

La imagen como entidad feminizada

The Image as feminized entity

Andrea Corrales Devesa 

Universidad de Zaragoza, info@andreacorrales.art

Breve bio autora: Andrea Corrales Devesa es artista-investigadora. Es doctora por la Universidad Politécnica de Valencia, donde ha desarrollado una investigación sobre la imagen pornográfica desde la perspectiva de sus trabajadoras. Se ha especializado en abordajes interdisciplinarios del género y la sexualidad en relación a la cultura visual y las humanidades digitales, así como las metodologías críticas en investigación-creación científica.

How to cite: Corrales Devesa, A. (2024). La imagen como entidad feminizada. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia*, 3-5 julio 2024.
<https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18262>

Resumen

El artículo reflexiona alrededor de la relación entre imagen y feminidad, a partir del tratamiento diferencial que se le atribuye al cine en contraposición a la pornografía. Dicho tratamiento diferencial pareciera señalar similitudes respecto a la jerarquía de valor sexual presente en el plano social que separa las buenas mujeres, cuyo signo de feminidad resulta autorizado, de las malas mujeres, cuya condición reproductiva las relega a una subclase. Este marco parece darse en el contexto de las imágenes, que son separadas por su condición cinematográfica – localizadas a una distancia de las espectadoras que permite la experiencia estética pura– o su condición pornográfica y fascinadora, donde la distancia que promete el cine se encuentra confrontada, involucrando imaginarios alrededor del contagio que acerca estas imágenes a los cuerpos feminizados que han participado tradicionalmente en ellas.

Palabras clave: género, imagen, feminidad, seducción, sospecha.

Abstract

The article reflects on the relationship between image and femininity, based on the differential treatment attributed to cinema as opposed to pornography. This differential treatment seems to point out similarities with respect to the hierarchy of sexual value present on the social plane that separates good women, whose sign of femininity is authorized, from bad women, whose reproductive condition relegates them to an underclass. This framework seems to occur in the context of the images, which are separated by their cinematographic condition - located at a distance from the spectators that allows for pure aesthetic experience - or their pornographic and fascinating condition, where the distance promised by cinema is confronted, involving imaginaries around the contagion that brings these images closer to the feminized bodies that have traditionally participated in them.

Keywords: gender, image, femininity, seduction, suspicion.

INTRODUCCIÓN

En *Las Ciudades Invisibles* (Italo Calvino, 1972), los hombres construyen la ciudad de Zobeida a partir de la persecución de una mujer desnuda. «La mujer desnuda siempre ha sido, en nuestra sociedad, la representación alegórica de la Verdad» (Yann Lardeau, 1983 [1978]:36). Sin embargo, su desnudez debe ser entendida como desinteresada en el mejor de los casos, robada en la mayoría: «la prostituta», la que recibe el beneficio de su desnudez, es por el contrario, sinónimo del engaño, del truco y de las falsas apariencias: finalmente, Calvino define la ciudad de Zobeida como «trampa». Así el fenómeno visual entendido como desnudez («se muestra todo, se ve todo») o como «esencialmente pornográfico» (Frederic Jameson, 1990) contiene en sí este aspecto aparentemente paradójico en relación a la verdad y las apariencias engañosas. El sexo, cuyo relato se encuentra especialmente presente en los cuerpos feminizados, y su representación parece haber activado, de la misma forma, imaginarios contradictorios entre la verdad y lo simulado. Siguiendo a Walter Kendrick (1987), la pornografía no es una definición de un material, sino que nombra una conversación. En este caso, la conversación gira en torno a los miedos y fantasías que se les impone a las imágenes, y su relación ambivalente con la feminidad. Así, la pornografía puede ser, en el contexto de la teoría del cine, una metáfora recurrente para señalar algunos duelos y desconfianzas relativas a la condición fascinadora del cine y más en general a la relación histórica con las imágenes y sus técnicas de seducción.

Andrea Soto Calderón en *La performatividad de las imágenes* (2020), refiere a cuatro acusaciones históricas con las que se ha interpelado a las imágenes a partir de la obra de Laurent Lavaud (1999). Por una parte, la imagen está determinada por su aparente incapacidad de abstracción; «finge» una fluidez; desarticula el valor de origen y donde «lo real es tomado en un juego de espejos de tal complejidad que le es imposible distinguir la imagen de lo real». (Soto Calderon, 2020:74)

Estos cuatro ejes acusativos acumulan rencores que se articulan con formas de organización social y política que marginalizan los cuerpos, las entidades y las experiencias ontoepistemológicas que se sitúan en el lugar de las apariencias, de lo superficial, del simulacro, de la copia, de lo no verdadero, de las sombras engañosas. Resulta como poco curioso que sean acusaciones que han sido históricamente dirigidas a los cuerpos feminizados, entidades y experiencias propias de *lo femenino*¹: es por ello que, como veremos, las críticas a la condición fascinadora del cine –y a la pornografía como cúlmene de dicha condición espectacular– están llenas de referencias y metáforas a las mujeres*, que son finalmente los cuerpos mayormente involucrados en la creación de imágenes en movimiento.

DESARROLLO

El desarrollo técnico de las formas de fascinación mediante las imágenes ha trenzado genealogías que posicionan ambos ejes (el estatuto de imagen y el estatuto mujer) como lugar de reproducción que requiere ser vigilada y autorizada, precisamente por su relación con el cuerpo y su potencial pornográfico. Hillel Schwartz (1998) observaba que el 90% de los daguerrotipos desde su invención en 1839 hasta su implantación comercial en las principales ciudades de los Estados Unidos eran, de hecho, retratos. Es decir, eran representaciones del cuerpo humano. Poco después, tal y como relata Pasi Falk (1993), en 1857 se publicaba en Inglaterra *The British Obscene*

¹ La feminidad no se va a referir en ningún caso como una propiedad intrínseca de las mujeres* o relacionado con el género en tanto que identidad –mucho menos en tanto que sexo o en relación a una determinada genitalidad–, sino como un lugar de exterioridad respecto a los valores del capitalismo heteropatriarcal y colonial, al androcentrismo en las epistemes hegemónicas, y a las prácticas de poder centrales en los sistemas de dominación. De la misma manera que se utiliza para enunciar el concepto trans* como paraguas, se utilizará el asterisco para ampliar categorías identitarias que se consideren a complejizar, como la de mujer* en el contexto del análisis de la feminidad. No será la primera vez en la que las teorías y perspectivas trans* amplían la comprensión de todas dentro del sistema sexo-género.

Publication Act, lo que demuestra el uso popular de estas tecnologías fotográficas para representar el cuerpo de maneras «demasiado» visibles. En 1859, Charles Baudelaire escribiría que «la pornografía es la mayor función en el nuevo arte de la fotografía»². Pero su potencial engañoso en tanto que objeto de una distancia técnica no es la única perversidad de las imágenes. Parte de esa perversidad parece encontrarse en su condición *seductora*, en su particular presencia que anula la distancia que promete el cine (Christian Metz, 1974) y que permite la experiencia estética «pura», alejada de los sentidos (*Ibid*, 1975:61).

A partir del análisis del medio audiovisual y la particular genealogía de los cuerpos feminizados respecto a los instrumentos de conocimiento, de verificación y de documentación de la verdad del cuerpo social e individual (Linda Williams, 1999 [1989]; Zabet Patterson, 2004; Lynda Nead, 1998 [1992]; Elspeth H. Brown, 2005; Lucía Egaña 2009, 2015 y 2017; Susanna Paasonen 2010, 2011), se ha situado las imágenes como entidades con un posicionamiento relacional y ambivalente respecto a la idea de la verdad. Siguiendo la tradición ilustrada, que es en gran parte ocular-céntrica que desplaza el ojo del cuerpo, aquello que es visible se encuentra inevitablemente unido a aquello que es verdad puesto que la visión se asume más cercana al pensamiento que a la experiencia física. No obstante, para que una imagen cuya naturaleza implica su potencia reproductiva, requiere de una serie de procedimientos de abstracción para considerarse una reproducción autorizada, localizada en el reino de las «buenas apariencias», con dinámicas que aseguren su filiación, su paternidad por medio de la autoridad de la autoría, en una operación similar al gesto del matrimonio. El desarrollo técnico de la imagen en movimiento, en especial de aquellos géneros que apelan más intensamente al cuerpo, y donde estos gestos de autoría resultan difíciles o imposibles, ha reavivado sospechas que se extienden hacia el engaño de los sentidos tanto por parte de las imágenes como de las mujeres* y cuerpos feminizados que han participado de su producción.

La pornografía, no sólo por su condición particularmente corporal de percepción y de producción sino por invertir las dinámicas habituales de autoría en el sistema de parentesco establecido de los medios de reproducción de las imágenes, ha sido utilizada como fuente de alegorías para fortalecer la desconfianza hacia las imágenes, desplazando el imaginario depreciativo hacia las prostitutas, feminidades que no ofrecen gratuitamente su desnudez, así como hacia las feminidades trans*, aquellas que se les asume una feminidad adúltera (adulterada) o «infiel» (Beatriz Espejo, 2009): falsas, embusteras, manipuladoras, engañosas pero también tentadoras, provocativas, irresistibles, dulces y placenteras; imágenes que se encuentran tan disponibles que parecen poseernos, en lugar de ser poseídas. Así, esta condición pornográfica del cine ha representado de alguna manera ese miedo tan misógino como clasista de una posible ruptura del orden propietario. Dicha desconfianza ha sido a menudo descrita con recurrentes metáforas sexo-agresivas, donde» [el imaginario de la película] *penetra* con la mayor de las suavidades en las mentes desarmadas [...] que arrastra consigo los procesos de contagio, transferencia de imaginario y penetración ideológica» (Francisco Javier Gómez Tarín, 2000). La imagen audiovisual tiene la potencia violadora atribuida históricamente a los hombres y, a la vez, las formas sutiles de engaño, seducción y embrujamiento tradicionalmente relacionadas con las mujeres u otros sujetos feminizados como las personas trans*, las travestis y las maricas; una ambivalencia de género habitual en los imaginarios tanto de la prostitución como de las mujeres trans*.

La tendencia iconoclasta de la crítica intelectual de la izquierda clásica presente en los recorridos teórico-políticos de la teoría del cine parece inflamarse especialmente ante los avances de las tecnologías de la reproducción de las imágenes y de su abrumadora popularidad; una reacción habitual de la burguesía ante el aumento de la capacidad seductora y contagiosa de las imágenes. Una tendencia que se alinea paradójicamente con las políticas de las clases gobernantes de limitar el acceso a las imágenes, desconfiando de la capacidad del pueblo de ser capaz de luchar *contra* el poder de las imágenes, mantener su agencia³, sin comprender que las imágenes *son*

² Véase Tagg, John (1988): *The Burden of Representation*, London: Macmillan.

³ «El diagnóstico de Debord no deja de perpetuar la visión platónica que opone la pasividad del espectáculo y la ilusión del parecer al ser. No cesa de ahondar en la distancia entre apariencia y realidad» (Andrea Soto Calderón, 2020:18).

del pueblo. Hoy en día, el problema de la pornografía como un problema de salud pública se está enfocando desde la idea de «protección» de aquellos considerados «débiles de mente», de los cuales se espera una incapacidad total para resistir el poder de posesión de las imágenes, tal y como ha sido siempre el veredicto de las clases dominantes acerca de la (in)capacidad de las poblaciones iletradas para controlar sus impulsos corporales. En la crítica a la imagen pornográfica, que implica necesariamente a sus formas de aparición, producción y *convivencia* en circuitos populares, se unen ambos recelos que podemos identificar como sexófobos y clasistas, pero sobretodo, temerosos de la potencia de infección de las imágenes en la subjetividad de los llamados «débiles de mente» – las mujeres, los niños y las clases bajas– «o incluso en nombre de la civilización entera» (Gayle Rubin, 2009 [1984]).

Los denunciadores de las imágenes denuncian siempre la misma escena: hacen de la imagen algo frente a lo cual uno se encuentra pasivo y ya vencido por su trampa, simulacro que uno toma por realidad, ídolo que toma por dios verdadero, espectáculo donde uno se aliena, mercancía a la que uno vende su alma. En suma, toman a la gente como imbéciles. (Rancière y Soto Calderón, 2018)

No deja de resultar paradójica esta concepción de la imagen. Por un lado, la entendemos como reflejo débil y distorsionado de la verdad y, a la vez, como algo tan poderoso que tiene la fuerza de poseernos, de obligarnos a hacer cosas que no queremos, de tragarnos, de poner en peligro el futuro de la humanidad haciéndonos *caer* en ellas, derrotando nuestra voluntad. Pareciera recordar ciertas representaciones psicoanalíticas de las figuras maternas, tan presentes en la historia del cine; también a la idea del pecado de la tentación o el crimen de la seducción, aplicado especialmente a prostitutas y sodomitas, y tipificado como delito en las economías urbanas del norte de Europa en el siglo XVIII⁴. W.T Mitchell dirá que la imagen es femenina, una feminidad que se intensifica –como en el caso de las prostitutas, de las feminidades obreras y de las trans*–, en los géneros que buscan despertar una emocionalidad en el espectador, como las telenovelas o las películas de terror (Linda Williams, 2019). En este caso, ya no es sólo la naturaleza seductora de las imágenes –una condición receptiva o pasiva que puede encontrarse en lecturas de la prostituta sifilítica, entendida como víctima– sino una intencionalidad manipuladora de quién quiere atraer para conseguir algo a cambio, en el marco de lo criminal. Este imaginario alcanza su máxima cuando hablamos de pornografía, pues el dinero resulta «el enemigo más íntimo y más indispensable del cine» (Soto Calderón, 2019), el reverso, también, del sexo.

En el argumentario habitual, se observa que es la relación directa de las imágenes con el cuerpo –su presencia demasiado bien emulada– lo que activa las sospechas hacia las imágenes. Cuando nos escandalizamos de los «efectos» de la pornografía, hacemos de nuevo un desplazamiento de las operaciones de las imágenes hacia el cuerpo del espectador, siendo éste una representación autorizada del cuerpo social. Tal y como dirá Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010), lo imaginamos como un cuerpo imbecil, incapaz, encadenado; un cuerpo que es víctima y requiere protección. Porque tal y como diría Sandra Harding, cuando se define un problema siempre se trata de un problema para alguien. Así, es una idea bastante extendida eso de que una imagen puede *hacerte* desear cosas, hacer cosas, pensar cosas: considerar el poder formador de las imágenes como parte de un plan determinista alucinatorio que mantiene el paradigma proteccionista y su estructura de jerarquía social y sexual que se encuentra definido por la posicionalidad de su perspectiva. Las últimas movilizaciones feministas que han agilizado la reciente legislación sobre libertades sexuales en el Estado Español, así como las prioridades en la agenda del Ministerio de Igualdad en la actual legislatura, la pornografía y su aparente potencia performativa es parte fundamental del argumentario. Así, las imágenes pornográficas, que están consideradas femeninas en tanto que medio, en un contexto contemporáneo altamente cargado de referencias al contagio (la red) y que además están protagonizadas por mujeres*, se presentan paradójicamente

⁴ Aunque han existido formas de control y de genocidio de las disidencias en épocas anteriores (como en los reinados de Alfonso X y XI durante los siglos XIV y XV en Europa), me centro aquí en la complejidad del siglo XVIII como escenario específico de regulación y ordenamiento de las formas de percibir el peligro que emana de las feminidades obreras en Europa.

como las culpables de que los hombres las violenten en el plano de lo real. Igual que se castiga un cuerpo feminizado por ir «provocando», la feminidad parece haber sido condenada a ser su propia agresora. Un argumento además comprado por gran parte de la izquierda, que antes de culpar a sus educados hijos varones o a ellos mismos, preferirán alinearse con las teorías construccionistas más radicales; teorías que les liberen de toda responsabilidad y la pongan en manos de la imagen perversa, la sirena irresistible y la puta que les ha seducido, pues al parecer «las putas son manipuladoras de la mirada pornográfica. Tienen el poder de conmovir a los demás, pero no sucumben a la tentación» (Paula Findlen, 1993:107).

CONCLUSIONES

Se observa una similitud en los discursos sobre la imagen y la feminidad, donde se aplica a la imagen cinematográfica el estatuto mujer (como feminidad autorizada) y las imágenes pornográficas como imágenes/feminidad desautorizadas: la de las trabajadoras sexuales, las mujeres trans*, que son feminidades obreras. Introduciendo factores como la plusvalía estética y económica, pareciera que las imágenes no solo son portadoras de los atributos y las maldades de lo femenino – hechos cuerpo, materia y objeto en las feminidades obreras–, sino que además, en su vertiente más comercial –la pornografía–, son conceptualizadas desde el prisma de la prostituta, ya que usan sus "armas"⁵ para hacerte pagar por sus engaños. Las mujeres usan sus «armas de mujer» para seducir y conseguir «lo que quieren», mientras que las prostitutas se aprovechan de una debilidad mediante su persistencia, su insistencia, su permanente disponibilidad sexual. De la misma manera, las imágenes pornográficas, al igual que las prostitutas, tienen el doble sentido que caracteriza las dos posiciones políticas más comunes en nuestro contexto: víctimas o criminales. Las imágenes pueden ser víctimas de una sociedad que las construye como lo que son, o criminales porque «penetran» sin consentimiento la sensibilidad, «te obligan a hacer cosas» que tú «realmente» no querías, un metadiscurso alrededor de la responsabilidad en la potencia de la acción que podría indicar cuestiones irresueltas alrededor del problema del consentimiento en el marco de la experiencia estética.

En los diferentes estadios de desarrollo técnico de la imagen en movimiento se identifica como motor un deseo por «hacer hablar» a los cuerpos feminizados a través de técnicas confesionales cuyas reminiscencias tecno-legislativas continúan vigentes, que establecen jerarquías en las apariencias, y formas de expropiación de la imagen del propio cuerpo feminizado, penalizando aquellas prácticas que ofrecen un beneficio que permanece en los cuerpos de las mujeres*. A través de operaciones que se basan en los paradigmas del contagio y de la fascinación, el entendimiento de la pornografía como problema social bebe de una actitud de desconfianza en conexión con la tradicional presencia de figuras feminizadas relacionado directamente con el imaginario de la prostitución o de personajes femeninos en las imágenes para mostrar esa misma tecnología visual, lo que se considera una forma de cercamiento económico que afecta sólo a los cuerpos feminizados. Estas feminidades, trabajadoras de las imágenes, han sido históricamente apartadas tanto como autoras como físicamente de los espacios de exhibición (como espectadoras del producto de su propia fuerza de trabajo sexual-imaginal), mediante la regulación del consumo de dichas imágenes por parte de la población feminizada. Esta separación identifica una posible alienación provocada por las clases dominantes entre las imágenes y los cuerpos implicados en su producción. Desde este análisis crítico se propone, además, una reformulación de los conceptos marxistas de ideología y de mercancía que invertiría la relación entre dichos conceptos y la existencia de las trabajadoras sexuales / trabajadoras de las imágenes.

⁵ "Somos más perturbadoras que los fusiles AR-15" en Stoya, *Filosofía, porno y gatitos*, 2019.

FUENTES REFERENCIALES

- Brown, E.H. (2005). Racialising the Virile Body: Eadweard Muybridge's Locomotion Studies 1883–1887. *Gender & History*, 17(3), 627–656.
- Calvino, I. (2023 [1972]). *Las Ciudades Invisibles*. Siruela.
- Egaña Rojas, L. (2009). La pornografía como tecnología de género. Del porno convencional al post-porno. Apuntes freestyle. *lafuga.cl*, recuperado de <https://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-degenero/273> [online]
- Egaña Rojas, L. (2015). *Trincheras de carne. Una visión localizada de las prácticas postpornográficas en Barcelona*. Tesis doctoral. Doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Egaña Rojas, L. (2017). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Edicions Bellaterra.
- Espejo, B. (2009). *Manifiesto puta*. Bellaterra.
- Falk, P. (1993). The Representation of Presence: Outlining the Anti-Aesthetics of Pornography. *Theory Culture Society*, 10(1).
- Findlen, P. (1993). Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy. En L. Hunt (ed.), *The invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800* (pp. 49–108). Zone Books.
- Gómez Tarín, F.J. (2000). El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada. Biblioteca on-line de ciências da comunicação <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=871>
- Jameson, F. (1990). *Signatures of the Visible*. Routledge.
- Kendrick, W. (1987). *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. University of California Press.
- Lardeau, Y. (1983 [1978]). El sexo frío (Del porno y más allá). *Cuadernos de cine*, (3). 33-66.
- Lavaud, L. (1999). *L'Image*. Flammarion.
- Metz, C. (1990 [1974]). *Film Language. A Semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.
- Metz, C. (1975). The Imaginary Signifier. *Screen*, 16(2), 14–76.
- Mitchell, W.J.T (2020). ¿Qué quieren realmente las imágenes? En E. Alloa, *Pensar la imagen*. Metales Pesados.
- Mitchell, W.J.T (2016). *Iconografía. Imagen, texto, ideología*. Capital Intelectual.
- Nead, L. (1998 [1992]). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos.
- Paasonen, S. (2010). Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism. *New Media & Society*, 12(8), 1297–1312.
- Paasonen, S. (2011). *Carnal Resonance. Affect and Online Pornography*. MIT Press.
- Patterson, Z. (2004). Going On-Line: Consuming Pornography in the Digital Era. En *Porn Studies* (104–123). Duke University Press.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Bordes/Manantial.
- Rancière, J. y Soto Calderón, A. (2018). Política del sentido: litigios de la imagen y el lenguaje (1) - Versión doblada al castellano. 06.04.2018. La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona. <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/politica-del-sentido-litigios-de-la-imagen-y-el-lenguaje-1-version-doblada-al-castellano>
- Rubin, G.S. (2006 [1984]). Thinking sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. En *Culture, Society and Sexuality*. Routledge.
- Schwartz, H. (1998). *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Zone Books.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Soto Calderón, A. (2019). *Imatges i capital: economies d'allò que és visible*. La Virreina Centre de l'imatge. Barcelona.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation*. Macmillan.

Williams, L. (1999 [1989]). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California Press.

Williams, L. (2019). Motion and e-motion: lust and the 'frenzy of the visible'. *Journal of Visual Culture*, 18(1), 97–129.