywood; mucho antes, directores franceses, italianos o incluso japoneses experimentaron con los límites del erotismo, que se establecen en la misma imaginación.

Es posible que la crítica al cine con escenas explícitas de sexo se deba a que inhibe la imaginación, en la medida que resuelve todo y no obliga a ningún esfuerzo mental. Esto crea un público acostumbrado a que la imagen lo resuelva todo sin tener que hacer el más mínimo esfuerzo mental. Esa es la crítica de la psicología a la pornografía: que entre más aberrante y explícita, más adictiva y, al mismo tiempo, más insensibilizadora. El resultado es que el adicto al porno llega a insensibilizarse, el sexo ya no le produce excitación, y cada vez requiere más estímulos variados, siendo este el origen del sadomasoquismo, el gore, la pornografía infantil y otras tantas alteraciones psíquicas.

No se puede evadir en los antecedentes la polémica figura del Marqués de Sade (1740-1814), escritor de poesía, literatura y teatro. A pesar de ser descendiente de la nobleza francesa, pasó parte de su vida en la cárcel, donde escribió sus obras, que fueron condenadas como degeneradas. Los motivos de sus muchas privaciones de libertad se deben a los abusos a los que llegaba en los burdeles; no solo buscaba prostitutas, sino que experimentaba con ellas

prácticas extremas, laceraciones, golpes, asfixia. El Marqués experimentaba con los límites entre el sexo y la muerte.

Probablemente el primer orgasmo público se halle publicado en sus obras. En efecto, esta figura polémica dio origen a una reflexión que sería comprendida varios años después; no es sensato afirmar que la suya sea una obra filosófica o psicológica, pero la historia lo ha reivindicado parcialmente, pues al parecer solo se deleitaba escribiendo y no practicaba todo cuando ponía en sus libros.

Una de sus más famosas obras fue llevada al cine en 1975 en Italia con la película *Saló, o los 120 días de Sodoma* (Banfi y Pasolini, 1975). La película exhibe con todo el detalle posible lo que sucede al interior de una mansión en la que los asistentes pueden disponer a su antojo de la vida de un grupo de personas cautivas, y los usan para complacer sus aberraciones sexuales y sádicas. A pesar, de la manera explícita en que la película muestra las reglas de la casa por las cuales los prisioneros están obligados a satisfacer a sus habitantes, el tono y la tensión con que se producen resulta en la absoluta negación del erotismo y produce repugnancia.

La palabra *sodomizar*, que se refiere a las aversiones bíblicas de Sodoma y Gomorra, se ha añadido al idioma español y se entiende como la práctica de penetración anal, que ha sido usada en títulos de cuadros del pintor español Salvador Dalí y también ha sido el título de una producción cinematográfica del género bíblico.

La razón de la fama del Marqués de Sade se debe a su estilo inaceptable para la época, mediante el cual se atrevió a hacer públicas las expresiones producidas en los orgasmos, buscando con ello evitar la imaginación a través de las palabras. Para ello, sin pudor, incluía en sus libros quejidos, gemidos o insultos provenientes de relaciones sexuales, golpes y masturbaciones, la mayoría de ellas imaginadas por el autor.

Evidentemente, la relación entre placer y dolor no termina con la muerte de Sade. El escritor francés Georges Bataille (1981) escribió *Las lágrimas de Eros*, un libro lleno de imágenes y alusiones antropológicas, cuyo título proviene del doloroso nacimiento de Venus por los testículos cortados por Cronos a Urano. El mito narra de forma metafórica la relación entre amor y dolor, que el psicoanálisis relata en las dos pulsiones llamadas *Eros*, la pulsión creadora, vital, placentera y dinámica, mientras que su opuesta es *Tanatos*, la pulsión que busca la muerte, el dolor, lo estático. Curiosamente, ambas se encuentran en el orgasmo, que es la extinción del deseo; después de esto, todo deseo está satisfecho pero extinto, y se producen prácticas para su nueva creación.

En efecto, a juzgar por las apariencias, el erotismo está vinculado al nacimiento, a la reproducción, que incesantemente repara los estragos de la muerte. No es menos cierto que el animal, que el mono, cuya sensualidad en ocasiones se exaspera, ignora el erotismo; y lo ignora precisamente en la medida que carece de conocimiento de la muerte. Por el contrario, es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombra

perspectiva de la muerte que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo. (Bataille, 1981, p. 48)

El tema antropológico queda como antecedente de la compleja relación entre los instintos. Lo que antecede al cine erótico ha sido la antropología, la literatura y la pintura. Lo que se busca problematizar acá es su uso patriarcal y mercantil por el mercado de la industria de Hollywood.

### 3.2 Hipótesis

Se busca definir los estudios de Hollywood como el epicentro del uso patriarcal de la sexualidad femenina en cine.

Esto se basa en el uso fragmentado del cuerpo, es decir, en segmentar y cerrar el plano a los órganos sexuales para hacer la imagen de algunas películas más taquilleras. De igual manera, se crea en Hollywood una industria cultural que define en sus propios términos los ideales de belleza. Hay una enorme influencia de las actrices de películas comerciales norteamericanas, que se convierten en el ícono de elegancia, belleza o distinción.

Aunque evidentemente no todo el cine de Hollywood es erótico, ni todo el cine erótico se produce allí, se usa la percepción de que es el lugar de producción de las películas comerciales más taquilleras. Es decir que el cine norteamericano es aquel que se encarga de darle al público lo que quiere, a diferencia de otros estilos que se encargan de formar públicos e incluir contenidos que requieren un alto grado de interpretación, aunque sacrifiquen audiencias acostumbradas a ver películas ligeras.

También hay un tema que excede la producción cinematográfica: el constante y muchas veces no denunciado acoso sexual a las actrices. El movimiento internacional contra el acoso *Me Too* se ha encargado de denunciar al mundo el acoso sexual como una patología.

Esta campaña en redes tiene un origen en los estudios cinematográficos de Hollywood, lo cual no es de extrañar pues, si es allí donde se crean los estereotipos de belleza, igualmente es allí donde se generan los más mediáticos casos de acoso, que por muchos años fueron silenciados por los medios de comunicación debido a la enorme cantidad de dinero y poder que se mueve en esa esfera social. Sin embargo, en el 2017 el hashtag #MeToo hizo historia.

Esta campaña mediática fue iniciativa de actrices de cine que tienen esa condición de la belleza machista, por ser al mismo tiempo objeto de deseo y víctimas del acoso producido por ese deseo.

Son muchas las denuncias de acoso en la industria cinematográfica, dentro de las que resuenan nombre de famosos actrices como Gwyneth Paltrow, Angelina Jolie y Alyssa Milano. Esta última fue quien viralizó en redes el #MeToo, que animaba a todas las mujeres que alguna vez hubieran sido acosadas a contar su experiencia y no quedarse calladas.

Son reiteradas las denuncias de acoso sexual en Hollywood. Quizá el nombre más sonado es el del productor Harvey Weinstein, cuyas 85 denuncias ya no pueden ser inventadas. Pero Weinstein es un producto de cine, es decir, es el que financia las películas. Por esta razón, se atribuye a sí mismo ciertos atributos de posesión sobre las actrices de las producciones que financia.

Esto demuestra el uso patriarcal del atributo de poder para el beneficio propio de satisfacer deseos, más cuando esos deseos coinciden con lo que culturalmente se ha reiterado para convertirse en el modelo de belleza.

Las actrices de Hollywood se convierten con frecuencia en la musa de un director, que las escoge para sus películas, garantizando con eso fama y fortuna, pero muchas veces esa selección viene acompañada de una intención sexual, lo que significa que el director piensa en el papel de la actriz para el papel seleccionado, y también en la satisfacción de sus deseos sexuales.

La apropiación del orgasmo en el cine se produce dentro y fuera del set de grabación. Hay que aclarar que no solo los orgasmos femeninos son lucrativos en pantalla. También existen hombres que se convierten en símbolos sexuales, y su porte y figura sirve de modelo ejemplar para otros hombres y de objeto de deseo para mujeres.

## **4. Marco teórico y conceptual**

Aplicando el psicoanálisis y la antropología de la imagen, se hace un estudio de psicoanálisis de cine.

El cine y la narrativa tienen esa capacidad de retratar la vida. Por eso, analizar cine en muchos casos se equipara a analizar la vida al escuchar historias, con la diferencia de que, en pantalla, sabemos que son historias ficcionales y las situaciones están supeditadas a un libreto, lo que hace más compleja o quizá más interesante la necesidad de analizar la psicología de los personajes.

Un mecanismo necesario en toda narración ficcional es la proyección del espectador en el personaje. Siempre que vemos cine o leemos algún relato nos es inevitable imaginarnos en la situación en que se encuentra el personaje. Por eso las historias nos producen emoción, miedo, tensión, ternura o pasión.

El psicoanálisis de Lacan se aplica con frecuencia a la teoría del análisis cinematográfico. El psicoanalista francés ha hecho una categorización de las patologías mentales a partir de las cuales se pueden observar rasgos concretos que manifiestan síntomas.

Las estructuras clínicas planteadas por el psicoanálisis son básicamente tres, las cuales, a su vez se dividen en 'modalidades de la estructura.

Bernal hace una clasificación psicoanalítica de las patologías clínicas según la cual cada estructura anormal tiene como consecuencia una modalidad observable en el comportamiento.

La primera estructura es la *neurosis*, representada en el sujeto de la duda. El neurótico padece un trastorno nervioso de inestabilidad emocional y duda de sí mismo, siendo incapaz de afirmar lo que siente o lo que piensa. Esto se manifiesta en dos modalidades: histeria, como mecanismo de expresión de la incapacidad de afirmar emociones y argumentos; u obsesión, cuando las emociones conducen recurrentemente a un mismo estado, lugar o sujeto.

La segunda estructura es la *psicosis*, que es opuesta a la anterior. El psicópata se afirma en su deseo, sus emociones y sus pensamientos, y los justifica, aunque estén en contravía de las normas sociales, familiares o legales. La psicosis es un síndrome (no una enfermedad mental) que presenta como síntomas la pérdida de noción de la realidad y sus modalidades. Estos son la paranoia, que es la ruptura de la realidad sin alteraciones de la percepción; y la esquizofrenia, que tiene una fase más avanzada en la que se alteran los sentidos y el paciente solo escucha su propio pensamiento.

La última estructura es la *perversión* que se define psicológicamente como la desviación de la norma. La alteración de lo que social y convencionalmente se considera normal, sano o agradable. El perverso gusta de gestos extraños y siente placer con gestos o percepciones que habitualmente generan aversión (Bernal, 2009).

La modalidad manifiesta de la *perversión* es el fetichismo o el masoquismo.

El psicoanálisis de cine se convierte en sí mismo en una nueva categoría de estudio. El mismo Lacan (1964) ha elaborado un modelo de análisis de la imagen en pantalla que explica en su seminario IV.

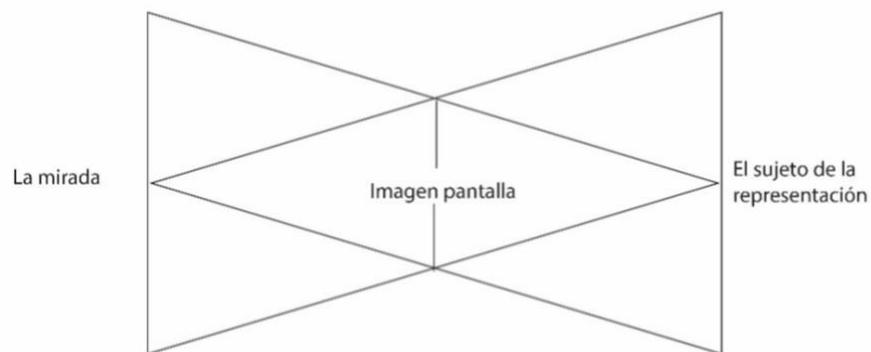
El análisis se trata de dividir la mirada en el objeto, la imagen y en punto geometral, en sentido de izquierda a derecha.

En sentido contrario, se divide la imagen en el cuadro, la pantalla y el punto luminoso. Al combinar estos dos triángulos, se genera una figura que en la mitad tiene la imagen formada en pantalla, a un lado la mirada y al lado opuesto el sujeto de la representación.

Lacan ha elaborado un esquema que comenta en su libro *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, cuyo propósito es describir psicoanalíticamente el campo visual.

La construcción del campo visual es explicada desde tres conceptos: el sujeto de la representación, la pantalla y la mirada. El esquema de la Figura 1 tiene tres diagramas conectados.

El lado derecho muestra el sujeto de la representación, que permanece bajo vigilancia de la mirada, que es lo que ubica al sujeto en el cuadro descentrando el campo visual.



**Figura 1.** El esquema de la mirada. Imagen pantalla.

**Fuente:** Lacan (1964)

El segundo esquema (a la izquierda) sitúa la presencia del otro. Al representar la mirada del otro crea relación de dependencia entre el sujeto y el otro en sus sentidos y sus deseos.

En medio de los dos esquemas, es decir, entre el sujeto y el otro, está la pantalla. Allí justamente se proyectan los deseos y los sentidos que median entre sujeto y su otro, sin que puedan verse, pues la pantalla no es translúcida e impide la visión directa, obligando a una visión representada.

Aunque este análisis fuera pensado por el autor para la pintura, es fundamento indispensable para consolidar como ciencia el psicoanálisis del cine, que se basa en el mecanismo psicológico de la representación.

Una de las razones por las que el cine nos conmueve es porque la persona en escena logra representar a una comunidad, y porque nos proyectamos imaginariamente en lo que vemos. Por ejemplo, en una película, un actor representa a todos los judíos, los homosexuales, las víctimas de una guerra o incluso a toda la especie humana. De ahí esta particularidad del cine de encantarnos con sus historias, y también de lograr que proyectemos en ellas nuestras historias y deseos. Igualmente, una mujer que en cine es violentada representa a todas las mujeres, y eso nos hace pensar en el psicoanálisis proyectivo para lo mejor o para lo peor.

En resumen, cuando vemos cine, nos proyectamos y queremos ser los héroes, pero también nos duele y nos conmueven las dolencias y dificultades del personaje. Esta es la razón por la que nos resulta placentero.

El estímulo a la imaginación nos mantiene expectantes al borde del asiento, aunque casi siempre sabemos que lo que percibimos es ficción.

#### 4.1 Antecedentes en las industrias culturales

Ya en el capítulo anterior se dieron las bases que anteceden al cine erótico. Lo que se ha de plantear en este capítulo son los antecedentes del uso patriarcal del orgasmo femenino para su comercialización.

Aunque también existen íconos de belleza masculina, su imagen es mucho más sobria. La belleza es una construcción cultural, pero al construir sobre una imagen, a la imagen de diva se le quita toda libertad y se la convierte en una especie de esclava de su propia imagen. Como el mito de Narciso que muere a causa de su propia admiración, la belleza del cine no es igual a la belleza de la vida cotidiana; la diferencia reside justamente en la imagen que se forma de ella, mediada por la pantalla y la mirada del otro.

Cuando el otro que mira ya no es un transeúnte igual, en las mismas condiciones, sino que es un grupo numeroso de personas que observan a través de una pantalla, se crea una relación de asimetría psicoanalítica. Lo complejo del problema es entender la noción de superioridad, es decir, si es la famosa actriz la que de forma empoderada tiene la superioridad para manejar su fama, ubicándose por encima de su audiencia, o si, por el contrario, es su audiencia quien determina su vida y a quien ella le debe la obligación de complacer. En la mayoría de los casos se forma esa obligación, dejando a la actriz supeditada a perder su subjetividad.

Pero, más allá de la trampa de la fama, lo que motiva esta investigación es el efecto que esto causa en las mujeres que asumen que la belleza trae fama y que ese modelo es el ideal a seguir.

#### 4.2 Antecedentes y escándalos del cine erótico

Al pensar en el cine como medio de formación cultural, se le atribuye un grado de responsabilidad. No es que se busque demostrar la inmadurez de un público que no es capaz de diferenciar lo real de lo ficcional; claramente hay una diferencia bien demarcada. Sin embargo, a pesar de su carácter ficcional, el cine ejerce el papel de formación cultural como medio de comunicación masiva.

El concepto de comunicación de masas fue estudiado rigurosamente por los teóricos de la Escuela de Frankfurt. Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, el fenómeno de la radio y la televisión despertaron la curiosidad de los filósofos por su capacidad para crear pensamientos y formar conductas

homogéneas en una sociedad heterogénea por naturaleza. La aceptación unánime de las doctrinas del nazismo y la guerra en Alemania dieron origen al concepto de *masa*, que adopta un estilo de vida acorde con lo que se percibe en los medios de comunicación.

Aunque la radio y la televisión son medios y lenguajes diferentes al cine, esta breve alusión al ensayo de Theodor Adorno sirve para demarcar el concepto de industrias culturales con capacidad para formar audiencias.

Hoy, la producción comercial de artículos de consumo culturales se ha vuelto aerodinámica y coincidentemente ha aumentado la influencia de la cultura popular sobre el individuo. Este proceso no ha quedado limitado a la cantidad, sino que ha dado lugar a nuevas cualidades. En tanto que la cultura popular reciente ha absorbido todos los elementos y en particular todas las "prohibiciones" de su predecesora, difiere de ésta decisivamente en la medida en que se ha desarrollado en un sistema. (Adorno, 1954, p. 215)

Un tema de insistencia entre la teoría crítica fue la diferencia entre la Alta cultura y la Cultura popular. La diferencia fue atribuida a la labor de formación de públicos. Mientras que la primera estaba destinada a un público exigente, que pedía obras elaboradas para analizar su argumento y estructura, la segunda producía contenido ligero de fácil circulación en cantidades enormes, en el cual predominaba la posibilidad de rápida comercialización.

Aunque la clasificación fue evidentemente arrogante y clasista, ha sido el pilar sobre el que se construyó la diferencia y la selección de públicos de la mayor parte de los contenidos artísticos y culturales.

Bajo esta clasificación, el cine europeo suele ser comúnmente asociado a 'cine arte', mientras que las producciones de Hollywood se asumen banales y ligeras, aunque evidentemente hay excepciones en ambos casos y no podemos poner todo un mismo cesto sin pensar caso por caso.

Ejemplos de esto son algunas sagas como la tetralogía de las *50 sombras de Grey* (Taylor-Wood, 2014), una producción ligera para entretenimiento, abocada por la crítica por su pobre argumento y criticada por los moralistas como pornografía admitida socialmente. El argumento es tan simple que se puede resumir en pocas palabras: 'un millonario que disfruta prácticas sexuales exóticas'.

No sabemos si la excentricidad sexual de Christian Grey se debe a que es millonario o si es una perversión desarrollada por sobre estimulación, es decir, que el exceso de prácticas e imágenes sexuales lo han saturado, por lo que no le resultan placenteras y debe acudir a algo fuera de lo habitual para excitarse.

La película, basada en el libro de E. L. James (2011), es motivo de una reflexión filosófica sobre la productividad.

El principio del rendimiento, que hoy domina todos los ámbitos de la vida, se apodera también del amor y la sexualidad. En el superventas *Cincuenta sombras de Grey*, la

protagonista de la novela se admira de que su compañero se imagine la relación como una "oferta de empleo, con sus horarios, la descripción del trabajo y un procedimiento de resolución de conflictos bastante riguroso. (Han, 2014, p. 14)

El tema del breve libro *La agonía del eros* (Han, 2014) es más psicoanalítico que filosófico y describe la depresión como una enfermedad narcisista y producida por la fatiga, el agotamiento de sí mismo producto de la sobre exigencia en todos los ámbitos. Es decir que, así como se nos obliga a autoexigirnos con horarios extenuantes y una capacitación interminable para el trabajo, en el plano afectivo y sexual sucede algo semejante, pues también nuestra vida sexual está sometida a estándares de rendimiento y productividad.

No basta con tener una pareja, hay que complacer sexualmente las demandas sociales, tener una vida sexual exuberante y acogerse a las métricas de intensidad, duración y frecuencia aprendidas de relatos ficcionales. Si Anastasia, la novia del magnate Grey, puede ser profesional, productiva, y además enamorar a un millonario y tener con él innumerables e intensos orgasmos, entonces todas las mujeres deben poder hacer lo mismo. En el caso de la lectura masculina, también todos los hombres deberían seguir el modelo del millonario, enamoradizo con un cuarto lleno de instrumentos para complacer sus prácticas sexuales disciplinarias, *bondage* y sadomasoquistas.

El personaje de Anastasia Steele tiene un contraste enorme; casi se trataría de una historia de superación personal, si no fuera ficticia. La vemos al inicio de la película entrar a la oficina de un periódico en el que tiene una entrevista, llega modesta, con ropa 'convencional', un poco por debajo del código de vestuario corporativo. Incluso la secretaria que la atiende se ve mucho más elegante que la entrevistada, que sale del asesor asustada, mira al suelo y camina cruzada de brazos, parece sentirse menos que las demás. El romance con el magnate le cambia la vida y se convierte en una mujer desparpajada, extrovertida, atrevida.

Un golpe de suerte le cambió la vida, sí, pero fue necesario que un millonario se enamorara de ella para que dejara de ser la estudiante de literatura que sólo se interesaba en los libros y no quería una vida pública y llena de reconocimientos.

Seguramente, fuera de la escenografía del cine habrá algunas mujeres que sienten que es una fortuna si un millonario se llega a enamorar de ellas y las lleva a vivir a una lujosa mansión, pero también son muchas las que prefieren obtener el éxito sin depender del golpe de suerte de esperar a un adinerado príncipe.

El personaje ha sido influencia a tal punto que son muchos los perfiles de redes sociales con el nombre de Anastasia Rose, sobrenombre del personaje de la película. Incluso una actriz de pornografía acogió el recordado nombre para convertirlo en su seudónimo comercial.

No es para nada coincidencia la adopción del término 'disciplinario' adoptado a las prácticas sexuales que implican sometimiento como amarrar y encerrar. Esto es producto de esa necesidad moderna de regularlo todo y de medir el rendimiento incluso en la intimidad sexual, obligados y obligadas a medir las relaciones por métricas de duración, frecuencia o intensidad. Hemos visto en el cine el estándar al que deberíamos aspirar para hacer parte de la medición de éxito en todo sentido, pero concretamente en lo referente a esta investigación en términos de la aparente salud sexual mediatizada.

En términos de las recomendaciones médicas sobre salud sexual y reproductiva, este sería un tema de biopolítica, pero el estudio de la sexualidad ficcional resulta particularmente interesante debido a la falsa noción del 'deber ser' que se forma en el público que quiere la vida inalcanzable de las ficciones cinematográficas. Claro, es sabido que el cine es un medio de entretenimiento, pero tiene efectos a largo plazo que resultan en una suerte de una pedagogía.

Aunque no es demostrable, en este texto se intuye la relación entre una sociedad patriarcal y el éxito de sagas en que los protagonistas hombres tienen 'atractivas' mujeres como parte de su colección, compartiendo sus prioridades con otros lujos.

Otro ejemplo entre muchos: la saga *Rápido y furioso* (Cohen, 2001). Aquí, aunque la sexualidad no es el tema exhibido, se exhibe que los conductores de lujosos autos llevan como copiloto mujeres que adornan el poder del piloto, y la idea de lo atractivo de estas mujeres ha sido formada por varios años de imágenes en las que hay ciertas medidas, rasgos y conductas que hacen deseable a una mujer.

Es destacable que es un título con ocho secuelas y que sigue siendo furor con salas llenas en cada nueva película, cuya ambientación, se ha dicho en broma, tiene el mismo argumento que un video de reggaetón, que es el género musical de mayor éxito comercial actualmente, y sus videos mantienen el hipertexto que equipara carros y mujeres como posesiones del hombre.

El concepto de patriarcado será comentado extensamente en el siguiente capítulo. Por ahora, solamente se menciona para establecer la relación que se forma con las industrias culturales propias de la cultura popular, cuya labor es darle al público lo que exige masivamente, sin hacer propuestas de formación de públicos para no perder ventas. En efecto, el contenido ligero y que no hace propuestas, sino que se conforma con seguir los estándares del mercado, es lo que más vende.

Igualmente, las *50 sombras de Grey* (Taylor-Wood, 2014) han sido catalogadas, en broma y sin que sea oficializado por la crítica, como pornografía admitida socialmente, como ir a ver sexo en pantalla grande, pero sin declararse públicamente seguidor del cine rojo. Es verdad que son chistes, pero el psicoanálisis los considera manifestaciones del inconsciente.

La fórmula vendedora es fácil de aprender: mujeres sexis, contenido ligero y sugerencias eróticas garantizan el éxito en taquilla. Es un estímulo instintivo, por lo que parece no pasar de moda.

Ya la mención previa del erotismo del cine francés con la polémica de Bertolucci ha sido explícita. Vale la pena mencionar que, también en Hollywood, la meca del cine comercial, el erotismo ha sido protagonista desde el inicio de la industria.

A veces se tiene la idea de que el cine clásico era menos comercial que el contemporáneo, pero en realidad siempre ha habido que cumplir cifras de mercado. Es cierto que las altísimas cifras en taquilla y las exorbitantes cifras en costos de producción han ido en aumento con las nuevas tecnologías y con las nuevas exigencias de un público creciente, pero algunos ejemplos indican que el cine erótico siempre ha sido patriarcal también en la industria estadounidense.

La película *El cartero siempre llama dos veces* (*The postman always rings twice*) (Rafelson, 1981) cuenta la típica y ya repetitiva historia entre una mujer casada y el cartero que se convirtió en su amante. Incluso parodiada por la pornografía, la historia resulta tan repetitiva que no da lugar a diálogos profundos. Apenas se rescatan las escenas eróticas. Existe otra versión de la misma película con el mismo nombre, dirigida por Tay Garnet y filmada en 1946, pero la dirigida por Rafelson y protagonizada por Jack Nicholson y Jessica Lange tuvo mayor éxito en taquilla.

La diferencia en el gusto del público se hace evidente en estas dos versiones de la misma película; el estilo en las escenas eróticas es lo que determina la diferencia. Mientras que la película de 1946 fue muy discreta y dejaba las escenas eróticas sutilmente sugeridas en elipsis, la de 1981 fue explícita en mostrar los cuerpos, los gestos de pasión y el éxtasis del orgasmo. De hecho, son los gestos y el rostro placentero de Jessica Lange lo que hace tan famosa la escena de la cocina, un fragmento clásico del cine erótico. Con iluminación tenue, se muestra una cocina típica norteamericana, un mesón de considerable tamaño para una pareja sin hijos que, como era de esperarse, se convirtió en el escenario de una relación sexual que surgió espontáneamente, pero que fue inducida por el audaz atrevimiento que un cartero que no pudo resistir la belleza de su anfitriona, que llevaba un común y gastado delantal a cuadros, bajo el cual escondía un sensual liguero que hizo gala de la exuberante capacidad para provocar en la mirada de esta prenda.



**Figuras 2 y 3.** Fotogramas de *El cartero siempre llama dos veces*.

**Fuente:** Rafelson (1981)

La imagen de la derecha hizo famoso el género del cine erótico al atreverse a mostrar algo inusual por lo explícito en la época. La de la izquierda detalla la labor de la actriz por mostrar en pantalla los gestos del orgasmo, el éxtasis en primer plano del placer femenino. Evidente, pero al mismo tiempo sutil para que el público no lo viera fingido; los labios entreabiertos, los ojos cerrados y las manos sujetando la sábana con fuerza, son esos gestos que producen el estímulo sexual a partir de la excitación visual.

A pesar de todo, fue la actriz quien tuvo que hacer el gesto de mayor placer, mientras que el actor hombre se conformaba con abalanzarse sobre su cuerpo y dejar ver su espalda. Aún así, Jack Nicholson es mucho más conocido que Jessica Lange; si se trata de demostrar el patriarcado en el cine norteamericano, esta es una muestra irrefutable.

La comparación con las frívolas escenas de la versión de esta película filmada en 1946 no es necesaria; basta con describir lo que se permitía socialmente en el cine en ese año: escenas de cama que sugerían el erotismo, un hombre acostado con el torso desnudo y la mujer sentada en el borde, en ocasiones cubriendo su pecho con un brasier o completamente vestida. No era posible, por convenciones de la época, mostrar el rostro de éxtasis durante la exhibición directa del acto sexual.

#### 4.3 El placer visual – El placer mental

Realmente es la imaginación la que se complace en el erotismo, y no tanto por lo que ve, sino por lo que se imagina a partir de lo que ve: poder tener las aventuras más maravillosas y vivirlas con una persona atractiva es una proyección que nos hacemos mentalmente cuando vemos cine.

Por supuesto, no es de exclusividad para los hombres que ven mujeres bellas, también sucede a la inversa y con tantos casos intermedios con temas polémicos como la homosexualidad.

La película *Belleza americana* (Mendes, 1999) ha logrado crear una conexión interesante entre los deseos manifiestos y los reprimidos. Lo que no se manifiesta se mantiene en el subconsciente y busca vías de expresión. La razón para no expresar alguna emoción puede ser la culpa, el miedo, la necesidad de no ser juzgado o la diferencia con las normas sociales en las que no encaja el deseo que debe mantenerse en secreto.

Además de tener en su título los dos componentes centrales de esta investigación, la película *Belleza americana* crea una tensión con un final reprimido.

El título resulta siendo una ironía del 'sueño americano', es decir, de la vida anhelada de la sociedad de los años 50, sobre la que se erigió el triunfo del consumismo y la erotización de la rubia exuberante tipificada en Marilyn Monroe.

El filme cuenta la historia de Lester Burnham, un cuarentón con una vida aburrida, cuyo mejor momento del día es masturbarse en la ducha. En su monótona existencia, tiene una esposa con quien sigue por costumbre, una hija adolescente llamada Jane y un trabajo rutinario en una agencia de publicidad. Su vida interior da un giro inesperado cuando fantasea con Angela (interpretada por Mena Suvari), la adolescente amiga de su hija, que es una rubia exuberante que se declara abierta a recibir placer sexual y disfrutarlo.

La historia da un giro cuando se encuentran todos los deseos reprimidos en medio de una riña familiar en la que Lester decide confrontar a su esposa y su familia se va en su contra. La atractiva Angela llora al desahogarse y, en medio del drama Lester, la abraza con deseo hasta que ella le confiesa que se siente fea y que su vida sexual la ha inventado porque es virgen y le da vergüenza ser tan común. Con esa confesión se extingue el deseo y se da entre los dos una relación más paternal, que se resuelve compartiendo un sandwich.

El vecino de la familia de Lester es un militar retirado, homofóbico, que luego de sus muestras de temor por la presunta –e inventada por el mismo– homosexualidad de su hijo, intenta besar a Lester.

La historia hace una ironía a todas las luchas psicoanalíticas de la sociedad moderna. No es solo la modernidad americana (en Estados Unidos) sino la frustración de los deseos de conseguir éxito económico a toda costa, la necesidad de tener una vida sexual activa y asumir eso como un logro de vida, el decaimiento de una joven adolescente a quien todos admiraban por su belleza –aunque ella tuviera baja autoestima y su odio a la gente 'común' fuera realmente una muestra de su frustración por sentirse fea y ordinaria.

Las características visuales de esta historia crean un juego visual entre el erotismo y el anti-erotismo. Es decir, la carga erótica es una promesa incumplida. El cartel de la película es la escena más memorable, cuando Angela protagoniza las fantasías de Lester, desnuda en una tina flotando en la tibieza del agua cubierta con rosas rojas que llueven lentamente sobre su cuerpo. Sus órganos sexuales apenas están cubiertos con ligeros pétalos que se balancean con el movimiento de su rostro y su risa provocativa.

Toda esta exuberante fantasía tiene a quien llegue a ver la película expectante de ver la escena, que pareciera tomada de un cuadro renacentista, para observar su desenlace, que se imagina en un desenfadado acto sexual en el que Angela debería gemir y exhibir su experiencia sexual. Pero la escena se queda en la mente de Lester y el erotismo se rompe cuando Angela confiesa entre llanto que es virgen y se siente fea y común –por eso inventaba sus aventuras sexuales.

Aunque cada una de las historias de los personajes de la película tiene su propio drama y su consecuente decadencia, todas obedecen al mismo síntoma: el conflicto entre lo que se exhibe y lo que se siente, la frustración de tener que ocultar emociones porque no encajan con lo que la sociedad espera. Todos esperaban lo que cada uno exhibía: se espera que una adolescente atractiva y segura de sí misma sea muy activa sexualmente; así como se espera que un coronel del ejército sea el jefe de familia ejemplar, capaz de poner mando en su casa; y que una exitosa vendedora de finca raíz tenga una vida familiar estable. Pero nada de esto sucede; nadie en esta película encaja en lo que se esperaba, y el resultado son las muchas formas de manifestación en las que se expresan, de la forma más intempestiva, los deseos reprimidos.

Sin embargo, concretamente hemos de pensar en la comparación entre dos personajes equivalentes, pero que, en el argumento de la película, son completamente diferentes: Angela y su mejor amiga, Jane Burnham (hija de Lester). La primera es una rubia exuberante, con cara de niña, pero lo suficientemente entrada en la adolescencia para hablar abiertamente de sexo e ir formando su carácter como el de una mujer segura de sí, deportista y capaz de seducir a quien quiera. La segunda (interpretada por Thora Birch), es una adolescente típica, con deseos sexuales y curiosidad por sentir y explorar su cuerpo, pero aún demasiado tímida e insegura de sí misma. Se viste como cualquier joven de clase media, y lo más excitante en su vida es escuchar las conversaciones eróticas de su amiga y las visitas del vecino, con quien hacen videos experimentales.

Lo curioso del contraste entre estos dos personajes es la puesta en escena, en la que, siendo ambas mujeres jóvenes y atractivas, se las presenta de maneras tan diferentes: la una arrolladora y despampanante, que confiesa que odia a la gente común; y la otra se presenta como una más dentro del montón de adolescentes que no se lleva bien con sus padres, pero se los tiene que aguantar porque vive con ellos.

La forma de poner en escena a una chica bella y a una convencional no solo tiene su efecto en el cine, sino que también tiene implicaciones en la vida cotidiana. Es decir que muchos de nosotros aprendemos en las películas a identificarnos con algún personaje y a elaborar la imagen del yo y la proyección que hacemos de nuestra psicología a través de gestos, vestuarios, palabras, formas de decorar el hogar y el círculo social del que nos rodeamos (esta idea de la imagen del yo será ampliada en el capítulo sobre psicoanálisis del cine).

Claramente, la provocación está en ese gesto de mostrar, pero ocultar algo, la seducción consiste en la tensión que se crea entre lo imaginado y lo realizado, cuando la seducción termina con el acto sexual y se antecede con la provocación. Ese es el secreto del cine erótico, y la diferencia con la pornografía (que se comenta en el siguiente capítulo).

La película Belleza americana (Mendes, 1999) no logra superar el test de Bechdel. Aunque en efecto hay varias protagonistas mujeres, dos de ellas actrices principales, la única vez en que hablan entre ellas, el tema de conversación son hombres, los pretendientes de dos adolescentes, o los padres.

La utilidad de este test consiste en mostrar que, en el cine de Hollywood, las mujeres no tienen carga narrativa relevante, incluso en una película de trama densa y psicoanalítica, las protagonistas mujeres son dos adolescentes que hablan de chicos.

El personaje del vecino militar es la manifestación de un deseo reprimido por quien intenta imponer orden en su casa, asiste al rito religioso público y es respetuoso del dios de la religión oficial, que en Estados Unidos es el catolicismo. Al tener ese conflicto enorme entre lo que exhibe y lo que es, se ve obligado a ocultar sus deseos en sus manifestaciones públicas, y la respuesta conductual es su acérrimo odio a los homosexuales. Realmente ese odio manifiesta el miedo a los homosexuales que hacen pública su orientación sexual. De alguna forma es el sentimiento de inferioridad de quienes pueden contarle al mundo, mientras que él debe mantenerlo en secreto y vivir con esa tensión acumulada. Así mismo, el miedo a que su hijo se desvíe de la norma implicaría el hecho de reconocer que su educación doctrinal católica y estricta falló.

El tema del amor y el erotismo homosexual ha sido relatado en varias películas, pero, por alguna razón cultural que vale la pena comentar, es más aceptado socialmente el erotismo homosexual entre mujeres que entre hombres. Es común ver hombres machistas que odian a los homosexuales hombres, pero les resulta estimulante ver pornografía de mujeres lesbianas. Esta conducta aparentemente contradictoria tiene un trasfondo psicoanalítico patriarcal.

El mecanismo de este comportamiento se debe simplemente a la formación de la psicología del patriarcado, en la que los hombres asumen que las

mujeres tienen una función subordinada al placer, es decir, que es labor de lo femenino y las mujeres (diferencia que se debe aclarar) el complacer a los hombres. Esta complacencia no es solo sexual, también es gastronómica y de labores propias del hogar como el cuidado y la limpieza.

Esto explica la razón de fantasear con la imagen sexual de dos mujeres; allí se ubica el placer sexual de asumir que las mujeres lo hacen para ser vistas por un hombre, por eso el gusto y el ritual muy masculino (aunque parecería tendencioso) de reunirse en un grupo de hombres a ver pornografía de lesbianas.

Es un ritual aceptado socialmente, por contradictorio que parezca, y esa aceptación ventajosa es producto del patriarcado. La ventaja de la que se habla está en que, mientras en un grupo "privilegiado" de hombres está bien visto, o es al menos aceptable reunirse a ver imágenes que estimulen la sexualidad, en los demás grupos es condenable, pues ni las mujeres ni los homosexuales hombres tienen derecho a admitir que ven pornografía sin ser severamente juzgadas. Dos ejemplos cinematográficos demuestran en taquilla esta conducta.

El director Darren Aronofsky, famoso por sus thrillers psicológicos, ha hecho, en una de sus más famosas películas, una historia del ballet clásico. En la película *El cisne negro* (Aronofsky, 2010), narra la historia densa de una bailarina de ballet y toda la tensión a la que es sometida por la necesidad de ser aprobada, triunfar en un mundo competitivo y complacer a la sociedad.

Nina Sayers (interpretada por Natalie Portman) es una bailarina de ballet consagrada que practica intensamente para mejorar su técnica y ser famosa. Su madre, con quien vive y quien consiente a Nina en exceso, es una exbailarina jubilada. El carácter competitivo de Nina hace que audicione para el papel principal de la obra *El lago de los cisnes*, que cuenta la historia de los dos cisnes, uno blanco e inocente y el otro negro y sensual. La dificultad es que, por exigencia del director los dos papeles, tanto el cisne blanco, como el negro deben ser interpretados por la misma bailarina.

Luego de muchas dificultades, envidias y hasta acoso sexual, por parte del director, Nina termina siendo elegida para el doble papel, que se convertirá en su enfermiza obsesión.

Luego de una confusa fiesta, en la que la realidad se confunde con los efectos de sustancias psicoactivas, Nina regresa a la casa en que vive con su madre y llega con Lily, quien la había invitado y también era parte del envidioso grupo de bailarinas. Tras la esperada discusión con la madre las dos se encierran en la habitación. Luego, inesperadamente, se besan y Lily le practica a Nina sexo oral, lo cual le produce un excitante orgasmo.

El gesto de Nina, sus gemidos, el éxtasis y su cuerpo revolcándose de placer hace de esta película, específicamente de esta escena una, de las más buscadas en Internet. Es decir que se hace evidente que el público aclama

ver el promocionado orgasmo de la sensual Natalie Portman, y los directores lo saben.

Realmente, la escena es tan confusa que parecería sugerir que fue en parte real, o imaginado, pues luego de esto la protagonista no encuentra evidencia de lo ocurrido, pero la escena fue filmada y quedó indeleblemente grabada en las memorias de las escenas eróticas más taquilleras.

Aunque ese no es el momento de mayor tensión de la película, que luego finalizaría con la aclamada puesta en escena de la obra, en lo que respecta a la exhibición cinematográfica del orgasmo femenino, se ha de contar que la escena más famosa y la más buscada en internet de esta película es, como habría de esperarse, el orgasmo entre las dos bailarinas.

La tensión simbólica entre los dos colores de *El lago de los cisnes*, el negro y el blanco, se lleva al límite en esta película. La interpretación de Natalie Portman, la famosa actriz estadounidense que conserva su vitalidad juvenil y su rostro con facciones delicadas, hace de esta tensión un papel muy bien interpretado, y logra mostrar en una escena erótica el resultado de sus muchos dramas, desde una bailarina rechazada que se esfuerza obsesivamente por conseguir un papel, hasta el accidente automovilístico que sus tutores piensan fue un intento de suicidio.

El cisne negro tiene un estilo visual oscuro y denso, la gama de colores se caracteriza por el predominio del gris, en *low key* y algunos blancos y rosados. La habitación de Nina y los trajes y zapatillas de Ballet dan muestra de esos fragmentos de color rosa, contrastados con las luces blancas que exaltan las bailarinas en el escenario.

El orgasmo tiene un enorme contraste de color, pues antes sucede la caótica fiesta, que muestra en negro y con un filtro rojo escenas de baile confuso, fragmentos de cuerpos que dejan ver la piel a través de vestidos de noche y el cambio intempestivo de la cámara que va de un cuerpo a otro sin detallar ninguno.

Luego llegan a casa entrando con sigilo en la oscuridad para finalizar en la habitación de Nina, que súbitamente se oscurece y se ven las fundas y sábanas blancas en medio de dos cuerpos, uno de ellos en ropa interior negra y con un enorme tatuaje negro en la espalda, mientras el otro es completamente blanco y se deja llevar pasivamente al placer.

La escena erótica tiene todo el preámbulo de tensa preparación. A pesar de que entre las dos bailarinas había una evidente enemistad y una tensa competencia, la fiesta se muestra lo suficientemente caótica para transmitir esa ansiedad que luego llevaría al desenlace, el vestuario diferenciado entre lo negro y el blanco y el enorme tatuaje de alas en la espalda de Lily logran que el extasiado grito de placer de Nina sea una intensa tensión entre el placer y la muerte, pues, luego de ese momento de excitación, Lily se lanza sobre Nina

e intenta ahogarla con una almohada, tras lo que ella despierta y se encuentra sola en su habitación.

No queda claro si los hechos fueron producto de la imaginación de Nina o si ocurrieron realmente.

La película ha recaudado 356 millones de dólares en el mundo entero, una cantidad mayor a la que se espera de un filme de tensión psicológica como los densos que acostumbra a hacer Aronofsky. Claro que la cifra de recaudo no se acerca a lo que logran los títulos de la gran industria de Hollywood, pero, para ser una película no comercial, llena de diálogos que deben ser interpretados cuidadosamente durante muchas repeticiones para comprender la relación entre los personajes, la escenografía, el ritmo y tensión psicológica, es un recaudo en taquilla sorprendente, que quizá se le pueda atribuir a la erotización de la delicada Nathalie Portman, al ponerla en una escena como las que el patriarcado visual piensa que se hacen para complacer a un público, que pretende que todo lo que se produce tenga la única función de excitar la libido machista.

Comparemos esta película con otra, cuya escena igualmente polémica se desarrolla entre dos hombres, para ver la diferencia entre el estímulo visual y el mental.

La vida del periodista y activista gay Harvey Milk fue llevada a la pantalla grande e interpretada por Sean Penn (Van Sant, 2008). El título completo del film es *Milk, un hombre, una revolución, una esperanza* y cuenta la vida del célebre periodista de apellido Milk, que murió en 1978 y fue famoso por enfrentarse al movimiento conservador, intentando demostrar que los homosexuales tienen derecho a existir y a realizar sus ritos de unión.

La razón por la que el director decidió documentar en cine la vida de este periodista es el legado que Milk dejó a la sociedad sobre la aceptación de conductas diferentes a las que se normalizan culturalmente, específicamente el matrimonio y la convivencia entre parejas del mismo sexo. Aunque es un tema respecto al cual ha cambiado la percepción canónica de que solo podía ser aceptable la familia tradicional, lo curioso de esta película es la crítica tanto del público y de los expertos acerca de que el tema está bien, pero que las escenas de sexo no fueron un buen logro, que eran 'innecesarias e incómodas'.

El mismo director insiste en que la película fue pensada para crear rabia en el espectador, indignación por el trato indigno y agresivo que recibían los homosexuales en Estados Unidos antes de la revolución cultural liderada por activistas, artistas y empresarios. Fredy Mercury, Andy Warhol, Elton John y muchas otras figuras reconocidas también hicieron parte de esta revolución que actualmente sigue en proceso. Algunas críticas dicen que 'la pose' de Sean Penn al interpretar a Milk en la escena de la mudanza a San Francisco es sobreactuada y excesivamente amanerada, pero el activista realmente se

comportaba tal como lo interpreta el actor, aunque eso molestara a una sociedad patriarcal.

El subtítulo *un hombre, una revolución, una esperanza* indica la admiración del director hacia el activista, pero no deja de ser un enorme contraste el papel de la crítica, que tolera escenas de sexo lésbico, especialmente cuando la protagonista es una diva considerada muy bella como Nathalie Portman, pero se indigna cuando algo semejante sucede entre dos hombres, cuando aparentemente es el mismo erotismo, pero uno se acepta socialmente y el otro no.

Sin hacer muy extensa la sinopsis de la película, basta mencionar que incluye escenas de sexo explícito entre dos hombres, lo que ha resultado en comentarios molestos de la crítica y del público, quienes los llaman grotescos, perturbadores y morbosos, especialmente porque no son indispensables para la trama del guión, sino que se incluyen gratuitamente sin ninguna justificación argumental.

Las escenas eróticas entre los dos hombres que actúan son rápidas y sin mucho preámbulo; aunque hay muchas muestras de cariño, besos y caricias, el sexo explícito es muy breve. Sin embargo, esto es suficiente para que el público las considere incómodas.

#### 4.4 Erotismo vs. pornografía

El tema es justamente ese del erotismo tolerado y la diferencia entre el que se considera grotesco y el bello.

La pornografía es justamente sexo sin erotismo, y, con todo lo cuestionable que resulte, es socialmente aceptada –y también económicamente. Esto resulta irónico, pues esa doble moral es propia del patriarcado, que se define teóricamente en el siguiente apartado.

El análisis de la pornografía resulta necesario para identificar y tratar de dar respuesta a ciertas correcciones culturales contemporáneas. Si la pornografía se acepta socialmente, no es porque sea una industria ética, ni porque haya un acuerdo entre quienes participan en ella. Realmente hay sometimiento, pero se paga, aunque ese pago no redime la violencia y la explotación de la industria. Se minimiza en la puesta en escena, pues actores y actrices posan y fingen un orgasmo haciendo parecer que lo disfrutaban, pero, muchas veces, para obtener ese resultado en escena, han tenido que someterse a prácticas nocivas.

En ese aspecto, el feminismo tiene algunos puntos de ventaja, pues se evidencia en la pornografía la necesidad de las mujeres de adaptarse a cánones estereotipados de belleza: todas tienen que salir a escena delgadas y en forma, perfectamente maquilladas, depiladas, y lograr una actuación en

la que deben demostrar que disfrutaran una relación sexual no íntima, llena de camarógrafos y luminotécnicos. Imaginar el detrás de cámaras de una escena pornográfica resulta incómodo al tener que pensar que lo que se ve está siendo dirigido. Se hacen tomas, se aprueba o desaprueba a criterio de un director que considera una toma buena o mala según la intensidad de los gemidos y el gesto en el rostro, y todo esto centrado en la actriz (mujer) mientras que el actor (hombre) simplemente sale a escena, sin necesidad de preparar su cuerpo y con estándares físicos o de edad menos estrictos. El actor tiene una relación sexual y eso es todo lo que hace.

Surge una pregunta incómoda pero necesaria: ¿una relación sexual aceptada por dinero es violación o es sexo consensuado?

Legalmente es permitido, como sucede en la prostitución y en la pornografía, pero éticamente sigue siendo una violación, pues una de las partes paga y la otra lo hace no por deseo, sino por dinero, y, en la mayoría de los casos, el hombre es el que paga y la mujer la que se somete.

La pornografía es la mayor demostración de la utilización del orgasmo femenino en la industria audiovisual. Claro, las actrices de cine rojo ganan dinero, incluso algunas celebridades famosas ganan varios miles de millones de dólares y aparentemente obtienen un reconocimiento por su trabajo, pero el sexo supervisado, obligado a estándares de rendimiento, la necesidad de complacer a un público teniendo que hacer algo íntimo, aunque no hayan ganas, aunque no conozcan a la pareja y aunque sean necesarias actitudes degradantes, implica una decadencia de la condición humana.

Esa decadencia tiene repercusiones en las relaciones sociales, es decir, hay personas (en su mayoría hombres heterosexuales) que la única educación sexual que han recibido es lo que han visto en pornografía, y asumen que a las mujeres les gusta que las insulten y las golpeen durante las relaciones sexuales, como se hace creer, falsamente en las escenas de pornografía.

Una de esas actrices de cine XXX, que se convirtió en activista y escritora y dejó de actuar, ha iniciado un movimiento social en pro de lo que ella denomina una pornografía ética. Amarna Miller ha escrito un libro y un manual de libre distribución (en inglés y en español) titulado *Guía responsable para hablar de trabajo sexual en los medios* (Miller, 2018).

La exactriz y ahora escritora, al haberse retirado de la actuación, comenzó a publicar, en redes como Twitter, YouTube e Instagram, mensajes sobre la necesidad de dignificar la puesta en escena del sexo en medios de comunicación.

Sus primeros mensajes fueron videos en los que aludía a la teoría del feminismo marxista, que pone con un diferencial de género la tesis de Marx de pensar en cuerpo como sujeto como medio de producción al servicio del capitalismo. Al añadir el componente de teoría de género, resulta necesario

diferenciar el costo y la plusvalía del cuerpo femenino en comparación con el masculino.

Marx definía la plusvalía como el resultado económico obtenido luego de las etapas del capitalismo en su producción, distribución y consumo. La producción proviene del uso y explotación de los recursos, y la fuerza de trabajo y el consumo es la etapa final del proceso (para Marx) cuyos resultados se dividen dejando un desequilibrio que beneficia a los dueños de los medios de producción.

Por supuesto que Marx escribió su obra en la época del capitalismo material; no era posible vislumbrar lo que sucedería luego cuando la imagen, la información y el entretenimiento se convirtieran en recursos económicos, que multiplicarían en proporción geométrica la plusvalía y acelerarían la distribución.

Lo que resulta interesante para analizar el orgasmo femenino en la industria cinematográfica es la tesis de preguntarse por la plusvalía generada por el cuerpo. La crítica es que la plusvalía nunca es para el trabajador, cuyo cuerpo está puesto al servicio del capital. Claro, el trabajador recibe una ganancia, pero la plusvalía –es decir la parte más lucrativa de la ganancia– se queda en manos de quien tiene los medios.

En el caso de la industria del cine, los dueños de los medios serían los grandes estudios, las mega productoras, pero el debate se agudiza cuando pensamos en la comercialización democrática del sexo. La misma Amarna Miller proclama “la necesidad de comercializar abierta democráticamente y sin tapujos ni doble moral el sexo, pero sigue el estigma de degradar la pornografía como un delito o como un abuso” (2018)

De todas formas, la propuesta de la empresaria del cine XXX es polémica, aunque se intente regular y someterla a la ética de la imagen, pues, aunque la mayoría de actrices de la pornografía, durante el momento más productivo de su carrera, insisten en decir que es un trabajo como cualquier otro, en el que se hace un papel y se recibe dinero, y que entre más se disfrute legítimamente del oficio mejor será el reconocimiento, luego de su retiro cuentan que no todo era tan agradable y con frecuencia había relaciones de sometimiento.

Un caso intermedio, en el que no intervienen las grandes productoras es el de la aplicación OnlyFans, que ofrece la posibilidad de subir fotos eróticas cobrando una comisión del 20%, es decir, el 80% lo queda a quien sube la foto. Con el uso de dispositivos móviles con cámara y conexión a Internet, no hace falta ningún estudio de fotografía costoso; basta simplemente con tomarse la foto y subirla, con lo que se acaba la crítica del capitalismo sólido de depender de costosos medios de producción.

Hay que tener en cuenta que los creadores de la app reciben millonarios ingresos, pues, aunque solo cobran el 20% son millones de usuarios en todo

el mundo pagando por ver fotos que ellos no tienen que tomar ni subir; solamente ponen la plataforma, que al ser global genera ganancias enormes para sus dueños. Mientras tanto, las fotos son subidas por personas de clase media, casi todas mujeres.

Aun así, el tema sigue siendo tabú, pues se trata en la mayoría de los casos de imágenes eróticas y en algunos de imágenes de sexo explícito, por lo que se debe regular y asegurarse que solo sean fotos publicadas por mayores de edad.

La plataforma, que inicialmente fue creada para acercar al mundo de la farándula con sus fanáticos, pretendía que fueran cantantes, actores o actrices quienes se convirtieran en generadores de contenido, pero terminó siendo usado por personas que vieron en ella la posibilidad de generar dinero con imágenes de su cuerpo.

También el mundo de la pornografía tiene celebridades, que de hecho están en los extremos opuestos, pues pueden ser herederas de fortunas que aprovechan su fama para hacerse a una carrera que aumente aún más su capital ya asegurado, o modelos que van ganando reconocimiento. Sin embargo, sigue existiendo el riesgo de la trata de personas con este propósito.

Tal ha sido la polémica que recientemente, y a pesar de los millonarios ingresos para los creadores de la app, se tomó la decisión de suprimir el contenido sexual explícito a partir de octubre de 2021, permitiendo los desnudos, pero no las imágenes sexualmente explícitas, aun sabiendo que son tomadas por común acuerdo sin coacción, solamente esperando recibir dinero.

#### 4.5 Profanación de lo pornográfico

Aunque este es un trabajo sobre la industria cinematográfica, el capítulo sobre pornografía hace una reflexión acerca de un medio de comunicación corrompido. Giorgio Agamben (2005) la define como la industria que no se puede profanar, pues, desde su nacimiento, ya ha sido degradada. La define como

el dispositivo que más que ningún otro parece haber realizado el sueño capitalista de la producción de un Improfanable. Se trata de la pornografía. Quien tiene alguna familiaridad con la historia de la fotografía erótica sabe que, en sus comienzos, las modelos ostentan una expresión romántica y casi soñadora, como si el objetivo las hubiera sorprendido, no visto, en la intimidad de su *boudoir*. (p. 115)

A pesar de todo, esta reflexión no llegaría a imaginar que la pornografía también sería degradada con el gore y el porno de tortura, no fingido, cuyo sometimiento, al que ninguna actriz estaría dispuesta, depende del secuestro

y la trata de mujeres con el único propósito de violentarlas y filmarlas para vender películas a quienes disfrutaban estas prácticas escabrosas.

Agamben hace una alusión a los límites entre erotismo y pornografía desde la mirada de la actriz, basada en una escena de la película *Monika*, traducida como *Un verano con Monika* (Bergman, 1952), que cuenta un intenso romance en una isla. Con la actuación de la sueca Harriet Anderson, la razón por la que merece una reseña en el libro del filósofo italiano es porque en varias de las escenas eróticas la actriz no mira a su pareja, como lo harían los enamorados sino fuera una actuación. Al contrario, su mirada se dirige a la cámara, haciéndole creer al espectador que es él quien protagoniza la escena y fantaseando con la quien fuera en esa época una de las divas del cine.

El truco de la mirada creó un condicionamiento cultural tal, que desde entonces se ha creado el mito de los atributos sexuales de las mujeres suecas. El mundo patriarcal las imagina como voluptuosas, exuberantes y fogosas, lo que no es otra cosa que una generalización equivocada, originada en una película que para la época fue atrevida, particularmente por las miradas atrevidas de la actriz a la cámara mientras su amante le besaba y por la famosa escena en que se lanza desnuda al agua.

Cuando Harriet Andersson se lanzó desnuda al mar desde una roca del archipiélago de Estocolmo en *Un verano con Mónica*, estrenada en 1953, cambió el mundo: nació el mito de las suecas y el de Bergman (hasta entonces desconocido se hizo internacional) (Vasallo, 2020, §3).

Eso que Vasallo llama el cambio del mundo consiste en una forma de ver la realidad a partir de una mirada equivocada, es decir, se asume como natural y general lo que es una actuación particular. Entonces el público asume equivocadamente que si en pantalla ve una sueca atractiva y fácil de seducir, entonces todas deben acogerse a esa generalización. Ese es el efecto de generalización que produce el cine, debido a la proyección mental según la cual el espectador se ubica a sí, mismo olvidando la mediación de la pantalla. Cree ser el protagonista e interactuar en la escena de lo que solamente está grabado y proyectado para ser visto pero, evidentemente, estimula la imaginación.

La mirada a la cámara fue el inicio de la simulación en pornografía (cuando quien ve la escena cree que la excitación y el éxtasis fingidos se crean para él/ella y no para una industria de producción masiva) y también daría inicio a la hipersexualización de las mujeres suecas, alimentado hasta hoy por la pornografía, que, como es habitual, refuerza los estereotipos más comunes.

Vale la pena incluir la imagen, pues actualmente no es nada que pueda producir escándalo. Sin embargo, en 1953 fue el ícono del cine erótico.

Aunque para la crítica esta no es una película que dé pleno reconocimiento al estilo del director, quien usualmente trata temas muy densos con reflexiones filosóficas y extensos diálogos en cámara lenta, *Un verano con Monika* es

considerado un entretenido personaje menor dentro de la filmografía de Ingmar Bergman.



**Figura 4.** El desnudo de Anderson que crearía mito de la desnudez de las mujeres suecas en 1953

**Fuente:** Bergman (1952)

La historia tiene todos los componentes para incluirla como antecedente de la producción de divas del cine, pues la joven actriz, de entonces 20 años, estuvo casada con el director de 35 años, convirtiéndose en la sexta esposa de un director que se casaba con las actrices que participaban en sus películas. De hecho, escribió *Un verano con Monika* especialmente para ella y, aunque se separaron a los dos años, siguieron trabajando y ella aparece en tres de las películas del afamado y mujeriego director.

A pesar de que toda esta escena sucediera en Suecia, hay algo llamativo, y es que, a pesar de que Bergman no es el tipo de director apetecido en el mercado norteamericano, *Un verano con Monika* fue la película más taquillera de este director y fue remasterizada.

Los distribuidores americanos retocaron la película, pero no para suprimir los desnudos sino para realzarlos, y con ello consiguieron que fuera la cinta más vista en USA del director sueco (Vasallo, 2020).

El truco pornográfico por excelencia consiste en que no se note que el orgasmo es fingido. En numerosas entrevistas, las actrices de cine para adultos insisten en que el éxito en la industria está en 'disfrutar' para que lo que se vea parezca natural, es decir, para que la simulación parezca real y no una actuación, lo que recuerda grotescamente la violación de Bertolucci (1972) en *El último tango en París*, que fue inadvertida para la actriz para que su indignación se viera natural y no actuada ante las cámaras.

El límite entre el erotismo y la pornografía es la incertidumbre. Todo acto erótico cuyo propósito sea la seducción tiene un grado de incertidumbre, por el cual el desenlace sexual tiene una posibilidad, mientras que, en la pornografía, no hay opción de negación. Tanto la actriz como el espectador conocen el desenlace desde el comienzo, pero contradictoriamente es esta negación lo que produce tensión e incluso excitación. En la vida real, si el resultado o el desenlace de toda relación de pareja fuera conocido desde el comienzo, no tendría sentido el preámbulo, la pregunta, la incertidumbre.

La función del erotismo es la negación; es justamente eso lo que motiva y estremece, es eso lo que ha producido el cambio de la mente primitiva a una mente racional capaz de representar, de crear y de exaltar los deseos, incluso trasladándolos a otras manifestaciones.

El desarrollo de los signos tiene como consecuencia que el erotismo, que es fusión y que desplaza el interés en el sentido de una superación del ser personal y de todo límite, se expresa a pesar de todo por un objeto. Nos encontramos ante una paradoja: la de un objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto; nos encontramos ante *un objeto erótico* (Bataille, 1981).

#### 4.6 Lo bello vs. lo grotesco

Una constante en la historia del arte, que ha sido más comentada en la pintura pero que determina la relación imagen y pensamiento propia del cine, es la idea de confundir lo estético con lo bello. El asunto es que la estética se plantea desde su creación un problema filosófico que se refiere a la forma en que pensamos las percepciones y expresiones, aunque, desde que se hace filosofía del arte, la belleza ha sido, y seguirá siendo un concepto ambiguo y subjetivo: pareciera que no se puede reflexionar metódicamente sobre ella.

Descartes proponía la necesidad de leyes universales para hacer la belleza objetiva. Su criterio era la imitación de la naturaleza. Sin embargo, es necesario conocer el origen de la palabra estética, que proviene del griego *αἴσθησις*, y Alexander Baumgarten fue el primero en usarla en su libro *Meditaciones filosóficas sobre la obra poética* en donde es definida como la ciencia del conocimiento sensible y como arte del pensamiento bello (Baumgarten, 1735).

El origen de la estética radica en una ciencia que se ocupa de la percepción y de la forma en que lo que recibimos por los órganos de los sentidos afecta el pensamiento y la meditación de la realidad, pero además hay un problema epistemológico que plantea la filósofa mexicana Katya Mandoki (2006) y es que, si durante años se ha dado ese equivocado pensamiento que enaltece la labor de la estética en términos de juzgar y estudiar únicamente lo bello en el arte, entonces también deberían existir disciplinas semejantes, pero que estudiaran otras percepciones y emociones. Es decir, si se estudia lo bello,

también se debe estudiar lo feo, lo triste, lo grotesco, ya que el arte nos produce todas estas percepciones, y no solo la belleza despierta emociones.

Si fuera así, habría que fundar varias disciplinas paralelas además de la estética, entendida así como 'bellología'. Se tendrían entonces que instituir también la 'feología', la 'sublimología', la 'tragicología', la 'grotescología', la 'banalogía', la 'sordidología' y la 'kitschología' (Mandoki, 2006).

Con esto vemos que el arte, desde sus inicios, se ha encargado de despertar emociones a partir de percepciones ilusorias, que imitan la realidad o la representan, como la pintura, la poesía y, por supuesto, también en el cine.

Famosas escenas se han encargado de lo bello, pero también de lo grotesco. Específicamente en las relaciones sexuales representadas en la pantalla grande, hemos visto desde el más idílico romance hasta la más grotesca agresión sexual.

El erotismo en cine es bello y se disfruta como estimulante cuando su imitación de la realidad implica el acuerdo y el disfrute de las dos partes involucradas. Esto produce en el espectador el efecto de proyección, de querer estar ahí, pero cuando es un gesto violento se produce odio, rabia o incomodidad, sentimientos que en ocasiones son buscados por los directores, que con frecuencia hacen películas que justamente quieren indignar.

Una representación de un orgasmo es siempre estimulante, incluso cuando es una simulación, como es el caso de la irónica y graciosa escena de la película *Cuando Harry encontró a Sally* (Reiner, 1989), en la que Meg Ryan simula un orgasmo en una cafetería para convencer a su interlocutor de que, a pesar de que él creía que sus parejas la pasaban bien en los encuentros sexuales, no siempre lo hacían en realidad, haciéndole reflexionar sobre la posibilidad de una simulación. Aunque no es una película trascendental y ha sido calificada como una típica película de cine americano, con una entretención ligera y sin mucho contenido, la escena ha sido por muchos años un orgasmo icónico por el contexto en el que sucede (una conversación tranquila), lo que indica que es declaradamente una simulación.

Aunque la mayoría de veces las escenas eróticas buscan esa sensación de intimidad, tranquilidad, placer y armonía, hay también situaciones en las que se busca mostrar el hastío, la repugnancia y lo grotesco, con la dificultad de que se crea una insensibilización con cada intento.

La célebre película *La naranja mecánica* (Kubrick, 1962), basada en el libro homónimo de Anthony Burgess, hace una reflexión sobre una sociedad hastiada, contada a través de la vida de Alex, el líder de una pandilla que se forma con Pete, Georgie y Lerdo, en un bar en el que toman leche con mezcalina.

De ahí en adelante, se cuenta la violencia y el tratamiento psiquiátrico con el que el Gobierno busca condicionar a Alex para que se acostumbre a asociar

la violencia con el horror, la sensación de malestar cuando se le obliga a ver violencia extrema drogado y condicionado con música usada como estímulo asociativo.

Con algunas escenas que sugieren sexo violento, la película inicia con la escena del bar. Luego, la pandilla se encuentra con un grupo de jóvenes intentando violar a una chica, situación que no les inmuta hasta que notan que es la pandilla rival y tratan de matar a su líder. Se presenta constantemente la siguiente pregunta: ¿qué nivel de violencia debe exhibir un joven para ser líder de una pandilla dedicada a la violación, el asesinato y el daño?

Lo curioso de esta película es que, a pesar del lenguaje atemporal, resulta un indicador para medir el grado de insensibilización del público ante la violencia. Una escena que claramente busca crear indignación sucede en la casa de campo de un escritor, en la que la pandilla de Alex timbra en la noche, mintiendo sobre un accidente y solicitando ayuda. El escritor le dice a su esposa que los deje entrar, buscando ayudarlos, y resulta siendo agredido; lo obligan a presenciar la violación y el asesinato de su esposa. La escena, que claramente se hizo con la intención de crear la sensación de grotesca indignación por agredir a quien quiso ayudarlos, fue escandalosa.

La agresión de un grupo de jóvenes drogados que golpean a un anciano, lo amordazan mientras con tijeras cortan la ropa de su esposa y la dejan desnuda para violarla mientras le dicen que mire lo que sucede, fue escabrosa. La cámara se detiene en los ojos del escritor Frank Alexander cuando Alex se quita los pantalones para decirle en su jerga 'mira bien'. Después se aleja y viola a la esposa del escritor. La imagen no exhibe explícitamente el acto, sino que queda sugerida por el gesto de dolor de la mujer y los grotescos disfraces.

El mecanismo de proyección en esta escena produce esa rabiosa indignación, cuando el espectador dice "yo me hubiera hecho matar por soltarme, pero no me quedo mirando". Esa era la sensación de impotencia y hastío que el obsesivamente perfeccionista director Stanley Kubrick quiso exhibir en esta escena, y, en algunos apartes de la compleja historia, incluso se proyecta la desconfianza y ausencia de solidaridad, pues, en el momento en que la pandilla timbra inventando la historia del accidente, la sensación del público es la de querer decirle a la mujer que no se deje engañar y que no abra la puerta.

El asesinato de la mujer queda implícito en la historia cuando, dos años después, Alex, traicionado por sus compañeros, golpeado y perseguido por haber asesinado a una anciana, llega al mismo lugar, irónicamente identificado con el anuncio 'home', y se encuentra al anciano, que, traumatado por la violación grupal de su pareja, se ha dedicado a la política y se encuentra ahora acompañado de un asistente fornido.



**Figura 5.** La grotesca escena de violación en la que un anciano sometido y amordazado es obligado a ver cuándo violan a su esposa.

Fuente: *La naranja mecánica* (Kubrick, 1962)

El tono predominantemente blanco en esta escena, los overoles blancos y las paredes del mismo color contrastan notablemente con el vistoso rojo del traje enterizo y ceñido al cuerpo de la mujer, el cual fue cortado con tijeras, dejando en su cuerpo solo las medias rojas, que hacen visible el contraste: los delincuentes irrumpen una vida tranquila con un gesto descarnado. Esta escena ha hecho famoso al director por el mobiliario futurista, la ventana que deja ver las luces en una noche lluviosa y el iluminado cuadro de fondo que resalta el grotesco disfraz de Alex, que lleva un sombrero tipo bombín, una máscara que convertía su nariz en una referencia fálica y un bastón que usaba para golpear a sus víctimas.

Kubrick se ha hecho famoso por el obsesivo cuidado de detalle en sus películas, tanto así que esta escena de violación, a pesar de lo grotesca, es considerada por la crítica como arte. Parece un cuadro, cuidando detalladamente la proporción del color, la composición, el diseño de mobiliario y el vestido.

Un detalle interesante de esta escena es que la chica víctima de violación no tiene asignado un nombre en el filme; es simplemente conocida como 'la esposa del escritor'. En el libro original, los delincuentes la nombran como 'la Débochca'. El libro narra que el escritor tenía en su máquina una hoja titulada *La naranja mecánica* cuando llegaron a violentarlo a él y a su esposa. En la jerga del libro, la descripción de la mujer es la siguiente:

Aquí la débochca, la amante y fiel esposa, estaba como paralizada al lado de la chimenea, y ahora había empezado a largar menudos y malencos crichos, como acompañando la música de los puñetazos del viejo Lerdo. (Burgess, 1970, p.19)

El homenaje del escritor a quienes escriben se rompe cuando Alex dice que admira a quienes escriben cosas y luego rasga las hojas para mostrar su intención antes de tomar a su esposa. En la película, el escritor tiene un nombre, mientras que su esposa es simplemente eso: la esposa del escritor.

Por esta y otras escenas violentas, la película fue censurada, incluso el mismo director la censuró cuando supo que un grupo de delincuentes habían imitado una golpiza en el acueducto para agredir a una persona. No obstante, con el paso del tiempo, el escándalo de la historia y sus escenas fue quedando atrás.

La película *La naranja mecánica*, que popularizó el libro de Burgess no superaría el test de Bechdel, pues es la historia de Alex y su banda conformada por hombres, y las pocas mujeres que aparecen tienen roles que se reducen a la anciana, la esposa, la mesera, etc., los cuales no permiten que se las identifique con sus nombres.

Claro que en 1972 aún no existía el test mencionado, pero lo que se demuestra es que el patriarcado en el cine tiene un origen histórico.

Lo que en 1972 fue censurado, hoy en el 2021 parece simplemente una más de tantas películas que cuentan el sadismo y las enfermedades mentales. Algo interesante de esta historia es la narración de una cura cruel, por la que el público se encuentra en la encrucijada de no saber si compadecer el tratamiento al que es sometido el personaje de Alex, o asumir que lo merece por todo el daño que ha hecho.

El Dr. Brodsky ha creado el método Ludovico, que consiste en el condicionamiento de aversión a la violencia –¿realmente era tan terrible ese método? El posterior encuentro entre Alex y el escritor Frank Alexander tiene un aire de venganza; el público esperaba una violencia de desquite, con golpes e insultos. En cambio, se dio la decisión de usar al joven delincuente como sujeto experimental. Lo curioso es la inteligencia del escritor, que de forma sutil decide usar a Alex para demostrar que ese método sería ineficaz y no lograría curarlo de la violencia. Incluso luego de iniciado el tratamiento, el joven intenta suicidarse sin lograrlo.

Curiosamente, el intento de suicidio tiene un tono caricaturesco; el joven se lanza de un balcón y luego aparece en un hospital sin exhibir su drama interno.

En esta película quedó alguna evidencia de lo que sucede en la industria cinematográfica británica, pues, luego de las polémicas, el director, asumiendo que su mensaje fue malinterpretado, solicitó a las salas de cine que la retiraran de exhibición –y lo hicieron hasta que Kubrick murió en 1999.

A pesar de no ser la película en la que típicamente se pone el orgasmo al servicio mercantil del espectador, es una muestra de lo grotesco que puede ser un mensaje y la demostración que comprueba que, si se estudia lo bello por la filosofía del arte, igualmente se debería destinar la misma atención a

estudiar lo feo, lo grotesco, lo cómico y todas las demás percepciones originadas en representaciones.

El desgaste que produce lo grotesco puede ser visto como un mecanismo de defensa, que será comentado en el siguiente capítulo sobre psicoanálisis del cine. Lo que interesa ahora es que esta oposición entre lo bello y lo grotesco quede evidenciada en la función de formar públicos.

El cambio de percepción del público lo ha hecho más tolerante ante la violencia, pues, luego de 1972, se han hecho otras tantas películas con violencia explícita, incluso con violencia sexual y, aunque el público las ha amonestado, no han sido censuradas ni devastadas por la crítica.

Recientemente el cine francés ha sido objeto de esta polémica por la narración de una historia de violación contada en retrospectiva, lo que exalta en el público el deseo de una venganza violenta.

La escena en cuestión es un plano secuencia de una violación sin interrupciones, sin vías de escape, encerrada en el subterráneo. Alex, una mujer atractiva que se pelea con su novio, sale con un provocativo vestido de fiesta a caminar por el oscuro subterráneo, cuando se encuentra a un hombre golpeando a una prostituta. Alex intenta regresar, pero ya es tarde. El hombre la sujeta, la somete y la amenaza, violándola durante una de las escenas más perturbadoras del cine. Nueve minutos de violencia sádica, ella intenta huir, gritar, levantarse, mientras él le grita, la viola y luego la golpea brutalmente, dejándola casi irreconocible, hasta que la recoge una ambulancia.

El título de la película *Irreversible* (Noe, 2002), sugiere desde el comienzo la venganza. Por esa razón, se cuenta la historia en orden inverso, de atrás para adelante: vemos la venganza, que también cuenta la violencia injustificada, pues toman al hombre equivocado para romperle el cráneo en un bar gay sadomasoquista.

Una reflexión sobre lo grotesco proyecta en el espectador ese hastío o ese deseo de que la violencia contra el agresor esté justificada, que se lo tenía bien merecido. No obstante, queda el sinsabor de que el agresor salió impune, pues la venganza fue contra el hombre equivocado.

También se proyecta el arrepentimiento cuando la pareja discute; se pudo evitar todo simplemente hablando en vez de discutir y dejar que una mujer que desborda sensualidad (el papel es interpretado por la Monica Belluci, una de las divas del cine europeo) camine sola por la calle oscura en medio de un túnel solitario.



**Figura 6.** La escena que muchos críticos han llamado la más grotesca violencia en el cine.

**Fuente:** *Irreversible* (Noe, 2002)

Probablemente lo más perturbador de esta película sea la sensación de violencia que deja en el público, que, al salir de la sala de cine, quiere hacer justicia por su propia cuenta y desquitarse de un agresor sádico y enfermo que no recibió castigo. Lo grotesco despierta también ese instinto de pretender que toda violencia se pague con violencia.

A pesar de la violencia evidentemente explícita de esta escena, el gesto de desesperación y los interminables nueve minutos de violencia, la película no fue censurada. No ha sido mundialmente famosa, ni ha triunfado en el mercado estadounidense, pero es mucho más violenta que *La naranja mecánica* (Kubrick, 1962) y no fue retirada de las salas, por lo que la comparación resulta conveniente para plantear el tema de la insensibilidad gradual del público ante la representación de violencia en escenas cinematográficas.

Una escena oscura, filmada con un filtro rojo, exalta lo sucio del rojo de la pared de fondo de un túnel de tránsito peatonal lúgubre, oscuro, sucio y peligroso. La película está en su mayor parte filmada en escenas nocturnas y oscuras, pero esta escena es la que deja una marca indeleble de la crueldad visual.

El fondo desenfocado queda en negro la mayor parte del tiempo, excepto cuando aparece un peatón, reducido por la perspectiva en el fondo, lo cual por un momento representa la esperanza de ayuda. No obstante, el peatón decide huir, dejando de nuevo el fondo perdido en negro al lado del rojo oscuro que genera esa atmósfera de caos e intranquilidad.

Al ver la reacción del público se entiende, en parte, la razón por la cual el estudio del arte ha dedicado extensas disertaciones a reflexionar sobre la

belleza y tan pocas sobre lo grotesco. Sin embargo, aun a pesar de la poca atención que reciben por parte de la teoría estética, el miedo, la vergüenza, la soledad y la desesperación siguen siendo emociones, y en el cine se evocan todas ellas. No se trata de pensar que todas las películas incurran en el esquema Disney de final feliz y predecible.

#### 4.7 Psicoanálisis del cine

El interés del psicoanálisis en el arte es la capacidad de representación de la psicología humana a través de manifestaciones imaginadas o representadas.

Una técnica muy común del psicoanálisis freudiano es la de analizar las representaciones, ya que en estas se expresa el inconsciente. El mecanismo psicoanalítico explica que controlamos lo que decimos al hablar de la realidad, es decir, lo pensamos detenidamente, mientras que lo que se manifiesta como algo irreal o inventado es menos controlado, pues no va a ser juzgado moralmente.

Hay una estrecha relación entre el psicoanálisis del arte y la filosofía de los medios de comunicación masiva. De nuevo, vale la pena recordar que la teoría crítica de los medios de comunicación de masas surge en el prelude de la Segunda Guerra Mundial, lo cual daría inicio a la división del mundo en bloques comunistas y capitalistas. Muchos de sus textos tuvieron que ser escritos en el exilio; tanto la teoría del arte como el psicoanálisis no fueron ajenos a esta situación.

Walter Benjamin, uno de esos críticos de la comunicación de masas, publicó en 1935 uno de sus más famosos ensayos, que fue usado como fundamento en el psicoanálisis del arte. El texto, titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2000), hace una reflexión acerca de la dificultad de reducir el arte a sus medios mecánicos. Este ensayo es consecuencia del auge de la fotografía y el cine, y conceptualiza la idea del 'aura' de toda obra, es decir, su valor cultural. En tono poético, el autor la define como "la manifestación irrepetible de una lejanía" (Benjamin, 2000, p. 95), lo que significa, interpretado sin retórica, una representación única e irrepetible.

Ese carácter de unicidad se pierde cuando una obra se reproduce mecánicamente, como el cine o la fotografía, que son, para el autor alemán, manifestaciones cuyo aporte cultural queda supeditado a sus dos polos: el valor cultural y el valor exhibitivo.

El valor cultural está dado por lo que una obra puede aportar en su valor cultural catártico o tradicional. El polo opuesto es cuando predomina la facilidad de exhibición en su reproducción sin importar su valor social. Esto diferencia determinadamente a la literatura del cine, pues, en la primera la

reimpresión de un libro es un medio para su mayor alcance, pero no un medio para su elaboración misma como sucede en el cine y la fotografía. Benjamin (2002) elabora su ensayo con la tesis central de que la reproducción técnica de una obra de arte deteriora su 'aura', es decir, su carácter único e irrepetible, que le da valoración cultural por encima del valor de exhibición. Vale la pena mostrarlo en una cita textual.

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística... (Benjamin, 2000)

Aunque la crítica al cine es inevitable, si tenemos en cuenta que el autor estaba exiliado y recibía con desdén el cine alemán convertido por Leni Riesfenstahl en un instrumento de propaganda nazi, su ensayo insiste en la importancia social del cine y sus posibilidades filosóficas.

El concepto del valor de exhibición se elabora siguiendo la dualidad de Marx entre valor de uso y valor de cambio. Benjamin agrega un nuevo valor a la teoría marxista con la adhesión al capital del valor de exhibición de los bienes, que se convirtió en una situación de los medios de comunicación durante el régimen nazi por las películas propagandísticas que defendían la guerra y el holocausto, exhibiendo la falsa noción de 'pureza'.

El vínculo de unión entre la teoría crítica y el psicoanálisis es el concepto aristotélico de la catarsis de la obra de arte. Aristóteles definía la catarsis como el alivio que produce una representación artística en la mente humana como consecuencia justamente de 1) saber que lo que se percibe es una representación y no la realidad misma, y 2) la capacidad de proyectar la vida propia en lo que se percibe en la escena artística.

Si el arte está pensado para el ennoblecimiento y el alivio de los sentimientos se vuelve positivo. La palabra catarsis viene del griego κάθαρσις, que significa purificación, y el psicoanálisis entiende esa catarsis como la posibilidad de proyectar en representación los deseos reprimidos; al manifestarlos en la representación exhibida, se liberan culpas e inhibiciones. Es decir que la sanación artística consiste en proyectar en la obra los deseos reprimidos, que se liberan sin tener que padecer cargas ni culpas, pues la liberación es representativa (exhibida). Así se ha establecido el vínculo entre el psicoanálisis y la filosofía del arte.

Aunque el arte es una representación, opera por un mecanismo proyectivo que introduce la mediación de la personalidad. En el caso del cine, esta mediación de la pantalla consiste en ponerse en el rol protagónico de la escena, generando así tensión, deseo, excitación o, en escenas caóticas, miedo, angustia, tristeza.

Es por esto que, ante la percepción cinematográfica, también se generan los mismos mecanismos de defensa que la psicología ha estudiado cuando se quiere evadir una situación conflictiva. Es por esto que se hace imprescindible pensar el cine no solo desde la belleza o lo cómico, sino también desde lo terrorífico, lo feo o lo grotesco.

Anna Freud en su libro *El Yo y los mecanismos de defensa* formula los siguientes mecanismos de defensa psicoanalíticos:

1. *Evasión*: Consiste en evitar la situación conflictiva, refugiarse en barreras, cambiar de tema o huir de la situación que genera incomodidad, cubrir los ojos en las escenas más crueles. Asumir que 'si no lo veo, no existe' es una forma típica de evasión.
2. *Negación*: Es cuando se asume que la situación es tan trágica que se acude a decir 'esto no puede estar pasando. La negación es mucho más irreal que la evasión porque insiste en que algo no existe, algo que es inevitable, pero, por ser irreal, el periodo de negación es con frecuencia transitorio y, entre más se prolongue, más devastador es su efecto posterior.
3. *Racionalización*: A veces la situación conflictiva se disfraza de un reto mental y se trasladan las emociones al intelecto, por ejemplo, inventando excusas, o creando explicaciones fantasiosas. La racionalización opera por un tiempo más prolongado que la negación, pero sigue siendo un mecanismo de defensa para situaciones conflictivas, por lo que psicoanalíticamente es tratada como una justificación que no sustituye lo inevitable.
4. *Desplazamiento*: En términos coloquiales, se puede identificar como un 'desquite', que consiste en cambiar el destino de lo que produce ira o malestar, orientándolo a otra persona o situación completamente ajena. Al recordar que los mecanismos de defensa se tratan de emociones que por necesidad de convivencia deben ser reprimidas, pero que se manifiestan de una forma u otra, el desplazamiento es la explicación típica de alguien que se desquita con otra persona por no poderlo hacer directamente con quien se produjo el enojo. Si alguien discute con su jefe, a quien no puede agredir, entonces desplaza esa ira a sus subalternos.

A pesar de todo estos mecanismos de defensa, y en general toda la teoría psicoanalítica de Freud, no tenían para su autor aplicabilidad en el cine, pues no consideraba posible representar plásticamente las abstracciones, al menos no de forma precisa, pues el subconsciente depende justamente de la imposibilidad de ser representado.

Los intentos fallidos, los desplazamientos y las fantasías son inexactas; no son manifestaciones precisas, y por eso requieren la interpretación. Por

ejemplo, una persona puede sentir rabia inexplicablemente hacia otra, como manifestación inconsciente de un deseo sexual reprimido. Si se toma literalmente la sensación como rabia, se hace un mal diagnóstico. Por eso Freud dudaba de la representación plástica de las abstracciones. La aparente contradicción consiste en que las abstracciones remiten al subconsciente, pero el hecho de que sus representaciones no pueden ser precisas es uno de los puntos por los que se ha creado el psicoanálisis del cine como una ciencia compleja, que estudia la transferencia de los estudios psiquiátricos a los guiones, gestos, actitudes y personajes de las películas.

Los directores, algunos de los que han sido comentados previamente en este texto, han sido frecuentemente estudiados por psicoanalistas. Es evidente que los personajes de las películas tienen una complejidad mental, y los diálogos y acciones demuestran algunas veces patologías y otras veces dan indicaciones sobre tratamientos para sobrellevar la depresión, el desequilibrio, esquizofrenia, psicopatías y otras enfermedades mentales. Lo que se ha debatido es si las películas tienen o no posibilidades terapéuticas, pues son solo una representación y los pacientes, tanto los que padecen desórdenes psiquiátricos como los que no, lo saben y lo ven como algo ajeno.

De manera experimental, se han hecho películas que cuentan trastornos explícitamente. *Sybil* (Sargent, 2007) cuenta la historia de una niña con dieciséis personalidades diferentes, que creció en una familia disfuncional y que intenta normalizar su vida para ser profesora. El espectador puede encontrar un reto al intelecto en intentar determinar cuál de las dieciséis personalidades habla en cada momento de la película, pero quien padece trastornos de personalidades múltiples puede simplemente ver el filme como una historia que no le aporta nada o aplicar un mecanismo de defensa frente al argumento.

Algunos directores se han hecho famosos por relatos y argumentos que requieren familiaridad experta con la teoría psicoanalítica, como en los casos de Darren Aronofsky, Ingmar Bergman y David Lynch.

Probablemente la más enigmática sea *Persona* de Ingmar Bergman, famoso por relatos metafísicos como *El séptimo sello*. En *Persona* (Bergman, 1966), el director relata un drama psicológico que algunos críticos consideran incluso terror, lo que presenta dificultades con respecto al filme como tratamiento terapéutico.

El inicio de la película consiste en la proyección de imágenes, entre las cuales aparecen un pene erecto, unas manos, un cordero siendo asesinado, el proceso de crucifixión y una morgue, entre otras escenas aleatorias. En el contexto externo se observa el proyector y se escucha el entorno, con lo que evidentemente se da a entender ciertos aspectos de meta-cine, es decir, el análisis cinematográfico al interior de las películas.

El argumento, basado en la teoría de Carl Jung sobre la personalidad, sigue siendo un enigma, pues su interpretación puede ser tan cierta como falsa.

La película cuenta la vida de una enfermera y una paciente psiquiátrica llamada Elisabet con indicios de catatonia, que solía ser actriz y, luego de haber interpretado una representación de *Electra*, dejó de hablar y de moverse permanentemente (por su propia voluntad). En el hospital es tratada como si tuviera un problema físico, hasta que encuentra una doctora que intenta un tratamiento mental, enviándola a una cabaña con la enfermera Alma. Allí poco a poco se van dando diálogos, inicialmente con gestos, hasta que Alma logra hacer que Elizabet diga algo y comience a contar episodios difíciles de su vida.

En el desarrollo del argumento se usan efectos y juegos de imágenes para indicar explícitamente la representación en formato celuloide cuando las miradas de las dos protagonistas se cruzan, luego de un tenso diálogo en el que Elizabet cuenta su experiencia en una orgía de la que quedó embarazada y tuvo que abortar. Finaliza el diálogo con un efecto de distorsión y la imagen de cómo se vería en el proyector si se rompiera el negativo, con el sonido agudo y la posterior reaparición borrosa de la imagen.

Parte del enigma de esta escena es el corte previo, en el que Elizabeth ha notado que Alma lee su correspondencia. Esto significa que, cuando ella hace su 'confesión', Alma ya sabía la historia de la orgía. Luego de eso, la película, a un ritmo lento, se centra en diálogos, miradas, gestos y confesiones ambiguas como la de ser una mujer casada que aborrece al hijo que tiene con su esposo. No obstante, son los diálogos los que hacen de esta película un enigma para la teoría de la personalidad. Poco a poco, enfermera y paciente se van confundiendo y convirtiendo en una misma personalidad, aunque este proceso queda inconcluso cuando el proyector se apaga al final de la escena.

El cine tiene una relación estrecha con el pensamiento; eso es claro, al menos con el pensamiento racional estudiado desde la filosofía. Sin embargo, cuando se trata de pensamiento emotivo, la dificultad estriba en el análisis.

La clasificación del pensamiento en el cine ha sido abordada por el estudio de la filosofía del cine según la división entre lo lógico (*logos*) y lo emotivo (*pathos*).

El filósofo Julio Cabrera (2008) ha escrito un libro en el que aborda concretamente la relación entre cine y pensamiento. El primer capítulo es justamente sobre la razón logopática, abordada al estilo kantiano desde la crítica y manteniendo la diferencia ya comentada por Walter Benjamin entre el proceso de producción mecánico de un filme y el argumental de un libro, asumiendo la filosofía como un género literario.

Para este análisis, se piensa en la razón logopática estudiada en las imágenes que transfieren conceptos, contemplando la idea de un pensamiento imaginado, al considerar el cine como un lenguaje más apropiado que el texto para expresar intuiciones. Esto quiere decir que el lenguaje escrito es conveniente cuando hay razones y argumentos, pero, cuando el argumento es una intuición leída en un gesto, una frase, un paisaje o un sonido, no es

posible transferirla plenamente en un escrito; en ese caso, el cine resulta una herramienta más conveniente.

Un concepto imagen se instaura y funciona dentro del contexto de una experiencia que hace falta tener, para poder entender y utilizar este concepto. Por consiguiente, no se trata de un concepto externo... sino de un lenguaje instaurador que exige pasar por una experiencia para ser plenamente consolidado. (Cabrera, 2008, p. 18)

Este saber mediado por la razón y la emoción requiere dejarse afectar, por lo que es necesario combinar imagen con el argumento y la secuencialidad narrativa; algo dentro de la imagen debe causar algo en el espectador (una experiencia).

El autor insiste en la necesidad de diferenciar impacto emocional y efecto dramático, pues un filme muy dramático emociona, pero no invita a la reflexión, mientras que el llamado 'cine cerebral' tiene la capacidad de inducir el pensamiento, justamente por esa aparente frialdad que se da a la imagen y su vínculo conceptual.

Para que el concepto tenga validez, se requiere la universalidad representativa del cine –es decir, esa universalidad de la posibilidad– y no de la necesidad, que consiste en crear un vínculo universal que supera barreras culturales e idiomáticas aludiendo estrictamente a lo humano. Es por eso que funciona el mecanismo de proyección, por dos características: involucra al espectador y universaliza la emoción.

Para universalizar la emoción se hace práctico el momento en que un personaje representa a la humanidad entera; el drama de un personaje se hace universal. Por eso los relatos de guerra toman, a veces queriendo, a veces no, un partido político. Por ejemplo, las innumerables escenas de la guerra de Vietnam toman partido político; el espectador da por vencedor a Estados Unidos, aunque en realidad fue Vietnam quien logró desgastar la maquinaria de guerra estadounidense, pero el triunfo simbólico se da por un sobrediente que representa a todo un bloque. Es por eso que tan frecuentemente el drama de la guerra y las muchísimas películas del holocausto nazi, que se encargarían *a posteriori* de deshacer la propaganda nazi en el cine, contando la historia desde el bando opuesto y ganando la solidaridad del público con el pueblo judío.

En el caso del psicoanálisis de la sexualidad, se establece la contradicción entre la intimidad y la universalidad, es decir, se mantiene el mecanismo proyectivo, pero la universalidad ya no representa a toda una especie, a un bando político, ni siquiera a un género, sino al deseo íntimo –si la escena es deseable– o al otro –si es sexualidad degradante o agresiva.

De los cinco sentidos que poseemos los humanos, tiene un alto predominio la visión, por razones fisiológicas y psicológicas. Las primeras obedecen al amplísimo espectro y la distancia que registra la visión humana, en tanto que los aspectos psicológicos de la visión tienen que ver con la imaginación.

El estudio de la imaginación tiene como variables la filosofía fenomenológica y la psicología, cuyos campos de aplicación, que se comentarán más adelante, llegan hasta la antropología visual y los estudios visuales.

Lo enigmático de la imagen externa es esa capacidad para crear imágenes internas de inmediato; por eso el predominio visual. En la sexualidad hay sensaciones táctiles y olfativas mucho más intensas, pero no son tan inmediatas ni tan claras como los estímulos visuales. Además, la sensación visual produce un estímulo, aunque no sea propio. Es decir, el tacto requiere tocar a una persona, mientras que la visión se estimula cuando ve el gesto deseado, así sea otro quien lo realiza. Por esto se generan incluso patologías como el voyerismo.

La filosofía de la imaginación diferencia las vivencias aprensibles de las que son analizables en la intuición. Aprender es capturar un modo de hacer, y la realidad es que no mucho de lo que observamos es aprendido fácilmente, a menos que esta visualización se asocie con la intermediación de otro sentido o un gesto. No obstante, las vivencias de la intuición se basan en una percepción visual para generar una idea; por eso la vivencia de la imagen.

La imagen filosóficamente estudiada parte del realismo aristotélico que diferenciaba materia, forma y sustancia.

La materia es aquello de lo que está hecha la realidad y se mantiene en tanto el objeto exista; la materia se percibe sensorialmente, y su duración depende de la cosa que se está percibiendo. A su vez, la forma es variable; un objeto en varios estados puede tener la misma materia y diferente forma. Por último, la sustancia es aquello que nunca varía; constituye algo trascendental del objeto.

A partir de esta filosofía material, la fenomenología estudia el contenido de lo perceptible y lo imaginario. Sartre, en su libro *La imaginación* escribió que “el acto de reflexión tiene un contenido inmediatamente cierto que llamaremos la esencia de la imagen” (Sarte, 1940, p. 14).

A partir de dicha esencia se percibe y se racionaliza el objeto, que produce una imagen mental que, a su vez, crea una trascendencia.

La imagen mental es el punto de partida y a la vez el fin de toda reflexión logopática al incorporar en un mismo argumento imagen, razón y emoción. El resultado es una forma psicológica de aprendizaje; por eso el cine se atribuye el derecho a decidir quién puede y quién no puede ser considerada una diva de época.

El problema de la belleza es un asunto cultural, y la cultura está fundamentada en la percepción. El estudio de la historia del arte ha revelado cómo la percepción de belleza cambia. Aunque los cambios solían ser mucho más lentos en la época clásica, los cuadros han quedado plasmados para

documentar el hecho de que en una época se consideraba bello algo que en otra no.

Un ejemplo entre muchos es el cuadro de tema mitológico titulado *El rapto de las hijas de Leucipo* (Rubens y Wildens, 1616), en el que se demuestra que, en el año 1616, la percepción de belleza estaba sustentada en exhibir la clase social. Bueno, también era la percepción machista de esta cualidad, pues las mujeres deberían exhibir su belleza presumiendo en su cuerpo el descanso, como indicador de que tenían sirvientes. El cuerpo bello era de formas voluminosas y blandas, adornado con joyas y de piel blanca.

El estudio de la historia del arte quizá debería ocuparse de explicar que es un cuadro que narra el mito de un rapto, que históricamente fue una seducción aceptada. De hecho, el cuadro lo exhibe en la poca resistencia de las jóvenes al ser raptadas por los apuestos Cástor y Pólux, que exhiben en sus cuerpos las batallas, y en su armadura la condición de semidiós del hermano menor.

El cuadro se ambienta en una iluminada escena mítica, que tiene lugar sin dar precisión histórica y representa las montañas griegas tomadas en algún paisaje grecorromano. Visualmente representa versiones anteriores del mito y genera una atmósfera de luz que deja ver el detalle de los cuerpos en lo que se quiere mostrar como una lucha por la libertad, pero psicológicamente es un gozo sensual. Es una escena de galanteo entre semidioses y mujeres nobles.

La filosofía se pregunta si la belleza tiene alguna materialidad, o si es puramente forma.

El cuerpo de las jóvenes Hilaria y Febe no se ajusta a los atributos de belleza modernos, que exigen un cuerpo tonificado y ejercitado. Por el contrario, se ve su espalda, abdomen y nalgas que se salen de los estándares de belleza actuales. Incluso esta percepción es tan variable, que a la diva de las divas, Marilyn Monroe, poco le importaba su abultado abdomen en 1950.

Actualmente, esa figura indicaría una estrella en decadencia y con necesidad de un tratamiento de rehabilitación.



**Figura 7.** *El rapto de las hijas de Leucipo*

**Fuente:** (Rubens, 1616)

Se hace evidente que, para determinar quién es bella/o (o guapa/o) y quien no, hace falta tener el carácter cultural de influencia o figura pública. Los directores de cine escribieron muchos de sus guiones pensando específicamente en una actriz o un actor que seleccionarían para un papel en específico. En términos de la filosofía de la percepción, queda la pregunta por los tonos grises, es decir, por esas percepciones de belleza no hegemonizadas, que corresponden a la belleza cotidiana, a la esposa del panadero, al amor platónico del conductor o, hasta de forma vulgar, el calendario de desnudos en algún taller de mecánica. Quizás es ofensivo, pero ¿por qué las élites culturales se asignan sin que nadie se resista el derecho a decidir quién entra en el selecto grupo de los bellos?

El semiólogo italiano Umberto Eco hace esa pregunta en relación con las disciplinas que escriben la historia:

La pregunta que cabe esperar es: ¿por qué, entonces, esa historia de la belleza solo está documentada con obras de arte? Porque han sido los artistas, los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello, y nos han dejado ejemplos. Los campesinos, los albañiles, los panaderos o los sastres han hecho cosas que tal vez también consideraban bellas, pero nos han quedado pocos restos. (Eco, 2000, p. 12)

La pregunta acerca del grado de influencia que determina la belleza tiene que ver con el uso utilitarista de este concepto y, si la utilidad es comercial, habrá que contemplar la relación entre la antropología y la economía de la imagen.

Cuando una imagen se comercializa, es su realizador o productor quien decide su valor estético. Por eso el juego de poder de los directores y productores de Hollywood, al atribuirse el derecho a decidir quién triunfa y quién no en el mundo del cine; cobran como parte de su derecho de admisión la posibilidad de escoger a sus actrices –y a veces hasta a sus esposas o amantes.

En manos de la comercialización de la imagen, vemos que el problema de la fenomenología clásica adquiere un nuevo matiz cuando el fenómeno de la belleza ya no está sometido solamente a los cánones de quienes toman la decisión, sino de los que deben comercializar la idea.

Vale la pena preguntarse porqué se acepta tan dócilmente esa decisión.

## **5. Discusión**

### **5.1 El monopolio patriarcal de la sexualidad**

Una relación que no se puede demostrar empíricamente, pero que es evidente con el sentido común, es que existe una conexión entre el patriarcado y el sistema de producción económica. El modelo de producción capitalista se basa en la explotación de lo masculino sobre lo femenino; se conquista a las buenas o a las malas a las mujeres, a la tierra, a las crías de los animales y a la feminidad.

La dificultad de establecer esta explotación se debe a la diferencia teórica entre la mujer y lo femenino y los hombres y lo masculino. Parece una obvia contradicción, pero debe explicarse muy cuidadosamente, pues la filosofía nos ha enseñado a no dejarnos engañar por las apariencias, por la simple percepción de los sentidos, sobre todo de lo visual.

Se habla del falocentrismo cuando se piensa la manera en la que se ha erigido el mundo: centrado en la necesidad de ganar lo que otro pierde. Las conquistas han sido un cúmulo de relatos de opresión en que la guerra se impone sobre la tranquilidad, las carreteras sobre los bosques, la industria sobre el hogar. Eso no es ya una lucha de hombres y mujeres, sino el resultado de la opresión sobre la calma.

Lo masculino es el deseo de vencer, de imponer y someter; lo femenino es la necesidad de protección, de diálogo, de espera, lo que evidentemente no significa que la mujer tenga que ser dócil y el hombre agresivamente promiscuo. El error de muchas teorías de género esencialistas ha sido equiparar los rasgos conceptuales masculino y femenino a las características corporales de género (hombre y mujer). Todo hombre y toda mujer tienen rasgos de personalidad masculinos y femeninos, y pueden desarrollar habilidades intuitivas, protectoras, de cuidado o de paciencia, como también

pueden necesitar en ocasiones la supervivencia, la fuerza, la imposición. La vida familiar está llena de esos momentos que demuestran la femenino y lo masculino como fuerzas que se equilibran y que conforman seres complejos, sin que se pueda definir ninguna de las fuerzas como 'buena' o 'mala'.

Esta diferencia fue teorizada por un filósofo de herencia marxista llamado Jean Baudrillard. Sería él quien, mucho antes de la teoría feminista y el ecofeminismo marxista, comenzaría a reflexionar sobre las concepciones teóricas de los femenino y su dialéctica con lo masculino.

En resumen, se tiene que el poder es masculino y lo propiamente femenino es la autoridad legítima. Sin embargo, para el funcionamiento del mundo, el establecimiento del orden y el cuidado de la familia y las instituciones, se requiere ocasionalmente acudir a la imposición no dialógica.

El desequilibrio se produce cuando la imposición de una fuerza doblega a otra, cuando hay un monopolio y una somete mientras la otra es sometida. Por eso resulta relevante el caso inicialmente mencionado de Harvey Weinstein, quien usa su posición dominante como productor de cine y aprovecha su cargo como agente organizativo y técnico. La presión económica está inevitablemente ligada al patriarcado.

El valor, la energía, el deseo son procesos irreversibles — es el sentido de su liberación. (Inyecta la menor dosis de reversibilidad en nuestros dispositivos económicos, políticos, institucionales, sexuales, y todo se derrumba inmediatamente.) Lo que hoy tranquiliza a la sexualidad es esta autoridad mítica sobre los cuerpos y los corazones. Pero también es lo que provoca su fragilidad, al igual que la de todo el edificio de la producción. (Baudrillard, 1981, p. 47)

Aunque es una diferencia que se ha especializado, parte de la más primitiva concepción arqueológica de la vida. Por eso se relaciona con procesos tan antiguos como la conservación de la especie y tan modernos como el urbanismo.

Hay que reconocer que se ha permitido un desequilibrio que impone roles culturalmente sometidos a la condición corporal. En el libro titulado *La dominación masculina*, el sociólogo francés Pierre Bourdieu escribe sobre los roles impuestos en la representación de las mujeres y la venta de servicios simbólicos como el periodismo, el cine y las relaciones públicas (Bourdieu, 2000). La división sexual del trabajo exacerba la ya previamente constituida relación de dominación impuesta desde épocas tan lejanas, que a duras penas pueden reconstruirse.

Incluso la forma de habitar la ciudad es falocéntrica; simbólicamente se erigen falos llamados obeliscos en lugares que ancestralmente fueron tierra sagrada por su fertilidad. Esto se convierte en un síntoma de la transformación cultural relacionada con el sistema de producción simbólica y la relación cultural del capitalismo.

Rodrigo Parrini (2016) ha desarrollado ampliamente el concepto de *falotopía* para referirse a esos monumentos, a la dominación cruel por los cuales se imponen prácticas de masculinidad hegemónica como el culto a las armas, los autos y la posesión de una mujer atractiva como objeto para exhibir. Esto constituye una práctica doble tomada de medios de producción cultural como el cine y la televisión, pero que tiene evidentemente efectos en la vida cultural y la construcción de imaginarios sociales que determinan el deseo y los conceptos flexibles en la sociedad como el éxito, el buen gusto y la belleza.

## 5.2 El patriarcado y la pedagogía de la crueldad

El modelo de dominación masculina impone un aprendizaje patriarcal que se transmite a la conducta social a través de medios culturales, entre los cuales hay una alta influencia de los medios de comunicación masiva.

La antropóloga argentina Rita Segato (2003) ha llamado *pedagogía de la crueldad* a los mecanismos sociales por los cuales se enseñan rituales de violencia, dominación y sometimiento. Las amenazas por las cuales los grupos terroristas y las fuerzas represivas de los Estados como el ejército infunden miedo, a través de la enseñanza por el castigo a quien desobedece y se opone al patrón violento dominante, son el ejercicio de la *pedagogía de la crueldad*, que también se vale de medios de difusión social para enviar su mensaje persuasor de la obediencia, aunque haya desacuerdo con sus consecuencias.

Es esta persuasión-disuasión cultural la que más presión ejerce porque se convierte en el deseo representado. Son los modelos de medios de comunicación hegemónicos los que enseñan los juegos infantiles y los indicadores de reconocimiento social. En los pueblos más apartados de los países periféricos, los típicos juegos de infancia emulan escenas de películas como *Rápidos y furiosos* o *Avengers*. Esto los hace medios hegemónicos, pues son los que están al alcance, y es a través de estos medios que se comprenden los conceptos de belleza, valentía, feminidad y masculinidad. Las consecuencias se hacen evidentes cuando los juegos infantiles se convierten en hábitos de adultos, que optan por ir al quirófano en busca de silicona para parecerse a lo que aprendieron en su patrón cultural como deseable o atractivo.

Benjamin parece sugerir que el papel de la representación de la fantasía y su reproducción y difusión por medios técnicos consistiría en servir de espejo para que la sociedad pudiera reconocerse en sus tendencias y sus peligros. (Segato, 2003, p. 98)

La noción de representación se culturaliza y deja de ser un imaginario para convertirse en un constructor social cuando se patroniza como deseable cierto estilo de vida. Eso es lo que justamente deviene del cine que llega de una industria cultural, el hecho de la imposición sutil de los modelos deseables. Por eso la representación se enfrenta a su paradoja, de ser ficticia, pero se convierte en realidad a medida que se repite la puesta en escena. La paradoja

obedece al momento en que “el ser de lo representado va a caer ahora en representación” (Enaudeau, 1998, p. 186).

Es más real la niña que juega a disfrazarse de Scarlett Johansson en su interpretación de la Viuda Negra, que la misma interpretación de la actriz en un estudio de Disney. No obstante, en el juego de niños se siente inalcanzable el nivel de verosimilitud y el atractivo de la actriz. Seguramente se piensa en conjunto que Johansson es una mujer atractiva, y eso determina su doble configuración. Por un lado, hace que las mujeres la elijan como modelo a seguir y los hombres como objeto de deseo; por el lado de las industrias culturales, hace que los libretistas y productores de cine la escojan a ella para interpretar papeles taquilleros y pagarle millones de dólares por su interpretación y el uso y los derechos de su imagen.

Famosa por ser actualmente la actriz mejor pagada del mundo exhibe su voluminoso cuerpo y su cabello rubio, haciéndose digna de imitar. Por supuesto que no es solo la figura la que la convierte en actriz famosa; también ha habido una formación y preparación para representar sus papeles, pero el público percibe la forma y no el contenido.

Eso constituye la asociación entre belleza y éxito que conforma el imaginario social contemporáneo. Es evidente que no es exclusivo del cine estadounidense, pero realmente no será frecuente ver en las calles juegos infantiles basados en películas de Fellini o Bergman, por lo que sí hay un predominio de los medios de reproducción técnica por sobre la configuración cultural.

Esto incluso se extiende al entorno geográfico, no solo por los imaginarios asociados a los lugares, sino también porque las ciudades se construyen con normas urbanísticas que determinan formas de ser habitadas. Es por esto que se ha creado globalmente el imaginario de la grandeza de las industrias de Hollywood, lo cual ha servido para que sea el proclamado epicentro cultural de la apropiación del orgasmo femenino por la industria cinematográfica.

### 5.3 Hollywood como epicentro de la comercialización del cuerpo femenino

Finalmente, para demostrar la hipótesis de proclamar al cine de la industria popular norteamericana, específicamente al producido en los grandes estudios de Hollywood, como aquel que ha propiciado globalmente la cultura mediática de consumir el orgasmo femenino en medios de comunicación masiva, es necesario consolidar los argumentos previamente expuestos.

En realidad, no se trata de que sea Hollywood el centro cultural de mayor producción del mercado cinematográfico global, pues India es por mucho el ganador mundial en cantidad de películas producidas por año. De hecho, la

producción en Bombay (que comúnmente es llamada Bollywood debido a su rápido repunte sobre la producción estadounidense) es casi el triple de lo que se produce en Hollywood.

También la industria de Nigeria (Nollywood) produce el doble de la norteamericana, y China sigue aumentando.

Las cifras son tan sorprendentes que vale la pena mencionar brevemente el caso del cine hecho en India. Con más de 1500 películas por año, este país es sin duda una potencia en producción, teniendo en cuenta que la producción de cine en Estados Unidos es de unas 700 películas por año en promedio.

¿Por qué el dominio del cine de Hollywood, si la producción de India, Nigeria y China es mayor en número de películas?

La respuesta a esta pregunta es desconcertante y tiene que ver con dos variables: la formación de públicos en cuanto a sus preferencias y la cultura global.

En cuanto a las exigencias del público, hay que decir que la crítica al cine de la India es su fórmula repetitiva, que hace que las películas sean muy similares unas a otras. En efecto, parecería que luego de ver una, se han visto todas, pues se repiten escenas con frecuencia: un diálogo, un baile, una pelea con efectos inverosímiles que se repiten una y otra vez, etc. Sin embargo, esa no sería una razón verdadera para desprestigiar al cine proveniente de un país, si tenemos en cuenta que el cine norteamericano lleva al menos 20 años vendiendo películas con la misma fórmula de mujeres atractivas, persecuciones a grandes velocidades y el predecible final feliz.

Muchas películas de la India se convierten en caricaturas del cine norteamericano, emulando clásicas escenas como al joven Neo volando sobre los techos de edificios en *Matrix* o las patadas de Bruce Willis en producciones de bajo presupuesto.

Seguramente el bajo presupuesto es el secreto para la enorme producción y rápida comercialización del cine de la India. Eso podría explicar la segunda variable, que se refiere a las preferencias de la cultura global. El cine norteamericano nos ha acostumbrado a un idioma y un lenguaje. El idioma es evidentemente el inglés, y el lenguaje tiene que ver con la definición cultural de la lingüística, que conduce a pensar en la posibilidad de que una forma narrativa se convierta en postulado de lenguaje.

El cine, más allá de ser un medio de comunicación, se convierte en lenguaje porque adquiere formas narrativas propias, que son los ángulos, los movimientos de cámara, las transiciones. Estos elementos conforman un estilo y un ritmo, y, dentro del estilo, se acoge un uso social convencional.

En cuanto al uso convencional del lenguaje cinematográfico, resulta ser esa la explicación por la cual, a pesar de no ser el mayor productor de películas,

sí es el cine estadounidense el que más recauda en taquilla, y con ello el que más amplio valor de exhibición genera, siguiendo la definición de este hecho por Walter Benjamin en apartados anteriores.

Con el aumento del valor de exhibición del cine de Hollywood, queda por pensar la forma en que se impone la 'belleza americana' por encima de las demás formas de belleza, específicamente la femenina. Es como si se pretendiera hacer creer al público que hay algunos cuerpos que importan más que otros.

Justamente esta es la crítica de la autora Judith Butler al explicar la jerarquía de los cuerpos y la competencia de autenticidad. Ella habla de las autenticidades simbólicas y los imaginarios sancionados, en los que intervienen factores como la raza, la corporalidad y el lenguaje simbólico (Butler, 2002). Globalmente se ha asumido que el cuerpo americanizado es más bello que el de Nigeria o el de la India, con todo y los avances de la filosofía de la diferencia y el llamado a erradicar el racismo, y la inclusión de divas de la farándula diferentes a las rubias voluptuosas. Vemos, en figuras como Beyoncé, Salma Hayek, Jennifer López y Sofía Vergara, que el reinado de la belleza estandarizada en el prototipo de Marilyn Monroe ha tenido que ceder en beneficio de la diversidad cultural; que sean o no bellas es una categoría flexible, pero son las divas de la industria audiovisual contemporánea, y eso se demuestra no con gustos variables, sino con cifras de ventas. Curiosamente, Sofía Vergara, es la actriz de televisión mejor pagada del mundo (Forbes, 2020).

La diferencia entre el cine y la televisión es mucho más que una diferencia mediática, pues el cine se constituye como lenguaje a partir de su técnica, que desde su origen mecánico se ha compuesto de en fotografía en movimiento. Por esta razón, a pesar del parecido visual del producto final, el cine ha sido más estudiado desde la técnica, y la televisión más desde su alcance mediático. No obstante, fue realmente en el cine en el que se configuró la noción de lenguaje audiovisual, en el cual se constituyen los ángulos, planos y movimientos de cámara como elementos que conforman un lenguaje.

La idea de la jerarquización mediática y mercantilista de los cuerpos deja de ser una simple percepción subjetiva cuando se encuentra su comprobación empírica en términos de lo que le interesa al mercado: los ingresos.

La medición comparativa entre presupuestos de producción versus ingresos totales en taquilla siempre ha tenido como primer protagonista a Estados Unidos. Actualmente, la industria de este país tiene un ingreso promedio de 600.000 millones de dólares por año, y el gasto en producción es de 36.000 millones de dólares por año (The Numbers, 2021).

Las más grandes productoras se encuentran en Estados Unidos, lideradas por Warner Bros que recauda al año 46.237 millones de dólares y rebasa por mucho el ingreso de las productoras del resto del mundo. La lista sigue con

Universal, Columbia, Marvel Studios, Paramount, 20th Century Fox, Dune Entertainment, New Line Cinema y DreamWorks Animation (Orús, 2021).

A pesar de que India, China y Nigeria superan la producción anual de películas de Estados Unidos, es en el país norteamericano donde es mayor el presupuesto de producción. Esto puede inicialmente parecer una decisión de las productoras en función de la calidad, y sin duda que el mejor presupuesto se ve representado en un mejor resultado final, pues hacer cine sin recursos implica que los efectos sean modestos; el bajo presupuesto también repercute en el ingreso de actores y actrices.

En la medición del Test de Bechdel, China es el país con mayor participación femenina en sus películas, con diálogos y personajes que reciben nombre. Bélgica le debe a Bergman un importante lugar en la inclusión femenina en el cine, pues sus películas de dramas psicológicos tienen, en muchos casos, protagonistas mujeres. El más reconocido caso, la película *Persona*, que cuenta la vida de una psiquiatra y su paciente, se desenvuelve completamente en sus largos diálogos. Esto que no resulta nada entretenido para el público, acostumbrado a peleas, explosiones y chicas ligeras de ropas como accesorio del protagonista hombre.

A pesar de todo, el Test de Bechdel ha hecho un esfuerzo por medir en los diálogos la importancia de la participación de las mujeres en las películas, pero siguen existiendo dificultades en la medición. Algunas películas, aun siendo machistas en la industria patriarcal de Hollywood, lo superan por un diálogo entre dos chicas que dicen sus nombres, a pesar de que todo el contexto restante sea predominantemente masculino. No obstante, de momento es la única herramienta de medición que existe y, aunque muchas teóricas insisten en su desfase en la medición, no se ha avanzado mucho; de todas maneras, la industria se muestra más incluyente.

Hollywood tiene un sindicato organizado de actores y actrices que defiende las garantías laborales de una profesión con ingresos esporádicos, ya que solo reciben ganancias por película y pueden pasar años sin ser contratados, pero al mismo tiempo es el país que destina sumas millonarias al pago de actores y actrices, y además paga en razón del alcance global por derechos de imagen y por el uso en medios publicitarios y *merchandising*.

Debido a que el tamaño de la industria no se mide por la cantidad de películas hechas, sino por las ganancias obtenidas de ingresos en taquilla, hay que tener en cuenta que actualmente las productoras están optando por cambiar la forma de comercialización de las películas. Esto se debe a los cambios en el consumo cultural del cine, pues súbitamente se ha volcado la preferencia a reemplazar el consumo en salas de cine por la película casera, en formatos como el *streaming* (Netflix) o televisión por suscripción. A esto se le suma que la coyuntura de la pandemia durante el año 2020 aceleró el rezago de las salas de cine en comparación con el plan de películas en casa.

Vemos que, aunque la raza ya ha dejado de ser un factor de exclusión para la participación en el mercado de la industria cinematográfica más rentable del

mundo, como lo fue desde su inicio hasta 1932 con la aparición de Hattie McDaniel, persiste la discriminación por participación geográfica, que se traduce en discriminación cultural. El top de las actrices mejor pagadas está dominado con cifras astronómicas por el mercado de Hollywood. Angelina Jolie recibe en promedio 35.5 millones de dólares por año, y Scarlett Johansson, por su participación en *Black Widow*, ganó 20 millones de dólares.

Aclarando que este no es un trabajo de investigación en defensa de las actrices, sino que lo que se quiere observar es la intromisión de la industria cinematográfica en la sexualidad femenina, es necesario observar que la mediación corporal de las actrices ha influenciado el mercado y su influencia en el mismo; influencia la industria y, en consecuencia, la cultura.

Es por esta secuencia entre mercado, industria y cultura que se hacen vigentes las reflexiones de Walter Benjamin y Theodor Adorno sobre las industrias culturales, escritas antes de la Segunda Guerra Mundial, que hoy vemos ejemplificadas en la jerarquización de los cuerpos. Aparentemente, algunos cuerpos venden más que otros, y eso determina el imaginario de belleza. Es decir que son los productores y directores de cine quienes determinan los cuerpos que importan y lo que no. Esto les da una posición de poder privilegiada asociada al patrón de dominación falocéntrica (recordando el concepto como un entramado de poder en el que lo económico opera como factor de dominación).

Es decir, si son los directores y productores de cine los que determinan si una actriz puede cobrar 20 millones de dólares por su actuación en una película, no es de extrañar que, por el ingreso a participar de un mercado con cifras astronómicas, se sientan con derecho a cobrar una cuota para su satisfacción personal. Esa es la forma de pensar de los directores de la industria, y por esto se han hecho tan famosas las denuncias de acoso, debido a que la industria se apodera del cuerpo de las actrices y lo considera parte de su propiedad.

#### 5.4 ¿Solo lo femenino se sexualiza?

Se han comentado ejemplos de escenas de sexualidad femenina y masculina, por lo que se puede concluir que la apropiación y jerarquización del cuerpo por la industria cinematográfica usa y vende cuerpos tanto masculinos como femeninos. Sin embargo, los actores hombres no son acosados, o al menos hasta el momento hay muy pocos que han radicado quejas sobre acoso sexual a cambio de la oportunidad de convertirse en millonario haciendo películas en el mercado norteamericano.

Esto se traduce en la percepción del cuerpo y la moral del mercado. Seguramente la envidia también lleva a pensar que muchas de las mujeres que triunfan en Hollywood han tenido de intercambiar sexo a cambio de la

posibilidad de ingreso a participar en este mercado millonario, lo que configura una percepción cultural de la mercantilización del orgasmo femenino dentro y fuera de la industria, escenificada en las películas e imaginada tras bambalinas por el público consumidor.

El problema social de la fragmentación erotizada del cuerpo es su desmembramiento simbólico, es decir, lo que comúnmente se llama *cosificación* del cuerpo. Es como si los cuerpos dejaran de importar en tanto son portadores de una subjetividad y una singularidad para convertirse en simplemente cosas puestas al servicio del placer.

En esa objetivación es muy notoria la apropiación patriarcal, pues el cuerpo de las mujeres ha sido históricamente destinado al placer masculino. Para esa misión impuesta, el cuerpo femenino se descompone de forma tal que al rasgo masculino le dejan de importar las emociones, relaciones sociales, ideas y potencias que alberga un cuerpo, para reducirlo a senos y vaginas dispuestas a complacer el falo.

Esa misma segmentación que hace el público del cuerpo femenino la hace la industria cultural mediática con la clasificación de los cuerpos que importan y los que no, lo cual puede medirse en ingresos. De igual manera, se hace una clasificación geográfica por industrias culturales del primer y tercer mundo.

La fragmentación de las ciudades hecha por el urbanismo (tradicionalmente llamado *city planning*) clasifica las regiones y las ciudades de acuerdo con su uso y el disfrute del espacio. Sennett (2002) comenta que la clasificación de las ciudades buscaba anular la diversidad, estableciendo regiones destinadas a cada uso, discriminadas por el tipo de gente que las habitaba. Dicho de una manera escueta, fue el urbanismo clásico el que definió que las regiones pobres fueran lugares para la delincuencia, mientras que las zonas privilegiadas estarían destinadas al ocio y las zonas industriales destinadas al comercio se convertirían en territorio económico.

La planeación de Nueva York, dividida en centro y periferia, fue un intento de urbanistas por organizar el espacio. Hay que decirlo: toda organización es clasificación. Por esta razón, se establecieron en la ciudad zonas de control, de vigilancia, de ocio y de comercio. Este fue el modelo de urbanismo que se impuso en el mundo, a partir de la imitación de grandes ciudades como París y Nueva York, que, sin embargo, son también ciudades cosmopolitas con enorme diversidad cultural. Es por esto que el intento estático de fragmentación fue saliéndose gradualmente de la norma jerarquizada, que sucumbió ante los usos sociales.

La analogía muy elaborada del *city planning* consiste en plantear la forma en que las estructuras disposiciones y organizaciones arquitectónicas han modificado las formas de relacionamiento corporal. Durante la revolución francesa se dio una liberación corporal, que luego fue reprimida, igual que sucedió luego de la Segunda Guerra Mundial.

La tesis consiste en proponer como se construyen muros para contener a los pobres. Irónicamente, no se contiene la pobreza, sino a los pobres, y para ello se crean mecanismos urbanísticos. Se hace evidente que la economía causa movimientos sociales, flujos migratorios, formas de habitar el lugar y en consecuencia hábitos de higiene, salubridad, sexualidad y rituales gregarios.

Con la enorme cantidad de movimientos migratorios contemporáneos, la planeación urbanística medieval, que clasificaba las ciudades y sus zonas internas por sus muros, redes de alcantarillado y plazas y almacenes, no tiene tanta vigencia territorial como simbólica. Hay que reconocer que la organización simbólica ha sido heredada de los usos territoriales establecidos de forma clásica.

Vemos que las ciudades modernas han heredado el uso habitual del espacio, pero su diferenciación no está regulada por un muro físico, sino que, a fuerza del intercambio cultural, las fronteras se han trasladado a lo simbólico.

Es una frontera simbólica la que diferencia el cine de Hollywood del de otros lugares del mundo, pero dicha frontera simbólica tiene rasgos materiales. La imagen mental que produce el nombre de Hollywood es el del evidente y nada discreto anuncio, que escribe el nombre de la ciudad en el Monte Lee en un área de 106 metros de largo por 15 de alto. Es ese imaginario de grandeza escrita en grandes letras es lo que determina el estereotipo del valor de una industria cultural.

Es evidente que hay una tradición cultural; no se trata de minimizar el trabajo de un enorme grupo de personas e instituciones que desde la fundación de la industria cinematográfica han trabajado constantemente. Lo que se busca es determinar los indicios simbólicos por los que la meca de la industria comercial del cine se atribuye el derecho a decidir temas de formación cultural global y por los que el público los acepta sin notar que hay una imposición sutil.

El término *biopolítica* (Foucault, 1976) ha sido acuñado para explicar la forma en que se gobierna el cuerpo por medio de la imposición. Es una imposición sutil; hay que decir que no resulta fácil gobernar aquello que se resiste a ser gobernado, y por supuesto que el propio cuerpo es lo que menos es susceptible a permitir intervenciones, intromisiones y control.

El control del cuerpo se hace de forma sutil; no es como el control de la ciudad, que se impone y se vigila. Al contrario, el argumento para gobernar un cuerpo privado es la excusa del bienestar institucional organizado y jerarquizado. Los estados, las iglesias, los médicos y, más recientemente, los psicólogos han establecido campañas de salud para argumentar, bajo el bienestar, la forma engañosa de controlar lo incontrolable.

Por medio de regulaciones en la alimentación, la sexualidad, la higiene, el control epidemiológico y el ahorro económico, se pretende controlar la privacidad en términos de lo que se ingiere como alimento, los hábitos

sexuales, la cantidad de hijos y las regulaciones médicas respecto al contacto social, el trabajo y la familia.

El espacio en el cual se despliegan series de elementos aleatorios es más o menos lo que llamamos un medio. El medio es, por supuesto una noción que en biología recién aparece con Lamarck. El concepto, en cambio, ya existe en física y Newton y los newtonianos lo han utilizado. (Foucault, 2006, p. 76)

La advertencia de Foucault sobre el control del cuerpo se refería a sus medios políticos, pero no es nada difícil pensar que del control político pasamos gradualmente al control económico y al control cultural. El concepto de medio que utiliza el autor para referirse a lo que puede intervenir la acción a distancia de un cuerpo aplica perfectamente para los medios de comunicación, que de forma sutil ejercen un control interiorizado sobre nuestros cuerpos.

Nadie regula cuántas veces se debe ir al gimnasio, qué se debe comer o cada cuánto se deben tener relaciones sexuales más que nosotros mismos. Hay regulaciones, hay campañas que justifican el control en la salud, la necesidad de protección y el bienestar, y se crean instituciones que, a través de campañas de educación sexual, moral o de higiene, intervienen prácticas íntimas como la masturbación y la sexualidad. Sin embargo, termina siendo el medio cultural el que con mayor fuerza determina las necesidades corporales y su satisfacción.

## **6. Conclusiones**

Para concluir, es necesario insistir en que el patriarcado no es necesariamente una división esencialista entre hombres y mujeres, y que no se trata de definir al hombre como explotador y a la mujer como víctima; en realidad, se ha establecido un sistema global de dominación que, desde el proceso mismo de conquista, requiere la obediencia dócil de quien es controlado.

En ese sistema de dominación se involucra un denso tejido, imposible de deshilar entre la producción económica y la simbólica, en donde el uso del cuerpo y la comercialización del orgasmo por medios de comunicación audiovisual forman parte de los bienes de producción cultural.

Actualmente vivimos el predominio del valor de exhibición por encima del valor de uso y el valor de cambio. Esto constituye parte de la economía patriarcal que hace del cuerpo un objeto simbólicamente comercializable y, como se ha demostrado, la comercialización simbólica resulta mucho más rentable que la material. Es decir que, en este entramado de productos culturales, se establece una jerarquización de los cuerpos, cuyo juicio de valor queda sometido a quienes toman las decisiones de las industrias culturales.

Se ha logrado rentabilizar el orgasmo femenino y, dentro de estos indicadores, se distinguen los más valiosos de los menos valorados. Esta valoración tiene su origen en los productores y directores de medios de comunicación masiva (específicamente en cine norteamericano, por su alcance global y su comercialización a gran escala) y genera un efecto social por el cual se establecen criterios globales capaces de estandarizar las categorías estéticas más subjetivas como la belleza, la sensualidad y el erotismo.

En la industria cultural se ha incorporado el concepto de inclusión, por el cual se han permitido, gradualmente, ciertas variaciones en las posibilidades de acceso al selecto mundo de las divas que determinan el ideal de belleza. Ya no es la simple estandarización de la rubia voluptuosa como el modelo de belleza ideal, sino que se incorporan rasgos variados como otras etnicidades, acentos, lugares de origen y rasgos diferentes a la tradicionalmente dominante. Esto ha tenido un efecto en la percepción de diversas posibilidades de belleza, aunque queda por debatir si esta inclusión es un beneficio para la sociedad o para la industria.

## 7. Referencias

- Adorno, T. (1954). How to Look at Television. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 8(3), 213-235. doi: 10.2307/1209731
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aronofsky, D. (Dirección). (2010). *El cisne negro* [Película]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.
- Balbiani, C. (2021, 3 de febrero). *Del abuso sexual en la escena de la manteca de "El último tango en París" a sus intentos de suicidio: la trágica vida de Maria Schneider*. Recuperado de <https://www.infobae.com/historias/2021/02/03/del-abuso-sexual-en-la-escena-de-la-manteca-de-el-ultimo-tango-en-paris-a-sus-intentos-de-suicidio-la-tragica-vida-de-maria-schneider/>
- Banfi, B., y Pasolini, P. (Dirección). (1975). *Saló, o los 120 días de Sodoma* [Película]. Italia: Produzioni Europee Associate.
- Bataille, G. (1981). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Barcelona: Cátedra.
- Baumgarten, A. (1735). *Meditaciones filosóficas en torno al poema*.
- Benjamin, W. (2000). *Libro de los pasajes*. Barcelona: Akal.
- Bergman, I. (Dirección). (1952). *Un verano con Monika* [Película]. Suecia: Svensk Filmindustri.

- Bernal, H. (2009). Las estructuras clínicas en el psicoanálisis lacaniano. *Póesis*, 8, 141. <https://doi.org/10.21501/16920945.141>
- Bertolucci, B. (Dirección). (1972). *El último tango en París* [Película]. Italia: Produzioni Europee Associate.
- bitacoras.com. (2013, 11 de febrero). *La trágica historia de Simonetta Vespucci, la mujer más bella del Renacimiento*. Recuperado de [https://www.abc.es/tecnologia/abci-simonetta-vespucci-botticelli-201112230000\\_noticia.html](https://www.abc.es/tecnologia/abci-simonetta-vespucci-botticelli-201112230000_noticia.html)
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Burgess, A. (1970). *La naranja mecánica*. Barcelona: Planeta.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabrera, J. (2008). *Cine 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Cohen, R. (2001). (Dirección). *Rápidos y Furiosos* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Cronenberg, D. (Dirección). (2011). *Un método peligroso* [Película]. Alemania: Recorded Picture Company.
- Eco, U. (2000). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- Enaudeau, C. (1998). *La paradoja de la representación*. Paris: Galimard.
- Forbes (2020, 2 de octubre). *Actrices mejor pagadas del 2020*. Recuperado de <https://forbes.co/2020/10/02/editors-picks/las-actrices-mejor-pagadas-del-2020/>
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2000). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Cátedra.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, A. (1980). *El Yo y los mecanismos de defensa*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Freud, S. (1998). *Obras completas*. Barcelona: Anagrama.
- Han, B.-C. (2014). *La agonía del eros*. Barcelona: Herder.
- Hawks, H. (Dirección). (1953). *Los caballeros las prefieren rubias* [Película].
- Jay, M. (2020). *Régimen escópico*. Universidad de California, Berkeley. Recuperado de <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno->

ii/files/2020/03/R%C3%A9gimen-esc%C3%B3pico\_Jay-traducci%C3%B3n.pdf

- Kubrick, S. (Dirección). (1962). *La naranja mecánica* [Película]. Reino Unido: Warner Bros.
- Lacan, J. (1964). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario II*. Barcelona: Cátedra.
- Madonna. (1985). *Material Girl*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=6p-IDYPR2P8>
- Mandoki, K. (2006). *Prosaica I. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Barcelona: Siglo XXI.
- Mendes, S. (Dirección). (1999). *Belleza americana* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Miller, A. (2018). *La guía responsable para hablar del trabajo sexual en los medios*. Recuperado de [https://issuu.com/amarnamiller/docs/es\\_laguiaresponsable\\_compressed](https://issuu.com/amarnamiller/docs/es_laguiaresponsable_compressed)
- Nietzsche, F. (1972). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Noe, G. (Dirección). (2002). *Irreversible* [Película]. Francia: Les Cinémas de la Zone.
- Orús, A. (2021, 14 de abril). *Ranking de las 15 principales productoras cinematográficas en función de la recaudación en taquilla a nivel mundial a fecha de abril de 2021*. Recuperado de <https://es.statista.com/estadisticas/679877/ranking-mundial-de-productoras-cinematograficas-segun-la-recaudacion-en-taquilla/>
- Parrini, R. (2016). *Falotopías. Indagaciones en la crueldad y el deseo*. Bogotá: Universidad Central.
- Rafelson, B. (Dirección). (1981). *El cartero siempre llama dos veces* [Película]. Estados Unidos: Lorimar.
- Reiner, R. (Dirección). (1989). *Cuando Harry encontró a Sally* [Película]. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment.
- Rubens, P. (1616). *Rapto de las hijas de Leucipo* [Óleo sobre tela]. Pinacoteca Antigua de Múnich, Múnich, Alemania.
- Sargent, J. (Dirección). (2007). *Sybil* [Película]. Estados Unidos: Lorimar Productions.
- Sarte, J. (1940). *Lo imaginario*. Barcelona: Gedisa.

- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Sennett, R. (2002). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Taylor-Wood, S. (Dirección). (2014). *50 sombras de Grey* [Película]. Estados Unidos: Focus Features.
- The Numbers. (mayo de 2021). *Movie Production Countries*. Recuperado de <https://www.the-numbers.com/movies/production-countries/#tab=territory>
- Van Sant, G. (Dirección). (2008). *Milk* [Película]. Estados Unidos: Axon Films.
- Vasallo, I. (2020, 13 de abril). *El desnudo de Harriet Andersson, la escena erótica que inició el mito de las suecas*. Recuperado de <https://www.eleconomista.es/status/noticias/10477623/04/20/El-desnudo-de-Harriet-Andersson-la-escena-erotica-que-inicio-el-mito-de-las-suecas-y-el-de-Bergman.html>
- Weyl, D. (2017). El análisis de un film y el psicoanálisis. *Ética y cine*, 7(1), 9-19. <https://www.redalyc.org/journal/5644/564462730002/html/>
- whetu.org (s.f.). *#MeToo: la campaña que movilizó a todo Hollywood*. Recuperado de <https://whetu.org/metoo-la-campana-que-movilizo-a-todo-hollywood/>
- Wright, J. (Dirección). (2008). *Expiación* [Película]. Reino Unido: StudioCanal.