



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS  
PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

“CAZAR AL LOBO”  
LAS RELACIONES INTERPERSONALES Y DE GÉNERO  
QUE VAN DEL PORNO AL POST-PORNO EN LA PELÍCULA *BAISE-MOI* (FRANCIA,  
2000)

TESIS QUE PRESENTA

LUIS GUILLERMO ÁLVAREZ CORONA

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ESTUDIOS DE GÉNERO

DIRECTORA

DRA. KARINE TINAT

LECTORES

DR. NITZAN SHOSHAN

DR. MAURICIO LIST

México, D.F., 2014

Dedicado a mi madre.  
Mujer solidaria y feminista.  
Porque nunca me cansaré de agradecerte.

## Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer al pueblo de México que, a través del Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), me otorgó una beca durante los dos años de maestría, y que me permitió dedicarme de tiempo completo a esta investigación. Agradezco a El Colegio de México por permitirme formar parte de su comunidad y albergarme durante año y medio en el aula 2248.

Agradezco a mi profesora y directora de tesis la Dra. Karine Tinat por su paciencia y comprensión a lo largo de todo este proyecto. Por compartir conmigo su conocimiento y apoyarme en el desarrollo y aprendizaje de las ciencias sociales. *Merci beaucoup pour tout!!!!*

A los doctores Nitzan Shoshan de El Colegio de México y Mauricio List de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla por haber aceptado ser parte de este proyecto, haberlo leído y nutrido con sus certeros comentarios.

Mi más grande agradecimiento a mis profesoras del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer: Dra. Gabriela Cano, Dra. Ana María Tepichin, Dra. Cristina Herrera, Dra. María Jesús Pérez, Dra. Lucía Melgar y Dra. Soledad González por compartir su infinito conocimiento, el amor a la investigación y la pasión por hacer de este mundo un lugar más igualitario.

Quiero hacer mención de mi gratitud al Dr. Fabián Giménez de la Universidad Autónoma de Querétaro por su impecable trabajo teórico en el campo *pospornográfico*, por su apoyo para complementar ideas y problematizar otras. A la Dra. Elsa Muñiz de la Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco), porque su trabajo en los Estudios del Cuerpo ha sido inspiración fundamental de esta investigación, y el cual me ayudó a encontrar mi campo de investigación.

Mi reconocimiento a la fuerza vital en mi vida: MI FAMILIA, quienes siempre han estado ahí para apoyarme en cualquier empresa. Gracias por darme su infinito amor y compartir mis logros que también son los suyos.

Expreso mi gratitud a mi socióloga de cabecera, amiga, compañera y colega Lourdes Velasco. Amiga sabes que sin ti este proyecto no hubiera sido posible, gracias por

siempre echarme ánimos, por esas tardes bohemias en las que diste luz a este proyecto cuando yo estaba en penumbras.

Agradezco a mis historiadores favoritos Hilda Monraz “my darling” y Salomón de la Torre, porque jugaron un papel importante en el desarrollo de mi pensamiento, pero sobre todo porque siempre tendrán un rol relevante en mi historia de vida.

Mi profunda admiración a dos genios de la literatura hispánica Fidel y Martín. Muchas gracias por su compañerismo, por compartir conmigo su conocimiento y por todas esas lindas experiencias que compartimos dentro y fuera de El Colegio.

A Eva, Ceci, Ana y Caroline por ser excelentes compañeras, feministas, solidarias, pero sobre todo porque no recuerdo un momento a su lado en el que no haya sido maravilloso.

Expreso mi agradecimiento y amor a Cali por siempre hacerme contención en los momentos duros, por alegrarse y compartir conmigo la felicidad de la vida; Angy porque me has hecho parte de tu vida y por compartir conmigo tantos “vicios” intelectuales y sociales; Cyn por enseñarme a bailar y porque en cada salsa, cumbia o regeton siempre hay algo sociológico; Pablito porque con tu visión económica-heterosexual-profeminista siempre me das buenos consejos para entender las relaciones humanas; Lety gracias por formar parte de mi vida, sabes que eres una mujer grandiosa, porque contigo comprendí otros feminismos; y Ernesto, querido muchas gracias por tu apoyo, por compartir tu conocimiento sobre *el ambiente*, pero sobre todo por tu amistad y porque gracias a ti he conocido gente maravillosa que me ha dejado grandes enseñanzas.

A mi amigo Alejandro Muñoz por la revisión de mis traducciones del francés al español y por corregirlas cuando el español no me alcanzaba.

A mi amigo/hermano Javier por ser inspiración de muchas cosas, pero sobre todo por ser un guerrero ante la vida, por escucharme y siempre tener las palabras correctas para hacerme seguir. A Nelly amiga/hermana porque si hay alguien que me conoce eres tú, muchas gracias por tu amor incondicional.

Quiero expresar mi profunda gratitud a Sandy “Poch”, Cynthia, Biniza, Rosa, Nohemi, Aura, Kundalini, Alex, Angélica, Yuruem y Melina amigas y compañeros de la

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por siempre estar a mi lado a pesar de las distancias.

Hago extensivo este agradecimiento a mis colegas de los Estudios sobre el Cuerpo, porque fueron parte fundamental en la recta final de esta investigación.

“Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las insatisfechas, las que nadie desea, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena mujer”

-Virginie Despentes-

“No hay muerte natural: nada de lo que sucede al hombre es natural puesto que su sola presencia pone en cuestión al mundo. La muerte es un accidente, y aun si los hombres la conocen y la aceptan, es una violencia indebida”

-Simone de Beauvoir-

## Índice

Introducción	9
¿Cómo surgió el interés sobre el tema?	11
¿Porqué <i>Baise-moi</i> ?	12
Sobre el capitulado y su estructura	14

### Capítulo I:

#### Acercamiento teórico-metodológico

1.- Estado de la cuestión	16
a) El surgimiento del imaginario pornográfico	17
b) Pornografía: un debate <i>caliente</i> sobre las representaciones de hombres y mujeres	20
c) Post-pornografía: la rebelión de los estereotipos	28
d) El cine francés grita: ¡ <i>Cógeme!</i>	34
2.- Preguntas de investigación	36
3.- Acercamiento teórico-conceptual	37
a) Género	38
b) Violencia(s)	39
• La violencia como recurso de resistencia y construcción de identidad	41
c) Poder	44
4.- Metodología	45
a) El método a utilizar en esta investigación	46
5.- Sinopsis de <i>Baise-moi</i>	50

### Capítulo II:

#### De las relaciones interpersonales del porno a la *transformación* de la historia: violencia(s), objetivación y subordinación de las mujeres

1.- La violencia simbólica en <i>Baise-moi</i>	57
--	----

- 2.- Un género violento: las relaciones inter e intra genéricas en *Baise-moi* 64
- 3.- El clímax del porno: violación y fragmentación del cuerpo femenino 71
- 4.- Momentos que marcan la vida: la *transformación* de la historia 77
  - a) Manu o de cómo culpar a una mujer de su violación 79
  - b) Nadine: una vida disoluta 81
  - c) Sujetos flotantes: la violencia como acto contestatario 82
- 5.- A modo de conclusión 85

### **Capítulo III:**

#### **La mirada post-pornográfica de *Baise-moi*: Poder, asesinato y sexo tres ejes articuladores de las relaciones interpersonales**

- 1.- Construyendo una identidad del sujeto femenino 88
  - a) *Femme fatale* o heroínas de una feminidad alternativa 88
  - b) Transgresión de los estereotipos tradicionales de género 91
  - c) Intercambio/objetivación de los hombres 95
  - d) El asesinato como alegoría de la liberación 97
- 2.- Retomar el poder 99
  - a) El dinero 100
  - b) Sujetas prostéticas: las armas 102
  - c) En busca del reconocimiento 105
  - d) Manu y Nadine: de sujetos flotantes a anti-sujetos 107
  - e) La articulación de los tres ejes: una disquisición sobre el cuerpo 109
- 3.- A modo de conclusión 111

### **Capítulo IV:**

#### **Conclusiones generales**

Bibliografía 117



## Introducción

*Violador: (a Manu) ¡Voltéate!, ponte de rodillas.  
¡Apúrate Carajo!, pareces muerta.  
¡Putade mierda, mueve un poco el culo!*

*Manu: (a Nadine) Luego, hay que emborracharse.  
Hay que beber mucho desde ahora y cazar al lobo.  
Entre más sexo, menos piensas y mejor duermes.*

Durante la década de los setentas, la pornografía provocó polémica dentro del movimiento feminista estadounidense. La forma en que se presenta a las mujeres dentro de ese género fílmico fue el motivo de diversas posturas. Feministas de la talla de Catherine Mackinnon y Andrea Dworking exhibieron la degradación y deshumanización de la que eran objeto las mujeres dentro del porno. Sin embargo, otro sector del feminismo, como Gayle Rubin, Carole Vance y Alice Echols, defendía el derecho de las personas a ejercer como actrices u actores del denominado género pequeño.

El debate sobre la pornografía se incrementó al utilizar la categoría de género, como pilar preponderante para demostrar cómo dentro de la pornografía se exaltan “relaciones sociales basadas en la diferencia sexual en tanto ámbito de producción y reproducción de desigualdades” (Tepichin, *et al*, 2012: 12). La subordinación de las mujeres, su humillación, cosificación y representación como sujetos disponibles para el placer sexual masculino son ejemplo de cómo “la diferencia sexual se transforma en desigualdad” (Tepichin, *et al*, 2012: 12). Para algunas feministas, la pornografía hace ver a las mujeres como sujetos que disfrutaban de la transgresión sexual (Mackinnon, 1997), encontrando en la violación un punto clave, para evidenciar la construcción de los sujetos femeninos dentro del imaginario pornográfico.

La violación sexual percibida como la concatenación de las inequidades entre los sexos y los géneros, permite adentrarnos en la mirada pornográfica masculina, en la que las mujeres son putas, zorras, ninfómanas y siempre disponibles para satisfacer la sexualidad,

deseos y placeres masculinos. De este modo, la imagen pornográfica se percibe como una tecnología del género (De Lauretis, 2000), en la que “lo social transforma el sexo en género y, a su vez, el género se conv[ierte] en un principio omnipresente de aprehensión del mundo social” (Tepichin, *et al*, 2012: 12). La forma en que se representan las relaciones sexuales es, al mismo tiempo, prueba de cómo se construyen y piensan las relaciones sociales y de género. En las que se jerarquiza a los sujetos con base en la diferencia sexual, sobrevalorando lo masculino.

Por otra parte, durante los años ochenta y a partir del desarrollo de la teoría *queer* y los movimientos LGTB, surgieron propuestas pornográficas alternativas. La actriz porno, sexóloga y prostituta norteamericana Annie Sprinkle inició una reinterpretación de la mirada pornográfica. Sprinkle retomó el concepto de post-pornografía del artista visual holandés Wink van Kempen, para representar otra forma de relacionarse en el terreno sexual, en la que los binarismo tradicionales, ampliamente difundidos por la pornografía *mainstream*, de hombre/activo/dominante y mujer/pasiva/dominada pudieran ser suprimidos. Del mismo modo que las ideas preconcebidas de una sexualidad femenina pasiva y la mujer como sujeto careciente de placer sexual fueran desmanteladas.

Así, la mirada post-pornográfica es aquella que intenta reivindicar los estereotipos de género y sexuales, mostrando sexualidades alternativas, que habían sido desechadas por el porno hegemónico heterosexual, y que representaban sitios constantes de dominación y sumisión con base en la diferencia sexual, que colocan a los hombres sobre las mujeres. En la que el placer sexual se desgenitaliza y se sexualiza el cuerpo completo. Dentro del post-porno la sexualidad y actuar femenino crean una ruptura. Ella ya no es más la mujer sumisa que acepta la violación sexual y la objetivación de los hombres; al contrario se convierte en una mujer que busca y disfruta el placer sexual, que usurpa comportamientos considerados “masculinos”. Ella ya no es más lapresa del cazador, sino la cazadora de su sexualidad. Por lo anterior, es que dentro de esta investigación se parte de la pregunta central ¿cómo se representan –y a partir de qué elementos se construyen y resignifican- las relaciones interpersonales y de género dentro de la post-pornografía?

## ¿Cómo surgió el interés sobre el tema?

Durante los años 2002 y 2003 me encontraba en el bachillerato y cursando la materia de francés como lengua extranjera. La fonética y lírica de la lengua gala inspiraron en mí una pasión –por no decir obsesión- por la cultura francesa, algo contradictorio para un futuro estudiante de germanística. Esa *Leidenschaft* (pasión), como dirían los germanistas, me llevó a la búsqueda de nuevas expresiones culturales francesas, por lo que en mi andar de estudiante conocí la Alianza francesa de San Ángel y el Instituto Francés para América Latina (IFAL). Dos lugares en los que se presentan exposiciones de pintura y fotografía, lecturas de textos y por supuesto muestras cinematográficas.

Ya inscrito en la carrera de Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y enfocado a la lengua y cultura germánicas, cursé los módulos de Introducción a la literatura francesa, lo que me permitió estar en contacto con profesores especialistas de esa área. A finales del año 2005 empecé a interesarme por el cine francés que se estaba produciendo. Películas como *Douches froides* (2005), *Lila dit ça* (2003) e *Irréversible* (2003) me permitieron adentrarme a lo que se denominaba *cinéma du corps* (cine del cuerpo).

Sin embargo, fue hasta el año 2007 cuando me encontraba haciendo el recabo bibliográfico para mi tesis de licenciatura, que encontré y disfruté la lectura de dos textos que inspiraron esta investigación. *Alicia ya no* (1992) de Teresa de Lauretis y *Only words* (1993) de Catherine Mackinnon. El primero hace un análisis de las representaciones de la mujer en el cine, principalmente norteamericano, ofreciendo una mirada feminista. Desentraña cómo a partir de estereotipos de género se construye un modelo de feminidad, en el que las mujeres siempre son dependientes de los hombres; reforzando ideas heteronormadas. El escrito de Mackinnon, por su parte, aborda temas como discriminación, abuso sexual y difamación en los discursos de pornógrafos y racistas. La autora plantea la necesidad de implementar medidas legales, que permitan castigar a aquellos que emitan o difundan discursos de odio (*hate speeches*). Para ella, la pornografía, la violación, la discriminación racial y el acoso sexual son alocuciones derivadas del odio, la subordinación, intimidación y el terrorismo; por lo que es necesario que existan leyes que

las regulen o prohíban. Ambos textos despertaron mi interés en los filmes pornográficos y empezar a desmenuzar lo que estas autoras argumentaban. Si bien concuerdo con varios de los postulados de Mackinnon, la problemática inició al descubrir lo que se denominaba post-pornografía, un movimiento activista-cultural que estaba teniendo presencia en Europa, Estados Unidos y América Latina.

La curiosidad por esta nueva forma de hacer pornografía se incrementó al leer *Testo Yonqui*(2008) de Beatriz Preciado. El libro narra la experiencia de Preciado, y su consumo de testosterona. Al mismo tiempo que analiza, cómo las estructuras de la biopolítica y el biopoder corresponden a intereses capitalistas, los cuales merman la capacidad de acción de los individuos. En *Testo Yonqui*, la autora describe una experiencia sexual con Virginie Despentes, a la par que relaciona la película *Baise-moi*; por lo que me di a la tarea de conseguir el filme, lo cual no fue fácil, pero después de pagar un arancel extra en el envío, la librería Gandhi hizo posible que lo tuviera en mis manos.

La primera vez que vi el filme no me pareció, desde un punto de vista estético, algo sobresaliente, al contrario lo percibí bastante careciente en cuanto a fotografía, trama y actuación. Sin embargo, al investigar más sobre el *cinéma du corps* vi que también era considerado dentro de esta temática. Lo anterior despertó mi interés en ver cómo el post-porno se representaba en el filme, de ahí que decidí tomarlo como materia de análisis para ingresar a la Maestría en Estudios de Género de El Colegio de México.

### **¿Por qué *Baise-moi*?**

En ese recorrido tanto fílmico como teórico, llegaron a mi diversas tentativas de análisis, para este trabajo. Los filmes de la sueca Erika Lust o los largometrajes de la francesa Catherine Breillat. También, algunos de los filmes que se consideraban dentro del *cinéma du corps*, como *Irréversible*, filme francés dirigido por el argentino Gaspar Noé. Sin embargo, al adentrarme en lo que se consideraba cine post-porno, ninguna de las anteriores era considerada como tal. Las cintas de Lust son consideradas “porno para mujeres”, como lo ha explicado la misma productora, otra estética y parámetros en su producción. Para Lust las mujeres funcionan diferente a los hombres, por lo que en sus películas hay una historia, por lo general romántica, y todo un preámbulo de seducción. *Romance X*(Francia, 1999), la

cinta más conocida de Catherine Breillat, y que también provocó una polémica parecida a *Baise-moi*, se considera como cine erótico, a pesar de mostrar escenas sexuales explícitas. En ella se narra la historia de una joven (Marie), quien –debido a la falta de deseo sexual en su relación de pareja- decide engancharse sexualmente con un “semental” italiano y un hombre maduro que disfruta de la dominación. Por último *Irréversible*(2002), catalogada dentro del cine del cuerpo, narrada en un orden cronológico inverso la necesidad de dos hombres en vengar la violación de la novia de uno de ellos. El filme muestra imágenes violentas, pero no llega a ser completamente explícita en cuanto a relaciones sexuales.

Por la razón anterior, y siguiendo a autores como Ares (2011), Bourcier (2013), Diaz (2007), Giménez (2007), Rodríguez (2010) y Smiraglia (2012), es que el filme a analizar debía contener, si bien no todos los elementos post-pornográficos, si la mayoría de ellos. Al leer estas referencias, pude hacer un listado de esos componentes que singularizan al post-porno: Primero, la intención de resignificar los roles y estereotipos de género, y en particular el de las mujeres. Segundo, mostrar una sexualidad alternativa, a la ya difundida por el porno tradicional, desplazando la genitalidad como el centro de placer sexual, insertando elementos que rompieran el binarismo mujer/pasiva y hombre/activo. Tercero, que se utilice música extradiegética, que cancele los gemidos durante las relaciones sexuales. Cuarto, que recupere elementos del porno tradicional y escenas de sexo explícito, que no sólo se enfoquen en las penetraciones o eyaculaciones; y quinto, lo más importante, “que logren problematizar la premisa hegemónica “un individuo = un cuerpo = un sexo = un género = una sexualidad” (Citado en Smiraglia, 2012: 10).

Fue con base en los elementos anteriores, y después de hacer una revisión fílmica de diversas películas, que se consideró que *Baise-moi* era la más apropiada para llevar a cabo el análisis de las relaciones interpersonales y de género que se muestran dentro del post-porno. Es importante mencionar, que el filme también permite un contraste analítico. La narrativa, creada por Despentès, muestra una oscilación entre la pornografía y la post-pornografía, a partir de la forma en que se representan las relaciones interpersonales y de género. Ahora bien, cómo está conformada esta investigación.

## **Sobre el capitulado y su estructura**

Como ya se mencionó, lo que se pretende demostrar en esta investigación es conocer los elementos por medio de los cuales se resignifican y construyen las relaciones interpersonales y de género, pero también cómo hay un paso de lo pornográfico a los post-porno. Por lo tanto, este trabajo de investigación se compone de tres capítulos, uno teórico metodológico y dos analíticos, y por último las conclusiones. En el primer capítulo se encuentra un breve estado de la cuestión, para ubicar nuestra investigación; se inscriben el surgimiento del imaginario pornográfico, los debates que ha sostenido el feminismo en favor y en contra de la representaciones de hombres y mujeres dentro del porno, la incursión de la propuesta post-pornográfica y por último, los trabajos que han retomado nuestro material de análisis para ejemplificar cuestiones post-pornográficas. Del mismo modo, se presentan las preguntas de investigación que tienen como objetivo responder principalmente ¿cómo se representan las relaciones interpersonales dentro del filme? Y ¿cómo estas van de un imaginario pornográfico a uno post-pornográfico? Por lo que para poder desentrañar esta interrogante se recurren a los conceptos de género, violencia y poder; y los cuales son explicados con base en autores como Teresa De Lauretis, Marta Torres, Michel Wieviorka y Michel Foucault. El apartado continúa con la metodología que se siguió para analizar el filme, siguiendo la propuesta de Francesco Casetti y Federico Di Chio; y por último se muestra al lector la reseña de *Baise-moi*, para que pueda tener un conocimiento general del universo de investigación.

Dentro de nuestro siguiente apartado, que lleva por título *De las relaciones interpersonales del porno a la transformación de la historia: violencia(s), objetivación y subordinación de las mujeres*, se intenta demostrar un momento pornográfico dentro de la trama de la cinta fílmica. Para poder demostrar lo anterior no centramos en la forma que se representan las relaciones interpersonales de los personajes, las cuales están marcadas por la violencia y sometimiento, principalmente de las mujeres; y que corresponden con uno de los principales argumentos del feminismo anti-pornografía. Se presenta la violación como un punto álgido en el que se conjuga la mirada pornográfica tradicional, en la que se somete, subordina y fragmenta el cuerpo femenino. Por último, se retoma el concepto de

*transformación* de Casetti y Di Chio, centrándose en el asesinato como algo que permite el paso del porno al post-porno.

La tercera sección analítica, *La mirada post-pornográfica de Baise-moi: poder, asesinato y sexo tres ejes articuladores de las relaciones interpersonales*, pretende dar luz sobre la forma en que se construye el post-porno. Los elementos que se recuperan son el poder como algo que se obtiene por medio del dinero y las armas, el asesinato visto como el medio por el cual ella se liberan de una opresión y usurpación de actitudes consideradas masculinas, y el sexo como una apropiación de su placer y al mismo tiempo como sometimiento de los hombres. Tomando estos tres vectores en conjunto es como se busca una resignificación de los estereotipos de género.

# Capítulo I

## Acercamiento teórico-metodológico

El principal objetivo de esta investigación es dar a conocer cómo se representan las relaciones inter e intra genéricas dentro de la post-pornografía, tomando como ejemplo la producción fílmica francesa *Baise-moi* (2000). Para tales efectos, dentro de este primer capítulo, se presenta en primer lugar un breve estado de la cuestión. Este pretende ejemplificar a grandes rasgos el surgimiento de la pornografía y su transformación en industria. Luego nos centraremos en cómo se han analizado e interpretado los roles de género en las representaciones pornográficas, para después enfocarnos en la propuesta post-pornográfica, y por último expondremos los trabajos que han tomado como ejemplo nuestra materia empírica, para sustentar un argumento post-pornográfico.

Al término, se presentan las inquietudes y preguntas que motivan esta investigación y que es lo que se pretende demostrar, para ello, también se explican los conceptos con los que se trabajará el filme y a partir de qué autores. Después de estos dos subapartados se detalla la propuesta metodológica de análisis fílmico, y por último se encuentra la sinopsis de nuestro material empírico.

### 1.-Estado de la cuestión

El tema de la representación de las relaciones inter e intra genéricas en el post-porno, particularmente en la película *Baise-moi*, requiere la comprensión por un lado, de los argumentos post-pornográficos, y por otro de un anclaje previo que nos permita conocer, cómo surge la propuesta post-porno. Por lo anterior, es necesario remontarnos al surgimiento de la pornografía, ya que, en un primer atisbo, la palabra post-porno nos remite a un después de la pornografía. Para abordar nuestro tema de investigación, primero es indispensable conocer y comprender cómo se han concebido e interpretado las relaciones inter e intra genéricas en el porno *mainstream*, y qué recursos utiliza, para su representación.



El siguiente estado de la cuestión intenta dar un panorama general sobre cuatro ejes importantes. Primero, se trata de acercarnos a la concepción de la pornografía y ver cómo ésta surge en el imaginario colectivo. Segundo, nos sumergiremos en el debate que surgió dentro del feminismo con respecto a la pornografía, ya que las feministas, norteamericanas, fueron las principales en interpretar las relaciones entre los géneros dentro del porno. Tercero, se propone entender la propuesta post-porno como un intento de superar y repensar las ligazones entre los géneros. Y por último, nos centraremos en los estudios que han analizado en específico nuestra materia empírica, en este caso el filme francés *Baise-moi*.

#### **a) El surgimiento del imaginario pornográfico**

Dentro de este primer subapartado, se enlista los textos que buscan contextualizar la pornografía, su surgimiento como un producto cultural y su irrupción en el imaginario colectivo, así como su desarrollo en una industria que se ha beneficiado de las tecnologías. Para ello tenemos *El jaguar y el oso hormiguero, antropología de la pornografía* (1993) de Bernard Arcand, *La mirada pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005) de Román Gubern, *Taking control of sex?: Hegemonic Masculinity, Technology, and Internet pornography* (2009) de Steve Garlick, y por último *Pornografía, obsesión sexual y tecnología* (2012), así como, *Porno cultura* (2013) ambos de Naief Yehya.

En un primer momento, el texto de Arcand nos permite obtener una definición clara de lo que se entiende como pornografía, al mismo tiempo que intenta demostrar cómo la pornografía o lo pornográfico surge a partir de preceptos morales como el pudor, lo cual se vincula con su concepción de la pornografía, para él alude a “cualquier cosa que deliberadamente ofende la decencia pública al evocar vergüenza o incluso incomodidad, en aquellos que entran en contacto con cosas de “naturaleza sexual”” (Arcand, 1993: 24). Por otro lado Yehya dentro de *Pornografía, obsesión sexual y tecnología* (2012) escribe que pornografía “se refiere a la descripción de la vida y costumbres de las prostitutas (graphos, del latín *graphicus*, y del griego *graphikós*: “escritura” o “dibujo”, y “porno”, del griego *porné*: “ramera”” (Yehya, 2012: 24). A partir de ambas definiciones podemos entender que

la pornografía en general es cualquier dibujo, escrito, foto, pintura, escultura o película que represente actos sexuales simulados o explícitos.

Sin embargo, ¿cómo es que la pornografía se convirtió en un fenómeno mediático dentro de las sociedades occidentales? Yehya en el texto, antes mencionado, vincula la proliferación y difusión de la pornografía con los avances tecnológicos. Es decir, la producción y difusión en masa de la pornografía se ha visto favorecida con la invención de la fotografía, la cámara, el cine, los formatos de video VHS y Beta, los DVD, y por último el internet.

El autor menciona que:

Durante la primera década del siglo XX aparecieron las primeras cintas que muestran sexo explícito, probablemente en Francia. Estos filmes, que se denominaron *stag films* o *blue movies*, mostraban una variedad de actos heterosexuales y, en menor grado, homosexuales, como felaciones, masturbación (masculina y femenina), coitos en diversas posiciones, excreciones, zoofilia, travestismo, diversos juguetes sexuales y a veces eyaculaciones externas (Yehya, 2012: 77).<sup>1</sup>

Sin embargo, cuando los *stag films* (películas de soltero) dejaron de llamar la atención del consumidor, siguiendo a Yehya, la industria pornográfica tuvo que renovarse. Para ello, surgió el género *hard-core*, en el cual “se sincroniza- según el autor- el orgasmo [del espectador] con el de los protagonistas de la cinta” (Yehya, 2012: 82; Yehya, 2013: 103), y en el que también, se busca que el espectador pueda tener acceso a todo lo que acontece entre los actores. De igual forma se le empieza a dar importancia a ciertos planos específicos, por ejemplo en los *stag films* se buscaba el *meat shot* o “toma de carne”, que se enfoca en el terreno de la piel, mientras que en el *hard-core* se privilegia el *money shot* “toma del dinero” – también llamado *cum shot*- que se refiere a la eyaculación masculina, a filmar el clímax del orgasmo masculino (Yehya, 2012; Giménez, 2007).

Román Gubern en *La mirada pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005) sitúa la aparición de películas pornográficas en Francia, en donde se dan a conocer los *loops* o *stag-movies*<sup>2</sup> videos que se distribuían y exhibían de manera ilegal, y los cuales se legalizan

---

<sup>1</sup> Aunque desde la antigüedad y en diversas culturas existían escritos, imágenes, esculturas y grabados con contenido sexual explícito o simulado; dentro de este trabajo nos centraremos en la producción de pornografía por medios tecnológicos visuales en particular el cine.

<sup>2</sup> Los *loops* o *stag-movies*, son sinónimos de los *stag films*, que se traduce como películas para solteros.

entre 1969 y 1975.<sup>3</sup> Gubern relaciona también el interés de los consumidores con el surgimiento de los diferentes géneros pornográficos: *soft-pornyhard-core*.

El autor continúa su recorrido por los diferentes géneros del porno, como lo son el *porno chic* o *hard glamour*<sup>4</sup> que fue creado por el fotógrafo de la revista *Penthouse* Andre Blake, en el cual se pretendía crear una atmósfera al estilo hollywoodense, pero que no tuvo mucho interés, debido a la ostentación con la que se presentaba. Otro género que menciona dentro del texto es el *gang-bang*, donde se sitúa a una persona con varias del sexo opuesto, después menciona el *amateur* y el *gonzo*, que se consideran parte del *cinéma-vérité*, pues no son actores profesionales, sino personas comunes que exhiben sus encuentros sexuales, o simples escenas improvisadas.

Al igual que Yehya, para Gubern tanto la tecnología como el Internet han llegado a modificar el contexto de la pornografía; menciona:

Las ventajas del cibersexo son muchas: no hay que salir de casa y desplazarse hasta una sex-shop, evitando el riesgo de ser visto al entrar; no hay que acercarse a un mostrador y confesar a un extraño las preferencias íntimas; no hay que acreditar la edad del comprador y es más discreto y rápido que la venta por correspondencia. Tal anonimato y protección doméstica explica el florecimiento de las parafilias –sodomismo, ondinismo, zoofilia, paidofilia-, que muchas veces se exploran y visitan como mera curiosidad, vagabundeo exploratorio que ha proyectado una falsa imagen de los gustos sexuales reales del mercado (Gubern, 2005: 69).

De esta forma la tecnología ha democratizado el acceso a la pornografía, ya no es necesario gastar mucho dinero o exponerse tanto a la vista de los demás para poder tener acceso a un mundo cibernético inundado de imágenes y videos pornográficos. Hoy en día, la pornografía ha penetrado hasta lo más profundo de los hogares.

---

<sup>3</sup>A pesar de que los autores no hacen referencia a los contextos o sucesos sociales de aquellos momentos, es importante mencionar que la influencia que tuvo el término de la segunda guerra mundial, así como el desarrollo del movimiento feminista y la revolución sexual durante este periodo, fueron importantes, para que se minimizara, de cierta forma, la persecución contra la pornografía por parte de los censores gubernamentales (Herzog, 1998; Shepard, 2012; van Leeuwen, 2002). Cabe mencionar que durante la segunda guerra mundial y el periodo de la guerra fría, la producción de pornografía incremento, debido a que los soldados enviados al frente de batalla necesitaban de “estímulos” para poder satisfacer su sexualidad y muchas veces el acceso a personas que ejercían la prostitución no era posible, por lo que la pornografía se convirtió en el medio por el cual se satisfacían esas necesidades (Preciado, 2010).

<sup>4</sup> Si se busca un equivalente en español del *porno chic* y el *hard glamour*, podría ser pornografía con encanto sensual que fascina. Sin embargo, para Brian McNair el “porno-chic no es porno, sino la representación de lo porno en el arte y la cultura no-pornográfica, el pastiche y la parodia del homenaje y la investigación del porno; la transformación posmoderna del porno en un artefacto cultural mainstream para una variedad de propósitos, incluyendo publicidad, arte, comedia y educación” (citado en Giménez, 2013: 121).

Ambos autores nos enmarcan la importancia de la tecnología para la producción, distribución y acceso en masa del material pornográfico. Me parece de manera relevante mencionar el vínculo que los autores muestran, pues es a partir de la tecnología que se visibilizarán otras prácticas sexuales, y que al mismo tiempo, nos incitan a reflexionar sobre las innumerables formas de expresarse en el terreno sexual de las personas, que muchas veces permanecen en la indecibilidad, por temor a la estigmatización, a la crítica social o la represión.

Por lo anterior, dentro de este trabajo, se rescatarán los siguientes puntos: 1) *Baise-moi* puede considerarse un material pornográfico debido a su contenido sexual explícito, 2) dentro del filme se muestran penetraciones y eyaculaciones que son características del porno tradicional y 3) existen escenas que podrían ser calificadas como hard-core.

Ahora bien, ya que tenemos un contexto general de la pornografía y su desarrollo como industria en lo social, es importante hacernos la siguiente pregunta ¿cómo se representan las relaciones inter e intra genéricas en el porno? O mejor dicho ¿qué impacto tienen las representaciones pornográficas en los comportamientos de los sujetos y en la percepción que se tienen unos de otros? Para dar respuesta a esta pregunta pasemos al siguiente apartado.

#### **b) Pornografía: un debate *caliente* sobre las representaciones de hombres y mujeres**

La pornografía ha suscitado diversos debates en el seno de la sociedad anglosajona, como lo demuestran los informes Longford de Inglaterra (1970) o las comisiones Johnson (1970), Williams (1979) y Meese (1986) en Estados Unidos. Todos intentan explicar el impacto que tiene la pornografía en la sociedad y en el comportamiento de los individuos; por lo que apuntan a resoluciones moralizantes y prohibitivas con respecto al tema. El efecto mediático que tuvieron las conclusiones de los mencionados informes, propiciaron que no sólo grupos conservadores dentro de la comunidad -como la Iglesia-, emprendieran cruzadas con la idea de prohibir la producción, distribución y exhibición de material pornográfico, argumentando que influía de manera negativa en el comportamiento de los

individuos y sobre todo en la forma en que se concebía la sexualidad y en particular el papel que juegan las mujeres dentro de ella.

A partir de lo anterior surgió un debate en los años setenta, y que aún tiene vigencia, dentro del feminismo. La polarización de ideas propició la formación de dos organizaciones con intereses encontrados: por un lado, la *Women Against Pornography* (Mujeres en contra de la pornografía) a finales de 1970 promovida por Catherine Mackinnon y Andrea Dworking; y por el otro, la *Feminist Anti-Censorship Taskforce*, (Feministas anti-censura) también a finales de los años setenta, dentro de la que se encuentran pensadoras como Gayle Rubin, Carole Vance, Alice Echols y Alisson Assiter. Este debate ha sido abordado en diferentes textos como: *La construcción sexual de la realidad (el debate sobre la pornografía en el seno del feminismo contemporáneo)* (1989) de Raquel Osborne, *La pornografía a debate. Notas sobre sexualidad e identidad de género en los argumentos feministas* (2011) de Ariel Martínez, *Derecho y pornografía* (1997) de Catherine Mackinnon y *Pornografía, obsesión sexual y tecnología* (2012) de Yehya.

A lo largo de *La construcción sexual de la realidad (el debate sobre la pornografía en el seno del feminismo contemporáneo)* (1989) Osborne hace una crítica al feminismo anti-pornografía y a la organización WAP (en la que participó activamente durante su estancia en Nueva York), ya que las dirigentes de dicha asociación, en su afán por prohibir la pornografía, se aliaron con la ideología de derecha de Ronald Reagan; y no se percatan de que al hacerlo promueven fundamentos de una sexualidad esencialista y por ende de una identidad femenina y masculina biológica. Osborne menciona que “para el feminismo anti-pornografía, el recurso a términos tales como lascivia parece estar implicando que el sexo es algo sucio y tabú” (Osborne, 1989: 17), lo que me hace pensar que el feminismo anti-pornografía se podría ver como un antifeminismo, pues estaría apoyando a las estructuras hegemónicas y de dominación de las que en teoría se pretende salir.

Por su parte, en *La pornografía a debate. Notas sobre sexualidad e identidad de género en los argumentos feministas* (2011) Ariel Martínez, intenta exponer las diversas posturas que han surgido en torno a la pornografía bajo el prisma del feminismo, desde los argumentos esencialistas de las feministas radicales, así como las posturas de las socialistas y las liberales. Martínez menciona que “la pornografía representa la verdad del sexo”

(Martínez, 2011:70), es decir, para él la sexualidad es sacada del ámbito privado y es exhibida, por lo que se representa una sexualidad que rompe con las normas de la moral y que no tiene como fin la reproducción.

Para el autor la amenaza más grande que representa la pornografía es la corrupción de las estructuras sociales y por ende del orden social. Martínez al igual que Osborne, describe la posición de las feministas radicales, quienes sostienen que en las relaciones (hetero)sexuales se ejerce una relación de dominador y dominado, en donde la sexualidad femenina es subordinada a los deseos sexuales del varón y que esto se representa en la pornografía. Del mismo modo la mujer es objetivada dentro del cine porno, mostrando así la victimización de las mujeres.

A pesar de lo anterior Martínez muestra dos posiciones más allá de las radicales, una el feminismo socialista y otra el feminismo liberal. Este último sostiene que:

La sexualidad es resultado de los ideales políticos imperantes (...), los seres humanos son esencialmente agentes racionales. Los supuestos relativos a la autonomía y los ideales políticos definen la buena sociedad y permiten a cada individuo la máxima libertad de interferencias provenientes de otros individuos. (...) Sostienen que la sociedad ha estado históricamente caracterizada por la represión de la sexualidad, especialmente de las mujeres y de las minorías sexuales. Por lo tanto, entienden que la liberación sexual es un componente crucial de la liberación de las mujeres (...) Argumentan que la posición en contra de la pornografía asumida por las feministas radicales alimenta las actitudes y las creencias tradicionales estereotipadas sobre los modos apropiados de expresión sexual femenina (Collins citado en Martínez, 2011: 73).

Es entonces que las feministas liberales ven en la pornografía una alternativa distinta de presentar la sexualidad, no asociada con los patrones imperantes de la sociedad y que brinda a las minorías sexuales un espacio de expresión y autorepresentación, permitiendo a las mujeres un espacio de libertad sexual, en donde el sexo es solo por placer (idea en la que se fundamenta el post-porno, dejar de ser la víctima, para ser sujeto que busca un placer). Por lo que “proponen, entonces, la educación sexual y la producción de imágenes pornográficas alternativas definidas por las propias mujeres como medio para recobrar la sexualidad de las mujeres” (Martínez, 2011: 74).

Por otro lado la postura de las feministas socialistas se opone a las dos anteriores y las crítica. Las feministas socialistas:

Afirman que aquello que define la especificidad de la identidad de género, los deseos y las necesidades sexuales, masculinas y femeninas, se forman a través del significado sexual asignado a

la anatomía de los cuerpos en el marco de una “cultura heterosexista”, y por una división sexual del trabajo que ha sido universal en la historia humana (...) Para las feministas socialistas, existe un problema común con las otras dos posiciones: tanto las feministas radicales como las feministas liberales basan sus perspectivas sobre un estado imaginado de naturaleza sexual (Collins citado en Martínez, 2011:74).

La crítica de las socialistas va en torno a la esencialización de la sexualidad femenina por parte de las feministas radicales, y las ideas liberales de una(s) sexualidad(es) de sujeto(s) para crearse al margen de un contexto. Las socialistas invitan a contextualizarnos, las imágenes sólo se pueden interpretar con base en los códigos imperantes de significado dentro de un contexto determinado. Para las feministas socialistas su meta es el cambio social, por lo que no van en contra de las imágenes sino de las estructuras que definen, codifican y asignan sentido a la imagen.

En esta línea, se constituye la crítica a la preocupación excesiva en la literatura feminista respecto al papel de las representaciones sexuales como causa de la opresión de las mujeres, ya que pierde de vista la familia, la religión, la educación, las prácticas de crianza, los medios de comunicación, el Estado, la psiquiatría, la discriminación en el trabajo, y la paga desigual, entre otros elementos de un gran espectro (Martínez, 2011: 76).

Por tanto no debemos perder de vista que la pornografía se inscribe dentro de toda una estructura, que se relaciona con otras.

El autor recupera tres perspectivas diferentes del feminismo, las cuales tienen diferentes centros de lucha, mientras las radicales apelan a la supresión de una dominación, las liberales luchan por una apertura de la sexualidad y las socialistas al cambio de las estructuras. Pero ¿cuál es el problema con la pornografía? Martínez menciona que uno de los postulados de las feministas es que la pornografía degrada a las mujeres, las cosifica y las subordina al deseo masculino. La mujer aparece en la pornografía como un objeto masturbatorio más que como sujeto.

Para el autor “la pornografía reproduce, despliega y propaga significaciones que constituyen una expresión directa que recapitula la estructura del patriarcado de un modo crudo y desenmascarado, a modo de un monumento recordatorio de la subordinación de las mujeres que se alza en el medio de nuevos sexismos, sutiles y sofisticados, que entretejen una igualdad ilusoria entre los sexos” (Martínez, 2011:84) Es decir, él concuerda con la idea de subordinación de las mujeres y la pornografía como expresión de una estructura social, al mismo tiempo que advierte de nuevos sexismos, sutiles y sofisticados. Con base en lo

anterior, Martínez cree que para cambiar estas perspectivas es necesario construir nuevas masculinidades, dejando de lado la masculinidad hegemónica y normativa y “alejarnos del esencialismo y comenzar a decodificar los mandatos de género como datos que responden a estrategias de poder, [lo que] permite, a mujeres y varones, emprender la búsqueda de nuevas figuras de lo erótico que escapen a las capturas pornográficas de las formas patriarcales de sexualidad” (Martínez, 2011: 91).

Esta última idea me gustaría relacionarla con la postura que desarrolla Steve Garlick en *Taking control of sex?: Hegemonic Masculinity, Technology, and Internet pornography* (2009). Para él la forma en que se representa la sexualidad en el imaginario pornográfico influye en la construcción de identidades genéricas, cómo se plantean las relaciones de género y por supuesto el uso del cuerpo y el ejercicio de la sexualidad. Garlick (2009) menciona que “el internet ha contribuido al desarrollo de ideas sobre la masculinidad y la femineidad,[y] la dominación del cuerpo femenino por los hombres” (597), gracias al internet los modelos y estereotipos de género que se representan y promueven en la pornografía son rápidamente difundidos, influenciando de este modo las relaciones de género. De este modo, “dentro de los sitios de pornografía en internet hay un ambiente homosocial, que crea discursos de género” (Garlick, 2009: 598) un terreno en donde los sujetos siempre actuantes (creadores/productores y consumidores/ observadores) son varones. Es un espacio que se construye desde la masculinidad para la masculinidad, de ahí que Robert Jensen argumente que “la pornografía provee un espejo de la imagen de la masculinidad y las relaciones de género contemporáneas, cómo ellos [los hombres] se perciben a sí mismos en el terreno sexual” (Citado en Garlick, 2009: 598).

Garlick desarrolla una idea que me parece fundamental dentro del texto. Él menciona que “la pornografía permite a los hombres afirmar su masculinidad por medio del conocimiento y control de la naturaleza en forma del cuerpo de mujer” (2009: 602) lo que me hace pensar en la cuestión del sistema sexo /género<sup>5</sup> de Rubin, pues se plantea al

---

<sup>5</sup>Un sistema sexo/género es un conjunto de acuerdos por el cual la sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en las cuales estas necesidades sexuales transformadas, son satisfechas (Rubin, 1996: 44). A pesar de lo anterior, Rubin en su artículo *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* escribe que “aunque el sexo y el género están relacionados, no son la misma cosa, y constituyen la base de dos áreas distintas de la práctico social. [Por lo que] es absolutamente



hombre como el conocedor, dominador y transformador de esa naturaleza “femenina” para satisfacer sus necesidades sexuales y reproductivas. Así dentro de la pornografía se muestran “relaciones de clase y género, [que] la pornografía intenta mostrar y reafirmar [de este modo] la diferencia entre hombres y mujeres” (Garlick, 2009: 601). Es decir, la pornografía como un instrumento pedagógico por el cual se establece un orden, a partir de la diferencia sexual biológica y que crea un discurso pornográfico; que ordena las partes del cuerpo y sus acciones dentro de una sistematicidad de representaciones.

Ahora bien, como ya se mencionó anteriormente, una de las principales promotoras de la prohibición de la pornografía y defensora de los derechos de las mujeres es Catherine Mackinnon. Desde mi perspectiva, ella es la que más ha promovido, junto con Andrea Dworking, la idea de la subordinación de las mujeres dentro del género porno. En *Derecho y pornografía* (1997) intenta mostrar el debate que sostiene el feminismo radical con relación a la pornografía y las leyes. Para Mackinnon, la pornografía crea subordinación y discriminación sexual; la desigualdad social se convierte en una realidad social. Se vive un terrorismo sexual, que no libera sino reprime, se funda en un *hate speech*(discurso de odio), que elimina la voz de las mujeres, les niega el placer, el deseo, la dignidad y la humanidad.

Las mujeres viven en el mundo que la pornografía crea. Viv[en] su mentira como una realidad. Como resultado, muchas mujeres [se sienten] atrapadas entre la experiencia íntima del cuerpo, y el cuerpo “dado” a través de construcciones sociales. Estas últimas suelen dictar cómo t[ienen] que sentir, mantener y desplegar [sus] cuerpos. Es así como el cuerpo femenino es familiar y extranjero para sí mismo” (Mackinnon, 1997: 25).

La pornografía crea actos performativos que se pueden trasladar a la realidad lo que pone de manifiesto que vivimos nuestros cuerpos a partir de otros, en función del sistema sexo/género, que nos dicta como es que debemos ser hombres y mujeres no solo en el ámbito social, sino también en el terreno sexual. Para la autora, lo anterior pone en evidencia que “en la pornografía la violencia es el sexo. La desigualdad es el sexo. La pornografía no funciona sexualmente sin jerarquías. Si no hay desigualdad, ni violación, ni

---

esencial analizar separadamente género y sexualidad si se desean reflejar con mayor fidelidad sus existencias sociales distintas. Esto se opone a gran parte del pensamiento feminista actual, que trata la sexualidad como simple derivación del género” (Rubin, 1989: 54).

dominación, ni fuerza, no hay excitación sexual” (Mackinnon, 1997: 51) presentando la sumisión y opresión como única forma de relacionarse en el terreno sexual.

Para Mackinnon “la sociedad está permeada por el modelo pornográfico de las relaciones, la lucha es en términos de la autonomía con que asumimos nuestro deseo. Porque la sociedad celebra el modelo, el consumo de pornografía y la pornografía como práctica pública son una misma cosa” (Mackinnon, 1997: 32). La pornografía convencional<sup>6</sup> crea y constituye una sexualidad en particular, la heterosexual, creo que aunque la pornografía pretenda abarcar otras alternativas sexuales como la gay, la lésbica, la transexual, etc. Siempre se instaura en el juego de la dominación, de la cosificación y la deshumanización de los individuos. Son planos cerrados donde la fragmentación de los individuos es remitida a ciertas partes de su cuerpo, no hay identidades ni cuerpos completos, solo fragmentos de una identidad intangible y colonizada, mezclada con órganos sexuales que elimina cualquier posibilidad de identificación, a menos que se ocupe el lugar de supremacía.

La pornografía se basa en el consumo, en la supresión de lo femenino, es fragmentación y conservación, saturación y vacío. El hombre como sujeto- actuante es idéntico al hombre como sujeto-observante [...] lo que los hombres hacen en el mundo es ver continuamente en las mujeres objetos para su placer[...] la raíz del problema del comportamiento masculino en el mundo, la que está detrás de la realidad de las relaciones que los hombres tienen con las mujeres, incluyendo el asalto sexual, la violación, el maltrato físico y mental de la esposa, el acoso sexual [...] el trato como objetos para conquistar y proteger, se sitúa en la manera como los hombres las ven (Mackinnon, 1997: 40).

Sin embargo, no nada más se limita a las relaciones entre mujeres y hombres, sino también al cómo los hombres ejercen su soberanía sobre otros hombres, es el caso de la pornografía homosexual, en donde se conservan los rituales de dominación, es feminizar el eje de la dominación, lo que da un poder más grande, pues se es capaz de dominar lo que en la sociedad debería de ser el dominante.

La pornografía expone los estereotipos sexo-genéricos y como estos se relacionan, “una de las ideas más tenaces sobre el sexo, [que ha difundido la pornografía mainstream] es que hay una forma de hacerlo mejor que todas las demás, y que todo el mundo debería practicarlo en dicha forma” (Rubin,1989: 21) en donde se cruza la clase, la raza, el sexo y

---

<sup>6</sup> Me refiero a la pornografía que comúnmente se puede ver en las sex-shop, los cines porno, los kioscos o las revistas. Por lo general sólo son dos tipos el *softporn* y el *hard-core* heterosexual.

la edad. Por ejemplo, se explotan las fantasías sexuales a partir de “sujetos” potencialmente sexualizados como: la enfermera sexy, la maestra de escuela, el mecánico o el policía (Yehya 2012 y 2013). Exhibiendo de esta forma el *performance* de las relaciones de poder que se entrelazan en el terreno sexual, que permanecen en una tensión constante. Por otro lado, vemos que la pornografía exhibe la sexualidad de aquellos que ve como materia prima de la morbosidad, las figuras de poder o las clases sociales bajas. Se explotan los signos enfáticos<sup>7</sup> del porno en el espectador sobre estas otras entidades, promoviéndolas como un exotismo (Yehya, 2013: 61-94). El observador, ya no quiere solo su sexualidad, quiere apoderarse de la sexualidad de otros, es la mirada voyeurista que elimina las barreras de la privacidad, en donde sexualidades alternativas (gay, lésbica, trans, interracial) también están para poder darle placer, pues hay que recordar que la pornografía pone como supremacía el goce del espectador/consumidor que por lo general es masculino.

De esta forma es que la dominación masculina es inscrita en el cuerpo femenino [y masculino] a través de actitudes y prácticas diversas. El cuerpo femenino [y masculino] debe ser tratado para lucir apropiado a la mirada masculina antes que convertirse en experiencia feliz para sí mismo[s] y en potencia dirigida al mundo. Aquella tarea descansa en su carácter adquirido de objeto para ser visto y gozado por otro y es llevada al extremo en la pornografía que convierte el cuerpo femenino [y masculino] en sexualidad alienada (Mackinnon, 1997: 27).

La crítica principal de Mackinnon y Dworkin contra la pornografía es que

[...] la subordinación de las mujeres presentada gráficamente de forma sexualmente explícita, ya sea en retratos o en palabras, e incluye uno o más de los siguientes elementos: 1) las mujeres se presentan deshumanizadas como objetos sexuales, cosas o bienes; 2) como objetos sexuales que disfrutan del dolor o la humillación; 3) como objetos sexuales que experimentan placer sexual en la violación; 4) como objetos sexuales amarradas, cortadas, mutiladas, golpeadas o físicamente heridas; 5) en posturas de sumisión sexual, servilismo o en exhibición; 6) se exhiben partes del cuerpo femenino –incluyendo pero sin limitarse a vaginas, senos y nalgas– de manera tal que las mujeres quedan reducidas a esas partes; 7) las mujeres se presentan como prostitutas por naturaleza; o 8) se presentan siendo penetradas por objetos o animales; 9) se presentan en situaciones de degradación, daño, tortura, mostradas como sucias o inferiores, sangrando, golpeadas o heridas en un contexto que convierte estas condiciones en sexuales. La pornografía también incluye el uso de hombres, niños o transexuales en el lugar de las mujeres (Mackinnon, 1997: 29).

Es a partir de esta última proposición que Mackinnon insiste que “la pornografía no puede ser reformada, suprimida o prohibida. Solo puede ser cambiada” (Mackinnon, 1997: 45), es decir, “la mirada pornográfica puede ser transformada en una manera diferente de percibir y vivir el cuerpo y la sexualidad” (Mackinnon, 1997: 30) es necesario resignificar los

---

<sup>7</sup> Por signos enfáticos del porno se entienden la penetración, genitalidad y desnudez (Giménez, 2013).

espacios e imaginarios pornográficos, ya que éstos (como todo) no son fijos. Mackinnon nos incita a destruir los binarismos y las relaciones “tradicionales” de poder que han sido instauradas de manera cultural.

Conviene subrayar, que en esta investigación se retomarán las posturas de Mackinnon, para demostrar un momento pornográfico dentro del filme. Por ejemplo: 1) las mujeres como objetos sexuales que disfrutaban de la humillación, el dolor o la violación, 2) la subordinación y el sometimiento por parte de hombres, 3) la fragmentación del cuerpo femenino como un espectáculo para la mirada voyeurista masculina, y 4) la violencia que se representa como única forma de relacionarse.

Para poder continuar con este pequeño estado del arte; y recuperando la idea de transformación de la mirada pornográfica, quiero vincular el siguiente subapartado, el cual versa sobre la post-pornografía, cómo es que surge y cuál es su intención dentro del imaginario porno.

### **c) Post-pornografía: la rebelión de los estereotipos**

El post-porno es un género de la pornografía, el cual tiene sus inicios en la década de los años noventa. Pero ¿Qué es el post-porno? ¿Cuáles son sus diferencias con el porno tradicional? Y ¿Qué intenta mostrar? Para poder hablar de post-pornografía debemos hacer la diferencia entre porno para mujeres y post-pornografía. Desde finales de los años 90 y, sobre todo, con la entrada del nuevo milenio, han aparecido nuevas formas de representar las identidades, los cuerpos ajenos a la dicotomía hombre-mujer y las diferentes formas de producir y estimular el deseo. Estas formas son principalmente dos: “el porno para mujeres<sup>8</sup> y la post-pornografía” (Ares, 2011: 99).

---

<sup>8</sup>El porno para mujeres son “aquellas producciones audiovisuales de carácter pornográfico que incluyen entre sus receptores potenciales o de facto a las mujeres en primer lugar. (...) Se busca que sólo sean mujeres las que produzcan éste tipo de pornografía, pues (...) se observa la conexión con el movimiento feminista francés de la diferencia sexual que ensalzó una “escritura femenina” en los años setenta” (Ares, 2011: 103- 115) apelando de este modo a una forma esencialista de las miradas. Es decir, sólo las mujeres pueden hablar y producir películas enfocadas a los deseos de las mujeres, porque sólo ellas los entienden.

Al contrario del porno para mujeres el post-porno se basa en los postulados de la teoría *queer*<sup>9</sup> y sus intentos por eliminar las dicotomías sexo/género y proponer y visibilizar identidades alternativas. Preciado lo define como “un conjunto de performances, instalaciones, imágenes, textos y en general representaciones visuales que resultan de una perspectiva crítica ante la pornografía dominante y sus estereotipos de género y sexo. Se afirma así una nueva estética de representación de la sexualidad que, lejos de renunciar de manera purista a posiciones políticas, emerge precisamente de una politización de la mirada pornográfica”.<sup>10</sup>

La construcción teórica del post-porno surgió desde el activismo: las diversas performances que tuvieron lugar en Estados Unidos desde los años 90 y la lucha de los colectivos tradicionalmente maltratados por la pornografía general (transgéneros, homosexuales, trabajadoras del sexo), que reivindican ser dueños de sus propias representaciones. “Annie Sprinkle fue la pionera de tales representaciones” (Ares, 2011: 115). Sprinkle, “una prostituta y actriz porno, que comienza a principios de los años 90 a hacer performances” (citado en Ares, 2011:109) toma el término post-porno del artista visual Wink van Kempen. Para la teoría post-porno es necesario, entonces, encontrar

Un punto de encuentro entre los mecanismos de construcción de corporeidades y aquellas identidades que no ven representadas su sexualidad o que ésta sólo toma el punto de vista dominante, masculino y heterosexual. Por tanto, la pospornografía está encabezada por aquellos colectivos que se quieren reapropiar de su imagen y su sexualidad: grupos LGBT, educadoras y trabajadoras sexuales, grupos de vaudeville y burlesque *queer*, proyectos de lucha contra el SIDA, productores audiovisuales y pornógrafos *queer* y transgénero (Ares, 2011: 110).

---

<sup>9</sup> El término *queer* proviene del slang inglés, y se opone al término *straight* (correcto, derecho, legal), pues en lengua inglesa el primero era utilizado para hacer referencia a las personas homosexuales de manera ofensiva, y el segundo a las personas heterosexuales como respuesta de la comunidad homosexual. Entonces, si busco una traducción al español de la palabra *queer* puedo encontrar adjetivos como: raro, joto, maricón, puñal, etc. Éste término fue utilizado por primera vez en inglés por Teresa de Lauretis, quien lo definió como “another discursive horizon, another way of thinking the sexual” (Jagose, 1993:3), quien después lo deja de lado, ya que en épocas recientes cayó en un uso desmedido dentro de las comunidades no angloparlantes. Por otro lado el término *queer* se relaciona con un conjunto de teorías críticas y de movimiento sociales, por lo que como define Sedwick: Queer can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made, (or can’t be made) to signify monolithically (citado en Álvarez, 2010:7). la teoría *queer*, también, puede ser entendido como aquella que postula que el género es un acto performativo y construido a partir de factores culturales, que no corresponden con cuestiones biologicistas o previamente determinadas por el sexo biológico.

<sup>10</sup> Esta definición fue mencionada por Beatriz Preciado en el evento Maratón Posporno. Pornografía y Pospornografía: Estéticas y Políticas de Representación Sexual celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2003.

Existe un fuerte vínculo entre teoría *queer*, activismo político y post-pornografía<sup>11</sup>. Utilizar la pornografía como un campo de batalla necesario para “visibilizar determinadas identidades y sexualidades, y como una opción política para luchar contra las hegemonías existentes” (Ares, 2011: 99). El post-porno a diferencia del porno para mujeres no cae en el esencialismo del sexo biológico para ser producido o entendido.

Está orientado a todas aquellas miradas que como se manifiesta, no ven representada su sexualidad o deseo dentro de la pornografía tradicional, y que buscan rebasar las dicotomías hegemónicas y los roles ideales del sistema sexo/género. El objetivo de estos filmes no es buscar la excitación en el espectador sino experimentar determinados roles o maneras de conceptualizar la propia sexualidad y corporeidad de los que practican la postpornografía. Las prácticas que se pueden observar están ligadas al sadomasoquismo, el sexo en grupo, la transexualidad, el transformismo, el empleo de juguetes sexuales tales como dildos, látigos, inmovilizadores o instrumentos de privación sensorial, pero, en casi todos los casos confluyen características: la búsqueda del placer es el fin del que lleva a cabo estas prácticas y, en la mayor parte de los casos, se produce un juego de roles, de manera que la búsqueda de la experimentación es real y la llevan a cabo todas las partes (Ares, 2011: 112).

Podríamos pensar entonces, que también se basa en una individualidad y egoísmo con relación al placer del individuo que lleva a cabo la práctica, pues sólo busca su placer, no complacer al otro, del mismo modo que en la pornografía tradicional. Por otro lado, vemos que los sujetos no se limitan sólo al uso de sus cuerpos, sino que también introducen diversos artefactos sexuales que les permitan obtener el placer que buscan, lo que me hace pensar ¿Acaso el cuerpo no es suficiente para poder obtener ese placer? ¿No sería esto una limitante o muestra de incapacidad para obtener placer sólo por el cuerpo (hablo del cuerpo como un conjunto de brazos, piernas, cabeza, etc.)?

Esta característica de utilizar diversos objetos que se sexualizan, es la que va a propiciar el surgimiento de un nuevo sujeto, mientras la pornografía apela a un individuo moderno, el post-porno apela a un sujeto extendido, un cuerpo desdoblado, explícito<sup>12</sup>. Es decir, un sujeto que ve en los objetos una extensión de su propio cuerpo, creando de esta manera diversos vínculos que le permiten obtener un placer. Dentro del post-porno cualquier objeto es potencialmente sexual, del mismo modo que no se basa en la

---

<sup>11</sup>Es importante mencionar que, si bien hay un vínculo entre post-porno y teoría *queer*, no necesariamente toda la post-pornografía es *queer*. Es decir, la fuerza del vínculo entre ambas será en cómo se define una y otra. En el caso que nos atañe y debido a la serie de características que justifican la elección de la película, no hay un vínculo muy fuerte.

<sup>12</sup> Por cuerpo desdoblado y explícito me refiero a la definición de Giménez Gatto, quien menciona que el cuerpo explícito será, (...) un cuerpo, desplegado, desdoblado, desenrollado, abierto y sin secretos. Los cuerpos explícitos serán, entonces, la parte maldita de la anatomía.

genitalidad, sino en la erotización del cuerpo completo. Mostrando de esta manera que no sólo se deconstruyen los roles de género y sexuales, sino que el mismo cuerpo es rebasado, sus límites son eliminados y su capacidad de producir y sentir placer es ampliada.

Édgar Giovanni Rodríguez Cuberos en *Pospornografía: ¿Vector decolonial o sofisticación de la maquinaria imperial?* (2010) menciona que la pornografía es “una máquina simbólica que afecta con baja intensidad la constitución de los cuerpos y su registro concreto en las dinámicas de relación y poder social” (Rodríguez, 2010: 166). Los cuerpos y las acciones de los mismos están codificadas por un orden simbólico que los reprime, regula y ordena en campos de acción dentro de nuestra sociedad, y que la pornografía responde a esos mismos símbolos. De ahí que “es a través de los cuerpos que dichas condiciones pueden verse reflejadas y/o puestas en la escena de la constitución de la realidad, por medio de relaciones e imaginarios de conducta y visión de sí mismo y de los demás” (Rodríguez, 2010: 166). Por otro lado, también, hace mención de la producción de una otredad, es decir la mirada pornográfica “su producción, circulación y recepción, miradas sobre lo étnico, lo racial, lo genérico y lo sexual” (Rodríguez, 2010: 167) crea una mirada colonizadora sobre los cuerpos y la sexualidad de los otros. El cine, la cámara o la fotografía sirven de mediadores entre nosotros y nuestros cuerpos, entre un “yo” y un “otro”, en “mi sexualidad” y una “sexualidad alternativa”, en palabras de Preciado la política de lo pornográfico:

Se construye en una política del espacio y de la visibilidad que genera segmentaciones precisas de los espacios públicos y privados [...] de cómo cubrir lo descubierto y cómo destapar lo oculto, de separar las mujeres limpias de las sucias, el animal comestible de la carroña, lo útil de la basura, la cama heterosexual de la calle y sus perversiones (citado en Rodríguez, 2010:168).

Podemos decir, entonces, que se busca una regulación de las acciones, no solo sexuales sino sociales del cuerpo, el cuerpo como vehículo de interacción con la sociedad, que puede ser bueno o malo, dependiendo de que tanto esté regulado, “se articula con los preceptos morales y a las concepciones de la intimidad, de civilidad, del decoro, de la decencia y del asco” (Rodríguez, 2010: 168). Por lo que una vez más observamos la cuestión clasista, elitista y racista que impera sobre los sujetos y sus cuerpos.

Es pues, que “la pospornografía (...) elabora su propia condición de legitimidad discursiva, para ubicarse en una cartografía del poder y de su propia localización, y

visibilizar lugares de enunciación de lo sexual” (Rodríguez, 2010: 169). La mirada post-porno crea y construye su propio espacio. El autor, también, menciona la importancia de los medios de comunicación y democratización, para la distribución de la pornografía y para el surgimiento de una resistencia post-pornográfica, “las nuevas tecnologías de la información han posibilitado que la experiencia pornográfica se convierta de facto en algo habitual y han eliminado algunas de las inhibiciones morales tradicionalmente impuestas a su consumo para muchas personas que de otro modo serían “decentes” (McNair, citado en Rodríguez, 2010:171), de ahí que se puedan representar otras sexualidades que encuentran un lugar en el ciberespacio, que bien podrían ser post-pornográficas. Rodríguez concluye que se debe acabar con la hegemonía de la sexualidad y la dominación o colonización del cuerpo y sus acciones, por lo que me parece de suma importancia ver en el post-porno un campo de resistencia, que apela a nuestra conciencia como sujetos y reflexionar ¿Cómo podemos liberar nuestros cuerpos de la simbolización del porno dominante?

Siguiendo la misma línea de Cuberos, Fabián Giménez Gatto describe en *Pospornografía* (2007) la necesidad de pensar la pornografía de otra manera, que permita la creación de otro discurso y miradas diferentes de la sexualidad. Dentro del post-porno “la sexualidad es una puerta abierta a nuestros traumas y aquello que consideramos aberrante en nuestro día a día puede erotizarnos en nuestro anárquico imaginario sexual” (Penthouse, 2011: 21).

Para él el post-porno torna “obsoleta la oposición erotismo/pornografía, permitiéndonos salir de este binarismo analítico que parece debilitarse día tras día” (Giménez, 2007: 99) con lo que concuerdo totalmente, pues dentro de mi investigación algo que planteo o intento encontrar es que el post-porno rebasa los binarismos, los sobrepasa creando un espacio alterno para la expresión de la sexualidad. El autor ve en el post-porno una “literalidad, [un] carácter salvaje, excesivo y un poco descerebrado” de ahí que sea violento, todo cambio radical implica una violencia, la decolonización del cuerpo y la desgenitalización de la sexualidad es una ruptura que hace sufrir a los cuerpos de manera abrupta para poder ser liberados. “Cuerpos en fuga que logran escapar a la fragmentación, a la fetichización fálica, cuerpos no fetichizables, demasiado lejanos para ser convertidos en objetos parciales, a salvo de los cortes fantasmáticos y de la proyección fálica, es decir,



demasiado distantes para ser fragmentados y convertidos en fetiches para servir de alimento a la voracidad escópica masculina” (Giménez, 2007: 100) de esta forma es que el cuerpo se escapa de la simbología hegemónica, heterosexual, machista y fálica.

La post-pornografía intenta transgredir aquello que impone una “normalidad” uno se autoexcluye del campo de acción, para quedar en los márgenes y crear una nueva forma de estar con y ser cuerpo. Se pasa “del sexo explícito del porno al cuerpo explícito de lo posporno” (Giménez, 2007: 102) se busca el placer del cuerpo, el cuerpo como protagonista de la escena. El autor concluye que “lo pospornográfico se convierta en nuestro nuevo erotismo (...) una deconstrucción del dispositivo pornográfico tal como hoy lo conocemos” (Giménez, 2007: 104). En el post-porno se busca una reinterpretación de los roles sociales y tradicionales de género, por lo que “uno de los primeros clichés que desmonta la práctica pospornográfica es el hecho de que a las mujeres sólo les guste el sexo *softcore* o que gusta un porno para mujeres” (Penthouse, 2011: 14).

En contraste, es importante señalar que a pesar de la intención o los objetivos de las propuestas post-pornográficas, no podemos caer en la ilusoria idea de una pornutopía, según la cual “la autonomía toma la forma de la exploración y actuación sobre [nuestros] propios deseos sexuales, cuando y en donde sea y como [nosotros queramos], respetando [nuestra] propia humanidad y la de los demás. Todo lo que [tenemos] que hacer es complacer [nuestra] propia espontaneidad sexual. Ninguno en la pornutopia tiene motivos para perder el interés, temer ni aburrirse del sexo” (Bauer, 2007: 67). Es decir, no podemos pensar, que con base en el post-porno la sexualidad de los sujetos es completamente liberada, sino que debemos ser conscientes que seguimos estando sujetos a diferentes discursos sociales, que si bien se han flexibilizado, aún ejercen cierto control de los sujetos, los cuerpos y la sexualidad.

Siguiendo las ideas anteriores, cabe resaltar, que se tomarán en cuenta los siguientes postulados, para nuestro análisis: 1) el post-porno como una forma de superar los binarismos activo/pasivo; 2) una propuesta que pretende escapar de la mirada hegemónica pornográfica, desgenitalizando el placer sexual; y 3) la representación de las mujeres no como objetos disponibles para los hombres, sino como sujetos sexuales activos.

Ahora bien, en el siguiente y último subapartado de este estado de la cuestión, nos enfocaremos a trabajos que hayan abordado en particular nuestro material de análisis. Por lo que nos enfocaremos en dar a conocer cómo es que se ha analizado, interpretado o considerado a *Baise-moi*.

#### **d) El cine francés grita: ¡Cógeme!<sup>13</sup>**

La premier de *Baise-moi* se llevó a cabo en el marco del Festival de Cannes en el año 2000. La cinta obtuvo una clasificación X debido a las “escenas de sexo no simulado y (...) violencia extrema” (Palmer, 2011: 230). Por lo que, la distribución y exhibición de la película se vieron reducidas al formato en DVD, debido a los censores gubernamentales. Sin embargo, gracias a la protesta de Catherine Breillat<sup>14</sup>, la cinta fue exhibida con una certificación para mayores de 18 años.

*Baise-moi* pertenece a una oleada de películas francesas denominadas como *Cinéma du corps* (cine del cuerpo).<sup>15</sup> Es una tendencia que busca experiencias confrontadoras, en las que el cuerpo, las transgresiones corporales, la violencia y la sexualidad son representadas de manera franca; el *Cinéma du corps* “consiste en dramas y thrillers de arte-ensayo con características deliberadamente desconcertantes: desapasionados encuentros físicos, que involucran sexo filmado -a veces no simulado-; deseo físico encarnado por las actuaciones de los actores no profesionales, intimidad representada fundamentalmente como agresiva, carente de romanticismo, falta de empatía y relaciones sociales que se desintegran ante tales compulsiones violentas” (Palmer, 2011: 58).

Dentro de *Baise-moi* podemos ver plenamente esas características. Sin embargo, ¿por qué tomarla como base para un análisis post-porno, cuando se le denomina *Cinéma du corps*? Para la activista y socióloga *queer* Marie-Hélène Bourcier *Baise-moi* es “un

---

<sup>13</sup>*Baise-moi* fue traducida en el mercado mexicano como *Viólame* y en España como *Fóllame*. Aunque la traducción española es más cercana a lo que expresa la palabra francesa, dentro del contexto mexicano es poco entendible, por lo que he decidido traducirla como *cógeme*, que recupera el sentido de un deseo sexual, por alguien y al mismo tiempo la petición de tener relaciones sexuales.

<sup>14</sup> Es una directora de cine, quien se ha distinguido por la manera en que representa temas como la sexualidad y los problemas del género. Al mismo tiempo que ha causado controversia por la inclusión de escenas de sexo real como su película *Romance*.

<sup>15</sup> Películas como *Irreversible* (2002), *Dans ma peau* (2002), *Dancing* (2003), *L'Annuaire* (2005) entre otras han sido consideradas dentro del género. Lo que distingue al cine del cuerpo del post-porno es que, el primero no busca una reivindicación o resignificación con respecto a los roles y estereotipos de género.

ejemplo de post-pornografía porque plantea una ruptura de los códigos de la mirada pornográfica tradicional y propone un cambio integral de los roles sexuales (...) desnaturaliza el discurso pornográfico a través de una inversión total de los roles de género y de una furiosa relectura de algunos de sus motivos temáticos habituales” (Bourcier, 2011: 22). De este modo es que la película se ha convertido en un icono de la post-pornografía como lo demuestra el sitio web [girlswholikeporno.com](http://girlswholikeporno.com) y los diversos ensayos de Bourcier.

Bourcier ha utilizado el filme para ejemplificar su postura sobre el post-porno, su trilogía de libros *Queer Zone 1 politiques des identités sexuelles et du savoir* (2001), *Queer Zone 2 Sexpolitiques* (2005) y *Queer Zone 3 identités, cultures, politiques* (2011) y en el ensayo titulado *Bildungs-post-porn: notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du féminisme de la désobéissance sexuelle* (2013).

Marie-Hélène Bourcier expresa que la pornografía moderna se basa en la focalización y explotación del cuerpo femenino, por lo que existe la necesidad de un *sexorcismo*. Un *sexorcismo* que consiste en “una resignificación de la injuria (la zorra, la puta, la perra en celo, la ninfómana), una desestabilización de los géneros (las formas) y destacar los géneros y la sexualidad como performances” (Bourcier, 2005: 159). Es entonces que para Bourcier una alternativa para lograr esa resignificación, desnaturización y deconstrucción de las identidades genéricas y la sexualidad es la post-pornografía, a la cual califica como una pornutopía; ya que permite “abandonar los estereotipos, la explotación del porno tradicional que excluye las minorías sexuales y de género” (Bourcier, 2011: 183).

Para la autora *Baise-moi* es el primer filme post-pornográfico francés, ya que en el se conjuga “una utopía erótica o un rechazo a la pornografía, trabajando desde el interior y que se descontextualiza y resignifica” (Bourcier, 2005: 174). Por otro lado, también, menciona que el filme socaba el esencialismo masculinista de la pornografía tradicional; al mismo tiempo que se puede ver como un filme de “otro” es decir, un filme que representa otras identidades y alternativas de experimentar la sexualidad. Para la autora, el hecho de que exista una actriz “*beur*”<sup>16</sup> como Raphaëlla Anderson, dentro del filme, se puede

---

<sup>16</sup> El adjetivo *beur* se utiliza para designar a las personas descendientes de inmigrantes árabes.

entender como un rechazo al “universalismo republicano y a la masculinidad blanca heterosexual dominante” (Bourcier, 2005: 195).

Otro de los aspectos en los que Bourcier se enfoca es en la representación de la violación. Para ella, la escena de “la violación es representada con los códigos de la pornografía tradicional y se exhibe como la representación de no acceder a lo que otros dicen” (Bourcier, 2005: 180), es decir, la violación se puede ver como una crítica a aquellas prácticas no consensuadas dentro de la sexualidad o incluso en el terreno de lo social. La violación es vista como un recurso metafórico, el cual puede entenderse como “técnica de creación artística, que singulariza, el cine de autor francés” (Bourcier, 2013: 52), y que al mismo tiempo es utilizada como denuncia contra lo no consensuado y como “el límite absoluto de la post-pornografía” (Bourcier, 2013: 52).

Los puntos a resaltar en la investigación, con base en el pensamiento de Bourcier, son: 1) la resignificación del papel de mujer, cómo se presenta en el filme y con base en qué elementos; 2) la mujer como desestabilizadora del género y usurpadora de comportamientos considerados “masculinos”; y 3) la inversión total de los roles de género.

Con base en este breve estado de la cuestión, procedemos a presentar las preguntas que guían esta investigación.

## **2.-Preguntas de investigación**

Las preguntas o mejor dicho inquietudes que en esta investigación se intentan responder, tienen como cuestionamientos centrales ¿Cómo se representan las relaciones inter e intra genéricas dentro del post-porno? ¿Cómo se representa la transición del porno al post-porno en *Baise-moi*? ¿Cómo funciona el post-porno en *Baise-moi*? Y ¿Qué elementos se ponen en juego para la construcción y resignificación de las relaciones interpersonales? Estas interrogantes se plantean por lo siguiente. El post-porno, como ya se ha explicado, es una corriente alternativa de pornografía, en la que se busca: 1) superar los binarismos; 2) representar otras formas de relacionarse en el terreno sexual; y 3) resignificar los estereotipos de género tradicionales de aquellos que escapan a la visión heteronormada (mujeres, lesbianas, homosexuales, travestis, etc.). De tal modo, y siguiendo a Bourcier,

*Baise-moi* es un ejemplo de post-pornografía, que muestra una reivindicación de los sujetos femeninos con relación a la sexualidad, el comportamiento social y sobre todo, al desmantelamiento de una mirada hegemónica de la pornografía, o lo que ella llama un *sexorcismo* que desgenitaliza el placer sexual.

Para dar respuesta a estas preguntas centrales, y tomando en cuenta el modelo fílmico de análisis propuesto, cada uno de los dos capítulos analíticos intentará dar respuesta a dos incógnitas secundarias, la primera acerca de la representación de las relaciones de género en el porno; rescatando las ideas planteadas por las feministas anti-pornografía. Teniendo, principalmente, los argumentos de Mackinnon los cuales giran en torno a la subordinación de la mujer dentro del porno. Es decir, la mujer representada como un objeto sexual que disfruta de la humillación, subordinación e incluso del ser violada. La segunda cuestión gira en torno a ¿cómo es el paso y a partir de qué elementos se transforman esas relaciones? Uno de los objetivos es conocer los elementos que hacen del filme un producto post-pornográfico. Sin embargo, y partiendo de una interpretación propia, se busca demostrar que la narrativa de *Baise-moi* nos sitúa en un viaje que inicia en el terreno pornográfico y que a lo largo del filme se va transformando en post-pornográfico.

Ahora bien, para poder sustentar el análisis con bases teóricas, a continuación se enlistan los conceptos, por medio de los cuales se intentará responder a las preguntas anteriores.

### **3.- Acercamiento teórico-conceptual**

Los prismas por los que serán analizados los elementos de la película (narración y representación) son el género, la violencia en diferentes formas y el poder. Estos tres conceptos han sido seleccionados, principalmente, porque permiten dar respuesta a las preguntas de investigación, pero sobre todo porque son los que, con base al primer nivel de comprensión y reconocimiento del filme, denotaron por su relevancia y constante presencia a lo largo del filme. A continuación se explican los conceptos y autores a partir de los cuales se justificará el análisis.

## 1. Género

Teresa de Lauretis en el texto *La tecnología del género* nos acerca a cómo se construye el género de un individuo dentro de la sociedad occidental. Para Lauretis el género es algo que parte de “la diferencia sexual, debida no a la biología o a la socialización, sino a la significación y a los efectos discursivos” (2000: 34) de este modo es que los individuos construimos nuestro género a partir del lenguaje y representaciones culturales que van limitando nuestro hacer y corporalidad. Lo que un hombre y una mujer debe hacer o no se delimita con base a “varias tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionales, epistemologías y prácticas críticas, además de prácticas de la vida cotidiana” (Lauretis, 2000: 35) es entonces, que construimos el género día a día, pues inscribimos en nosotros todos esos discursos y representaciones que nos brindan un campo de acción y de pertenencia, que construye nuestras identidades.

Es con base en lo anterior que, el cine pornográfico y post-pornográfico pueden funcionar también como tecnologías de género y de sexualidad, es decir, las representaciones o formas en las que es representada la sexualidad y el comportamiento de los sujetos dentro del terreno sexual, es con base al género; de ahí que se haya creado en el imaginario colectivo, la falsa idea de que dentro de una relación sexual siempre debe haber un activo y un pasivo, un dominador y un dominado, pues las relaciones sexuales, también, son relaciones sociales. Las posiciones de activo y pasivo corresponden a hombres y mujeres respectivamente. Ahora bien, el concepto de género es preponderante dentro de esta investigación, pues lo que se busca demostrar es un cambio en las relaciones entre los géneros y los sexos, cómo las mujeres invierten los roles de género y usurpan actitudes que son consideradas masculinas.

Para explicar la construcción del género De Lauretis toma cuatro puntos importantes que muestran el proceso:

- 1) El género es (una) representación, lo que no significa que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, en la vida material de los individuos.
- 2) La representación del género es su construcción, y se puede decir (...) que el arte y la cultura erudita del mundo occidental en su conjunto constituyen el grabado (...) de la historia de esta construcción.

- 3) La construcción del género continúa en la actualidad (...) la construcción del género continúa también, aunque de forma menos evidente, en la universidad, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas y en las teorías radicales de vanguardia e incluso, y especialmente, en el feminismo.
- 4) La construcción del género se realiza también mediante su propia deconstrucción, y también a través de cualquier discurso, feminista o no, que intente rechazarlo o minimizarlo como falsa representación ideológica. Porque el género, como lo real, no es sólo el efecto de la representación, sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso, un trauma potencial que puede desestabilizar, si no se contiene, cualquier representación (Lauretis, 2000: 36)

Con base en lo anterior, podemos decir que, el género es algo que se encuentra en constante construcción, en el que se conjugan diversos factores socio-culturales. El género como algo que día a día se vive y se expresa en los comportamientos (sociales y sexuales) de los individuos; sin embargo, como menciona De Lauretis, el género, también, puede deconstruirse, rechazarse o minimizarse. Los sujetos pueden invertir su propio *performance* de género y adoptar otro, como es el caso de nuestras protagonistas, quienes en un primer momento usurpan de manera sutil comportamientos considerados “masculinos” como la violencia, el asesinato, el robo, una sexualidad activa; y que a lo largo del filme logran apropiarse de cierto grado de masculinidad, mezclado con atributos considerados “femeninos” como la seducción.

Dentro del análisis de las relaciones de género, la violencia tiene un papel preponderante, pues es con base en ella que nuestras protagonistas iniciarán la inversión de los roles genéricos, por lo que a continuación se explica lo que se entenderá por violencia y los tipos de violencias.

## **2. Violencia(s)**

La violencia es un fenómeno social cotidiano con el que se enfrentan los individuos al interactuar unos con otros. Como menciona Torres “la violencia ocupa un lugar central en el mundo contemporáneo. Es un fenómeno complejo, multifacético, con una amplia gama de manifestaciones y consecuencias de diversa magnitud. Vivimos en sociedades marcadas por la violencia”(2010: 60).

Las múltiples formas en las que se expresa la violencia demuestran cómo la misma cultura naturaliza y enarbola valores que reproducen las desigualdades entre los individuos.

(Torres, 2010) Para esta investigación se abordarán cuatro tipos de violencia la simbólica, de género, estructural y sexual. Cada una de ellas servirá para ejemplificar en un primer plano, como la pornografía *mainstream* reproduce estos cuatro tipos de violencia y cómo en *Baise-moi* aparecen de manera contundente.

La violencia simbólica, parafraseando a Bourdieu, es aquella en la que los dominados conceden el poder y acceden a la dominación sin ser conscientes de ello. La sutilidad con la que se ejerce permite que sea vista como algo natural, algo inherente de las relaciones entre los individuos. Se funda en un entramado histórico-socio-cultural que encuentra su mayor aliado en las instituciones como la Iglesia, el Estado, la Escuela y es con base a los discursos sociales que se materializa en el actuar de los individuos. De este modo, como menciona Fassin “entre las representaciones pornográficas y los actos de violencia sexual está la continuidad de la violencia simbólica que se halla en la base de la dominación más cotidiana” (2009: 25). De este modo, percibimos cómo las relaciones de dominación y violencia son expresadas y resistidas constantemente entre los personajes del filme. Hombres amedrentando a otros hombres y mujeres, mujeres violentando a mujeres y hombres, son muestra tácita de la manera en que se representan las relaciones sociales, dentro de esa comunidad ficticia.

Sin embargo, qué ocurre cuando la violencia simbólica no es suficiente o es descubierta por aquellos que la padecen. Al ser conscientes los individuos de esa violencia que sufren deja de ser simbólica y se transforma en otros tipos de violencia. Es decir, la violencia surge como un llamado al orden, por lo que es la necesidad de dominación, la que promueve el uso de violencias más específicas como la de género y dentro de la cual se albergan otras más.

La violencia de género se definió en la Declaración de Viena en 1993 como “cualquier acto basado en el género que dé por resultado un daño físico, sexual o psicológicos, o sufrimiento para las mujeres, incluyendo amenazas de tales actos, coerción o privación arbitraria de libertad, sea que ocurra en la vida pública o privada” (art. 1) (citado en Torres, 2010: 69) es con base en esta violencia que la pornografía tradicional representa a las mujeres como objetos sexuales en función del deseo y sexualidad masculina.



Para Mackinnon y Dworking, la pornografía conjuga la subordinación, sumisión, deshumanización y cosificación de las mujeres. En la pornografía tradicional la violencia de género se expresa una o varias de sus manifestaciones: “la violencia física (dirigida al cuerpo en una amplia gama de manifestaciones(...)), la violencia psicológica ((...) como actos encaminados a dañar la autoestima, descalificar, insultar, etc.) y la violencia sexual ((...) hostigamiento, abuso sexual, violación)”(Torres, 2010: 70).

Es con base en lo anterior, que dentro de *Baise-moi*, en un primer estadio, la violencia de género se hace presente en todas sus formas, se muestran hombres golpeando, insultando y violando a mujeres. Pero también, como ya se ha mencionado, la violencia no es sólo de los hombres hacia las mujeres, sino también a la inversa; y también, la violencia se ejerce de mujeres hacia otras mujeres. Por tanto, la violencia de género, también, puede ser vista como parte de una violencia estructural, en la que se enmarcan y se reafirman las relaciones asimétricas de poder entre los individuos. Este tipo de violencia corresponde a la forma vertical o jerarquizada de la sociedad, en la que se intersectan la clase, la raza, la edad y por supuesto el género. Por lo anterior es que esta violencia “suele adoptar la forma de roles complementarios: padre-hijo, hombre-mujer, etc” (Torres, 2010: 66) o como en el caso del filme de un hermano hacia su hermana, de un vendedor de drogas hacia otro que intenta hacerle competencia o de una compañera de cuarto a otra.

La violencia y las diferentes formas en que se expresa son un tema central en el análisis del filme y de las relaciones de género. Sin embargo, el ejercicio de la violencia tomará otros tintes, es decir, la violencia ya no como algo que sólo nulifica y destruye al sujeto, sino, también, como algo que brinda existencia, identidad y sujeción a aquel que la ejerce.

- **La violencia como recurso de resistencia y construcción de identidad**

La violencia ha sido vista como un factor moralmente incorrecto, lo cual no pongo en duda y mucho menos intento negar, sin embargo, ¿qué ocurre cuando se niega la sujeción al individuo? ¿qué pasa cuando las tecnologías de género no permiten constituirse como sujeto o simplemente no dan margen de construcción? Según Wieviorka “la violencia expresa un profundo sentimiento, una fuerte percepción de haber sido despreciados,

descalificados, de no haber sido reconocidos, respetados. Y la violencia ha surgido porque ha habido una negación de las subjetividades” (2006: 242). De este modo, la violencia juega un papel fundamental dentro de la construcción del sujeto, ya que se construye, deconstruye y reconstruye a partir de relaciones conflictivas entre su propia subjetividad y las tecnologías del género. Con base en lo anterior, podemos ver la violencia como un medio por el cual se puede conseguir la subjetividad, pues como menciona Sorel “la violencia está en la base de la constitución del actor contestatario” (citado en Wieviorka, 2006:244) aquel individuo que no se reconoce dentro de esas representaciones sociales y culturales del género.

Todo lo anterior lo vinculo dentro de la post-pornografía –principalmente con la película *Baise-moi-* ya que dentro de este género fílmico la violencia tiene un lugar preponderante. La manera violenta con la que se nos presentan las relaciones intra- e intergenéricas<sup>17</sup>, así como la violencia sexual, física y verbal con la que los personajes de la historia se desenvuelven, la podemos ver como “medio a través de[l] cual esas personas [personajes dan] un sentido a su existencia” (Wieviorka, 2006:248) o logran existir.

Michel Wieviorka, en *La violence*, estudia las diferentes relaciones que existen entre los sujetos y la violencia. Para el autor, los sujetos se construyen a partir de los actos violentos de cinco formas principales:

- Le sujet flottant (el sujeto flotante), [aquel que] le es imposible prolongarse o transformarse en acción, aunque lo quiera o necesite (Wieviorka, 2005: 292).
- L’hypersujet (El hipersujeto), [cuando] el sujeto se instala en un espacio, otro, que el de donde se constituye y eso le permite trascender la situación anterior, de vacío, de pérdida, de falta. El sentido es omnipresente, superabundante, incluso puede rebasar el marco de referencias que es el de la vida corriente anterior, en sus dimensiones sociales, políticas o culturales (Wieviorka, 2005: 294).
- Le non-sujet (El no sujeto), [que son] el verdugo o el/la asesino/a, que se someten a la autoridad y obedecen, no son sujetos, ya que sólo ejecutan órdenes. Se definen por su pasividad en el crimen que cometen, y que para ellos no hace sentido fuera del respeto del orden y de la ley. Son seres reducidos a su papel y, por lo tanto desubjetivados o no subjetivados, en todo caso actuando sin la menor referencia a su subjetividad personal. (...) El actor aquí, el que comete el acto de violencia, no es un sujeto, sólo es el ejecutante de

---

<sup>17</sup> Empleo los prefijos *intra* “dentro” e *inter* “entre” para hacer alusión a las relaciones entre los géneros y también a como un individuo vive su género.

consignas (...). Es un eslabón en un dispositivo que se aparenta a un puro sistema, una máquina (Wieviorka, 2005: 296).

- L'anti-sujet (El anti-sujeto), [en el que] la violencia comprende dimensiones parciales o enteras de gratuidad o de crueldad; aparece como un fenómeno en sí, sin otro fin que la satisfacción de la persona que lo ejerce (Wieviorka, 2005: 297).
- Le sujet en survie (El sujeto en sobrevivencia), el anti sujeto no debe ser confundido con otra dimensión del sujeto que es necesario definir también fuera de toda perspectiva de acción, y por ende de relación social, política, cultural o interpersonal, pero que remite no a pulsiones de pura destrucción, al placer de hacer sufrir, a la violencia como fin en sí, sino a una cuestión de auto-conservación de la persona que se siente amenazada en su ser mismo. La violencia que corresponde a esta figura del sujeto es una violencia que el psicoanalista Jean Bergeret ha calificado de fundamental. Es “una violencia dominadora arcaica” que se funda en una fantasía primitiva que plantea la cuestión esencial de sobrevivencia del individuo: “¿El otro o yo? ¿Él o yo? ¿Sobrevivir o morir? ¿Sobrevivir con el riesgo de matar al otro? Sin tener la intención primera y específica de destruir a este otro...” (Bergeret, 1995: 46)” (Wieviorka, 2005: 298).

Con base en esta clasificación, dentro de este trabajo de investigación se rescatarán dos tipos de sujeto: el sujeto flotante y el anti-sujeto. El sujeto flotante se abordará en el segundo capítulo, para ejemplificar cómo la violencia se convierte en un acto contestatario y medio por el que se intenta salir de la violencia. El anti-sujeto será retomado en el tercer capítulo, para mostrar el “goce” y “placer” que experimentan las protagonistas del filme, en el ejercicio de los actos violentos.

Por lo anterior, la violencia se representa dentro de la película de diferentes maneras, pero todas son excesivas. Es el exceso de violencia representado, en *Baise-moi*, a partir del cual se buscará romper con las tecnologías de género convencionales y mostrar otras formas de subjetividad, sexualidad y género. La violencia ejercida al cuerpo, por el cuerpo, mostrará lo explícito del mismo. El cuerpo en el terreno post-pornográfico “ha sido abierto y desplegado, para ser visto, tocado, para herirlo, curarlo, cerrarlo, reabrirlo, el *cuerpo explícito* es la verdadera inscripción del cuerpo” (Díaz 2007: 80). El cuerpo y la sexualidad serán articulados por la violencia para dar sujeción a los individuos, en este caso a nuestras protagonistas –Nadine y Manu- que en su recorrido incierto de muerte, sexo, robo y alcohol; buscan obtener un reconocimiento como sujetas a partir del ejercicio de la violencia y a través del cual, también, se convierten en sujetas con poder -que en primer

momento son sujetos flotantes y después se transforman en anti-sujetos- por lo que el poder es también otro de los rasgos que vincularemos dentro del análisis.

### 3. Poder

Las relaciones sociales, todas, se encuentran marcadas por el ejercicio del poder; por tanto las relaciones entre los géneros y los sexos no son la excepción. El poder se expresa de diferentes formas ya que depende de las circunstancias, los instrumentos y objetivos que se desean obtener. Sin embargo, como menciona Foucault, en *El sujeto y el poder*(1988), “lo que define una relación de poder es que es un modo de acción que no actúa de manera directa e inmediata sobre los otros, sino que actúa sobre sus acciones” (Foucault, 1988: 14).

Por lo anterior es que el poder es acción, no una abstracción, que se manifiesta en las acciones de otros u otras y que encuentra su justificación o soporte en estructuras e instituciones sociales que posibilitan su ejercicio. Foucault expone dos características principales de las relaciones de poder “[1] que “el otro” (aquel sobre el cual ésta se ejerce) sea totalmente reconocido y que se le mantenga hasta el final como un sujeto de acción y [2] que se abra, frente a la relación de poder, todo un campo de respuestas, reacciones, efectos y posibles invenciones” (Foucault, 1988: 14). Esta articulación de las relaciones de poder es relevante, demuestra que para que exista ese tipo de relación debe haber resistencia, o la posibilidad de que el “otro” sobre el que se ejerce poder tenga la capacidad de responder y reaccionar, lo que denota su subjetividad activa y no pasiva.

La libertad y el ser sujeto con capacidad de acción es lo que permite que las relaciones de poder puedan ser cambiantes y no estáticas; por lo que podríamos pensar que el poder es algo que también circula entre los individuos, “[el] poder (...) surge de aptitudes directamente inscritas en el cuerpo o que se transmite mediante instrumentos externos. (...) se trata de una cuestión de capacidad” (Foucault, 1988: 12). De este modo, todos los hombres y mujeres son capaces de ejercer poder sobre otros, ya sea por aptitudes inscritas en el cuerpo o mediante instrumentos como las armas. Esta capacidad de ejercicio del poder se puede ver reflejada en *Baise-moi*, y es la que nos permitirá demostrar un cambio de la mirada pornográfica al post-porno; será en el uso del cuerpo, el dinero y las armas que las protagonistas del filmen lograrán que otros hagan los que ellas desean.

Para poder comprender cómo se van a entretrejer los conceptos teóricos con la materia empírica, se procede a ejemplificar la metodología propuesta para esta investigación y a partir de la cual se analiza el filme.

#### **4.- Metodología**

El material a analizar, como ya lo he mencionado anteriormente, es la película francesa *Baise-moi* (2000). Basada en la novela homónima escrita por Virginie Despentes y codirigida con Coralie Trinh Thi. Es protagonizada por las actrices porno Raffaëla Anderson y Karen Bach, y tiene una duración de 77 minutos.

Para poder llevar a cabo el análisis de dicha película fue necesario hacer una pregunta fundamental ¿cómo se analiza un filme? La respuesta a esta pregunta no fue sencilla y para obtenerla me di a la tarea de revisar las tesis de licenciatura, maestría y doctorado de la UNAM, la UAM y El Colegio de México que han realizado análisis fílmicos desde las ciencias sociales, también, revisé artículos, en la base de datos Jstor, que tuvieran como objetivo el análisis fílmico a través de la sociología, y por último, cuatro libros en los que se hace una interpretación de diversas películas a partir de la violencia y estereotipos de género.

Después de haber hecho la revisión bibliográfica, enlisté los diversos métodos de análisis fílmico con base en el material recabado. El método más utilizado, en los documentos encontrados, fue el narratológico- semiótico a partir del estructuralismo, el cual se basa principalmente en el pensamiento de Yuri Lotman y la escuela de Tartu. Siguiendo con la mirada estructuralista, hay otras que se enfocan en el uso del lenguaje, la secuencia narratológica y la estructura de la diégesis (historia), tomando en cuenta los postulados de Roland Barthes, Ferdinand de Saussure, Gérard Genette y Algirdas Gremias.

Otras se enfocan en el análisis semiótico e iconográfico de las imágenes. Para este tipo de análisis los investigadores/as se apoyan de autores como Panofsky, Villafañe, Charles Pierce y Christian Metz. Por otro lado, también, se encuentran las que se basan en el análisis técnico de la construcción de la cinta cinematográfica; es decir, toman en cuenta los encuadres, movimientos de cámara, montajes y estructuras comunes de la narración.

A pesar de lo anterior, ninguna de las investigaciones revisadas utiliza un solo método de análisis fílmico. Todas hacen una mezcla, ya sea narratología y técnica cinematográfica, semiótica e imagología, o simplemente toman postulados de otras disciplinas como la psicología, la bioética, la filosofía y el psicoanálisis. Esto lo traigo a colación, ya que es complicado encontrar un método de análisis cinematográfico que por sí sólo dé respuesta a los objetivos de una determinada investigación. A continuación se describe el método a utilizar en esta investigación y por qué se ha elegido.

#### **a) El método a utilizar en esta investigación**

Luego de haber revisado los diferentes métodos y la forma de proceder en otras investigaciones, he decidido utilizar la propuesta de los italianos Francesco Casetti y Leonardo Di Chio. He elegido este método, principalmente por la flexibilidad que tiene para poder entretener teorías diversas (sociología, feminismo, antropología) y material empírico; y segundo porque dentro de todos los anteriores el análisis que se plantea conlleva a pasos específicos, brindando, de este modo, un proceder más científico y objetivo.

Los autores plantean el filme “como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, [el] film como texto” (Casetti, 1991: 11). De este modo el análisis que se nos plantea es “un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y su mecánica” (Casetti, 1991: 17).

Para Casetti y Di Chio es fundamental que el analista, como en cualquier otra investigación, mantenga una mirada crítica frente a su objeto de estudio, a lo que ellos llaman “distancia óptima”. Para obtener el distanciamiento adecuado, ellos proponen dos pasos previos al análisis, los cuales son el reconocimiento y la comprensión del material empírico. El análisis, desde su postura, se debe entender como una comprensión de segundo grado, una metacompreensión, en la que existe una autorreflexividad. Es por lo anterior que el primer reconocimiento “está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto

aparece en pantalla: se trata, por lo tanto, de una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples, y presta para captar esencialmente la identidad (qué es esta figura, este ruido, esta luz, etc.)” (Casetti, 1991: 21). Y la comprensión se centra en “la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos concretos identificados –en interés- del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc.” (Casetti, 1991: 21).

El reconocimiento y la comprensión de nuestra materia empírica implican un trabajo de descripción e interpretación primarias, en las que se inventarían todos los elementos, acciones y escenas que aparecen en pantalla, en sí se debe responder a la pregunta ¿qué se presenta? Por tanto, describir debe entenderse como “recorrer una serie de elementos, uno por uno, con cuidado y hasta el último de ellos; pasar revista a un conjunto detallada y completamente. [E] interpretar, en cambio, no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto el objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no sólo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar. Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel” (Casetti, 1991: 23).

De este modo, en nuestro primer proceder seguimos una línea específica, que ya en sí va orientada a una interpretación, que será profundizada en el análisis a fondo, por lo que en este primer estadio nos encontramos de manera resumida con los siguientes pasos.

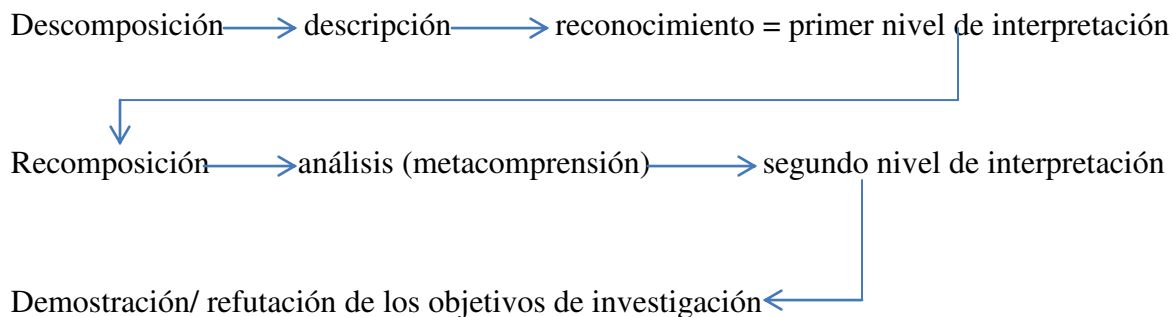
Descomposición → descripción → reconocimiento = a un primer nivel de interpretación

Ahora bien, al obtener este primer nivel de interpretación, al que los autores llaman “la precomprensión del texto (fílmico)”, se procede a hacer una “hipótesis explorativa” la cual va a servir de guía en el proceso de análisis y la cual puede ser afirmada, refuta o reestructurada con forme la materia empírica, el conocimiento interpretativo del analista y la teoría se vayan entrecruzando. Por lo que la hipótesis explorativa responderá a dos preguntas principales: ¿hacia dónde dirigirse? ¿qué investigar? Es decir, la primera nos servirá de medio, para limitar los elementos en los que se pondrá nuestra atención, en el

amplio espectro de imágenes concatenadas, mientras que la segunda, justificará la elección de dichos elementos. Al tener todos estos elementos, el investigador (analista) está listo, para llevar a cabo la metacompreensión (análisis) del texto fílmico. Y la cual comprenderá los siguientes pasos.

- Segmentar. El primer paso que se debe dar, en todo proceso de análisis, es la segmentación, es decir, la subdivisión del objeto en sus distintas partes. Se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie.
- Estratificar. El segundo objetivo es la estratificación, que consiste en la indagación “transversal” de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos. Para determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por “secciones”, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama.
- Enumerar y ordenar. Sobre la base de lo realizado en la primera parte del recorrido analítico se pasa a una recesión sumaria de los elementos observados: es decir, se delinea un primer mapa del objeto que tenga en cuenta las diferencias y semejanzas tanto de la estructura como de las funciones. Se trata de un mapa puramente descriptivo, sin el cual, sin embargo, no sería posible continuar adelante: de hecho, tomándolo como base se llega a descubrir las correspondencias, la regularidad y los principios que rige el objeto analizado.
- Reconponer y modelizar. Con esto se da el paso decisivo para la recomposición del fenómeno, para la reconstrucción de un cuadro global. De hecho, de nada sirve establecer relaciones si éstas no se reconducen hacia una visión unitaria del objeto que establezca los sentidos, a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de funcionamiento (Casetti, 1991: 34).

Por lo que nuestro esquema de análisis quedaría de la siguiente forma:

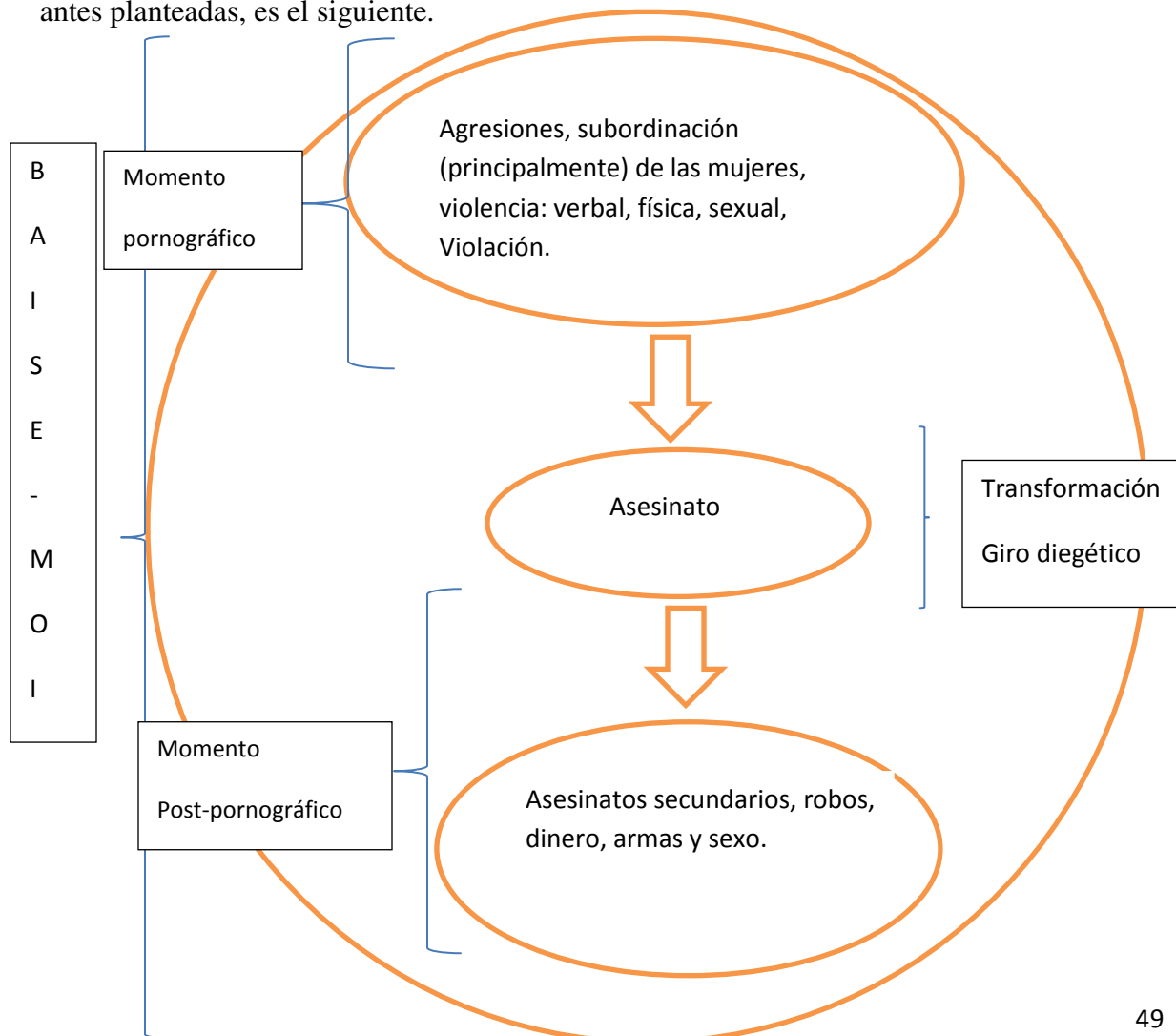


Con base en todo lo anterior, este análisis se centrará en dos principales aspectos del filme, los cuales son 1) La narración, la cual, se define como una concatenación de situaciones en



las que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos. De los componentes que integran este nivel se analizarán los personajes, el ambiente, los acontecimientos y las transformaciones o acciones; siguiendo los pasos, antes definidos, de segmentación, estratificación, enumeración y ordenamiento, y 2) Representación, es decir, el desarrollo de la puesta en escena, en la que se presenta y se define el mundo que se representa en el film (los contenidos de la imagen como los objetos, personajes, paisajes, gestos, situaciones, complicidad). Asimismo se tomará nota del espacio cinematográfico, es decir, el espacio construido y presentado en la pantalla; recurriendo a la recomposición y modelización, para así tener un panorama general que nos permita el análisis del filme.

El modelo a seguir, el cual se ha construido tomando en cuenta los pasos del análisis descrito anteriormente, y que también corresponde a las interrogantes de investigación, ya antes planteadas, es el siguiente.



Es con base en este modelo que se desarrollarán los dos capítulos analíticos que conforman la presente investigación y en los cuales se busca demostrar a partir de la narración y representación, que presenta *Baise-moi*, un momento pornográfico, el cual sufre una transformación y se convierte en un filme post-pornográfico. Para poder comprender mejor este proceso y el modelo planteado, a continuación se presenta una sinopsis del filme.

### **5.-Sinopsis de *Baise-moi***

En el año 2000 los críticos de cine quedaron impactados ante la proyección de la cinta francesa *Baise-moi*. Adaptada a partir de la novela homónima escrita por Virginie Despentes, la película provocó críticas encontradas debido a su uso reiterado de imaginaria violenta y obscena. La atmósfera creada dentro del filme es –desde un principio- adversa para todos los personajes, podemos ver hombres agrediendo a hombres y mujeres, también mujeres violentando a otras mujeres.

El filme gira en torno a la vida de dos mujeres, Manu y Nadine –interpretadas por las actrices porno, Raffaëla Anderson y Karen Bach–, quienes viven en un lugar indeterminado en las afueras de París.

La primera escena presenta a una mujer de cabello oscuro, lacio y largo, de semblante agresivo a la vez que vulnerable, ubicada en un sitio anónimo bañado en luz roja. Conforme transcurre la historia sabremos que esta mujer se llama Nadine. Ella vive con una compañera de cuarto<sup>18</sup> y que siempre la critica por su estilo de vida disoluto, su afición a la pornografía, el alcohol y las drogas.

Por otro lado tenemos a Manu, una mujer de cabello oscuro, rizado, largo. Ella también bebe alcohol, fuma y toma drogas, al mismo tiempo que se rumora su participación en películas porno. Manu vive con su hermano, un hombre que atiende un bar y que constantemente la violenta de manera verbal y física.

En el siguiente cuadro vemos a Manu beber cerveza con una amiga, es de tarde y se encuentran en un parque, cuando son sorprendidas por tres hombres. Las dos mujeres son introducidas a un auto y llevadas a la fuerza a una bodega desolada, en donde la amiga es

---

<sup>18</sup> Durante toda la película no se menciona su nombre.

golpeada y ambas son violadas. El ataque se detiene cuando Manu no participa con su cuerpo durante el acto sexual. Al terminar la agresión, Manu expresa “nos repondremos, somos mujeres”.

Posteriormente vemos a Nadine entrar a una habitación oscurecida por las cortinas, en donde la espera un hombre, quien pone billetes sobre una mesa y ella procede a desnudarse. Durante el acto sexual, Nadine mantiene una actitud apática, mientras observa escenas violentas en la televisión. La escena concluye cuando el hombre tiene un orgasmo.

Inmediatamente después Nadine llega a su casa. Cuando entra su compañera de piso le reclama sobre una botella de whisky y sobre Francis, un amigo de Nadine drogadicto y que la está buscando. Nadine responde la agresión y la empieza a golpear hasta dejarla sin vida.

Entretanto Manu y su hermano están en su departamento. Él descubre unos moretones en el cuello de Manu y la interpela sobre las marcas. Ante la falta de respuesta, él busca un arma y la interroga nuevamente. El silencio de Manu provoca la ira de su hermano y la comienza a insultar. Manu contrarresta la agresión disparándole en la cabeza, una vez muerto lo besa y se va.

A continuación vemos a Nadine, quien va a ver a Francis. Estando reunidos, él le pide que falsifique una prescripción médica, luego le encomienda entregar unos documentos falsos a una mujer llamada Noëlle. Francis le da instrucciones del lugar en donde debe ver a esta mujer y sale a cambiar la receta. Camino a la farmacia, Francis es baleado y Nadine es testigo.

La siguiente escena desarrolla un punto nodal en la trama. Es de noche, Nadine está saliendo del *RER*<sup>19</sup> y coincide con Manu. Las dos mujeres se miran disimuladamente y Manu la toma por el brazo. En seguida le pregunta a dónde se dirige, Nadine va a París, pero ya no hay trenes. Manu plantea la posibilidad de ir en auto, si Nadine sabe manejar.

Ya en el auto, Manu la amenaza con un arma -Nadine no se deja impresionar, ni asustar – y le dice que quiere ir al mar. Al siguiente día llegan a una playa, Manu incita a Nadine a llevarse el auto, pero ella se niega. Ante esta negativa, le propone desayunar

---

<sup>19</sup>*RER* es la red ferroviaria exprés regional de París. El *RER* vincula a París con su periferia.

juntas y ambas mujeres se abrazan de manera fraternal. Después las encontramos en un cuarto de hotel, bebiendo y bailando de manera erótica.

Por la noche, las dos se encuentran en la calle, sentadas en una banca. Cerca de ellas hay un cajero y las observamos atentas y al acecho. Una mujer vestida con traje sastre aparece en escena y se dirige a sacar dinero. Manu la sigue y se fija en la clave de la tarjeta. La mujer retira dinero y se va, al entrar a una calle oscura Nadine la jala, mientras Manu le dispara y roban la tarjeta. Luego sacan dinero y platican sobre la experiencia de haber matado a la mujer, ambas concuerdan en que ha sido un suceso agradable y que lo deberían de repetir. Éste será el primero de una serie de asesinatos que cometerán a lo largo de un viaje sin rumbo fijo y que las llevará a hacer un pacto que consiste en “beber mucho, cazar como lobos y tener bastante sexo”.

Para continuar con su viaje, matan a un hombre y le roban el carro. Al día siguiente van a una tienda de armas para abastecerse y asesinan al hombre de la tienda. Después las vemos jugando en un casino, un hombre se les acerca y deciden llevarlo a un cuarto de hotel. En la habitación, podemos ver a Nadine inhalar cocaína, mientras Manu seduce al hombre. El hombre las exaspera por su actitud recatada y lo matan a golpes.

Por la noche se dirigen al auto y en el camino Manu le dispara a un hombre que se les insinúa de manera vulgar. Sobre la marcha del viaje, deciden ir a Biarritz.<sup>20</sup> En el trayecto se hospedan en un hotel y coquetean con el recepcionista. Ya instaladas en su habitación, las dos deciden salir por la noche a buscar hombres. Nadine se lía sexualmente con el empleado del hotel, mientras que Manu va a un bar y seduce a un hombre, con quien tiene relaciones sexuales en un local.

Al anochecer retoman su viaje y en el camino son detenidas por dos agentes de tránsito, quienes se encuentran interrogando a una chica. Uno de los policías les solicita los documentos de conducir, ellas al no tenerlos disparan contra los policías y los matan. La otra chica -testigo del asesinato- decide subirse al auto con ellas.

---

<sup>20</sup> Es una ciudad al suroeste de Francia, situada en el departamento de Los Pirineos Atlánticos en la región de Aquitania.

El siguiente cuadro se sitúa en la casa de la mujer que presencié el asesinato. Las tres mujeres se encuentran bebiendo en compañía de un hombre,<sup>21</sup> a quien le confiesan los múltiples asesinatos. Él escucha atentamente y les solicita asesinar a un hombre con quien tuvo un problema. Las dos mujeres aceptan y planean junto con él el siguiente homicidio.

Por el día, Manu y Nadine se presentan en la casa del futuro occiso. Ambas fingen ser encuestadoras de una empresa llamada IPSOS.<sup>22</sup> Al estar dentro de la casa, sacan las armas y le obligan a abrir la caja fuerte. El hombre sigue las instrucciones, mientras les comenta que ha oído hablar de ellas. Él intenta convencerlas de lo terriblemente malo y violento que son sus actos, pero no le dan importancia. Al abrir la caja fuerte, Manu se apresura a sacar una bolsa llena de diamantes y proceden a matar al tipo, quien suplica por su vida en vano.

Habiendo cumplido su cometido, vemos a las dos beber y comer en el jardín de la víctima. Nadine revisa la correspondencia y encuentra un folleto acerca de un club de sexo. Las dos mujeres se miran con complicidad y saben que van a ir a ese lugar.

El clímax de la historia sucede dentro del club de sexo. Ante la cámara se presenta un bar común, con una barra y mesas. Sin embargo, poco después podemos ver parejas teniendo relaciones sexuales. Manu pide champaña y se sienta junto a la barra, mientras Nadine recorre el club. Inmediatamente vemos a un hombre cortejar a Manu, ella reacciona de manera agresiva y saca el arma. Las dos chicas asesinan a todos los asistentes.

Al día siguiente, continúan con su viaje. En el trayecto paran en un establecimiento cerca de la carretera para conseguir algo de comer y beber. Nadine se queda en el auto y Manu entra a la tienda. De pronto se escucha una detonación. Nadine corre hacia la tienda y ve el cuerpo de Manu sin vida e inmediatamente elimina al vendedor de la tienda, asesino de su amiga.

Nadine recoge el cuerpo de Manu, lo envuelve en cobijas, le da un beso y le prende fuego al lado de un lago. Nadine sabe que el final ha llegado y está dispuesta a poner fin a su vida. Vestida de traje sastre negro, se sube al barandal de un puente -a las orillas de un

---

<sup>21</sup> Dentro de la película no se menciona su nombre, aunque sabemos que tiene un vínculo sentimental con la mujer que presencié el asesinato.

<sup>22</sup> IPSOS es una empresa de investigación de mercados, presente en más de ochenta países, con su casa matriz en Francia.

lago- y se coloca la pistola en la sien. Sin embargo, sus intenciones se ven frustradas, ya que es detenida –de manera sorpresiva- por la policía.

## Capítulo II

### **De las relaciones interpersonales del porno a la *transformación* de la historia: violencia(s), objetivación y subordinación de las mujeres**

La pornografía polarizó la postura del movimiento feminista a finales de los años setenta en los Estados Unidos. Por un lado, la *Women Against Pornography* (*Mujeres contra la pornografía*), y por otro, la organización pro-sexo o anti censura (*Women Against Censorship*); desarrollaron y exclamaron distintas argumentaciones, con relación a la manera en que se representan y se relacionan los hombres y las mujeres en el imaginario pornográfico. Anteriormente, ya se ha apuntado, que las feministas contra la pornografía, principalmente Mackinnon y Dworking, han señalado que la pornografía convencional y comercial que se ha difundido por medio de revistas, fotos, películas –corto y largometrajes-, que van enfocados al autoerotismo masculino, representan a las mujeres, como sujetos que disfrutan de la degradación, violencia, humillación y que encuentran o buscan un placer al ser violadas.

Es por la razón anterior que, dentro de este capítulo analítico intentaré demostrar cómo en *Baise-moi*, existe un momento pornográfico, tomando en cuenta la forma en que se representan las relaciones interpersonales; y cómo es que a partir de las acciones de los personajes se llega a un giro diegético dentro del filme. Ahora bien, para comprender mejor a qué me refiero con momento pornográfico, me parece indispensable definir la pornografía.

Dentro de esta investigación, la pornografía se entiende como:

La representación visual o la descripción explícita de los órganos y las prácticas sexuales enfocadas a estimular los deseos eróticos en el público y que en ocasiones sirven como un “antojo” al orgasmo (...) [pero también, como menciona Peter Wagner,] la pornografía es la presentación escrita o visual en una forma realista de cualquier comportamiento sexual o genital con la deliberada intención de violar los tabúes sociales y morales existentes y ampliamente aceptados (Yehya, 2012: 17).

Aunado a esta definición, se debe tener en cuenta que dentro de este primer momento del filme, la *gaze pornographique*<sup>23</sup> (mirada pornográfica) representa a las mujeres como simples objetos de deseo y placer que responden a las necesidades de *la sexualidad masculina* -como lo expresan Mackinnon y Dworking-; lo que ha provocado que la mujer y su sexualidad sean vistas en función de una sexualidad dominante o superior. Es decir, la mujer -dentro de la pornografía tradicional- no se representa como un sujeto activo, sexuado y con el derecho de sentir placer por medio del ejercicio de su sexualidad sino más bien, como el sujeto en el que se conjugan el deseo, el placer y la sexualidad masculina.

De este modo la corporalidad femenina se ve sometida a la corporalidad masculina, la virilidad del hombre -un sujeto activo y dominante- se hace presente en tanto que, por medio del ejercicio de su sexualidad puede someter, dominar y al mismo tiempo controlar la corporalidad, sexualidad y placer de un sujeto pasivo -la mujer-.

El tipo de representaciones de los roles de género y sexuales, que se producen en el imaginario social, son una forma clara de cómo se deben llevar a cabo los *performances* de hombres y mujeres, por lo que el cine, al igual que otros productos culturales como: la literatura, la pintura, la escultura, etc., y la pornografía funcionan como una tecnología de género (Lauretis, 1992; Dorlin, 2008) como menciona Segato “la mirada fija, como la violación, captura y encierra a su blanco, forzándolo a ubicarse en un lugar que se convierte en destino, un lugar del cual no hay escapatoria, una subjetividad obligatoria” (2003: 41). En la que la diferencia sexual tiene un lugar importante. Ya que, a partir de ella se hace la correspondencia de: un sexo (biológico) más un cuerpo más un comportamiento determinado igual a un sujeto genérico.

Por lo anterior, las relaciones sexuales representadas en el *mainstreaming* pornográfico pueden ser vistas como relaciones de poder entre los sexos y los géneros; son relaciones en las que los roles y estereotipos de género juegan un papel importante, a partir de los cuales se construye una ficcionalidad de la sexualidad, que muchas veces se toma como cierta, debido a que el cine funciona como una tecnología de género y de sexualidad, por medio de la cual se representa cómo se deben llevar a cabo las relaciones

---

<sup>23</sup> Para Rita Segato la mirada masculina (*gaze*) -en el sentido lacaniano- es “ese mirar abusivo, rapaz, que está al margen del deseo y, sobre todo, fuera del alcance del deseo del otro [la mujer]. Como tal, constituye la forma más despojada de violación” (2003: 41).



interpersonales. Como menciona De Lauretis, las representaciones tienen “implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, en la vida material de los individuos” (Lauretis, 2000: 36).

Desde mi perspectiva, dentro de *Baise-moi* en un principio las mujeres son vistas como “putas o prostitutas por naturaleza” –como menciona Mackinnon-, son sujeto de deseo y placer a disposición de los hombres, no sólo en lo sexual, sino también dentro de las relaciones sociales. De ahí que la violencia se haga presente como algo inherente de las relaciones sociales y sexuales entre los individuos –personajes- de la película. Las múltiples formas de violencia, que se muestran en el filme, refuerzan la postura de Mackinnon y Dworking con relación a la pornografía.

Así mismo es importante señalar, que se recurrirá a la noción de transformación, planteada por Casetti y Di Chio, para demostrar cómo la diégesis fílmica da un giro; y pasamos de un momento pornográfico a uno post-pornográfico. Para los autores, en todo filme existen acciones que motivan un cambio en la narrativa. Ellos apuntan cinco formas de transformación: saturación, inversión, sustitución, suspensión y estancamiento –las cuales se explicaran más adelante- y que son impulsadas por los acontecimientos o hechos que viven los personajes.

Por lo anterior, la descripción de las imágenes del filme buscan, dentro de este capítulo, demostrar un momento pornográfico, a partir de las diferentes relaciones interpersonales, tanto sociales como sexuales; y cómo el actuar de los personajes da un giro diegético en la historia. Primero nos enfocaremos en la violencia simbólica, que se muestra en el filme. Segundo, contextualizaremos la violencia de género dentro de las relaciones interpersonales. Tercero, abordaremos el tema de la violación, como el clímax de lo pornográfico. Por último, apuntaremos hacia la transformación de la historia y los sucesos que permiten el cambio del imaginario porno al post-porno.

### **1.- La violencia simbólica en *Baise-moi***

La violencia que se presenta en la película tiene diferentes matices “(...) a veces es muy clara y contundente, (...) en las agresiones que dejan huella visible en el cuerpo. Otras veces (...) la violencia es sutil y se esconde en las palabras y en los silencios” (Torres,

2010: 63). Y es hasta cierto punto “aceptada” por los personajes. Es como si esa violencia no fuera considerada como tal, sino, como la forma en la que se construyen las relaciones sociales entre pareja, hermanos, amigos o enemigos. Por lo que es interesante como

(...) la violencia permea todos los espacios sociales, (...) da una idea de la forma en que las sociedades actuales le quitan un peso específico a la violencia y la convierten en parte de la vida cotidiana; se la invisibiliza, se minimizan los daños, se generan mecanismos para insensibilizar a la población con respecto a sus causas y efectos, en síntesis se naturaliza como fenómeno social (Torres, 2010: 60).

Por tanto, la violencia surge como parte de un basamento social, es decir; en el fondo de esa interiorización o insensibilización se encuentran percepciones y valores que se encarnan (*embodiment*) en los sujetos. Lo anterior me remite a lo que Bourdieu llama “violencia simbólica”, la cual parte de una dominación masculina que

tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. La preeminencia universal reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y reproducción biológico y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos (Bourdieu, 2003: 49).

De ahí que los principales sujetos que ejercen la violencia sean los hombres. Es a partir de la concepción social que se tiene de masculinidad que se crea un vínculo “inherente” con la violencia o como menciona Torres “la triada de la violencia masculina: contra otros hombres (riñas, duelos, competencia, guerra), contra sí mismos (descuido de la salud, riesgos laborales, adicciones, conductas de riesgo) y contra las mujeres y lo femenino (hostigamiento, violación, maltrato a la esposa, homofobia)” (2010: 66). Mostrando de esta forma las desigualdades en los valores que se les confiere a mujeres, hombres, niños/as y ancianas/os; y los cuales se refuerzan dentro de las representaciones de los productos culturales (Lauretis 2000 y 1991).

Lo anterior, nos permite entender cómo la violencia simbólica da forma a las relaciones inter e intragenéricas, pues “suele adoptar la forma de roles complementarios: padre-hijo, hombre-mujer, etc.” (Torres, 2010: 66) ¿Pero qué es la violencia simbólica? Para responder a esta pregunta es indispensable aclarar dos malos entendidos a los que hace referencia Bourdieu en *La dominación masculina* (2005), con respecto a este tipo de

violencia. Primero, la violencia simbólica no debe ser entendida como algo que no se puede tangibilizar en lo material o en los comportamientos sociales; y segundo, tampoco es algo que surge de manera espontánea en determinado momento, sino que es la construcción de todo un engranaje histórico en el que se plantean las relaciones sociales y en las que los hombres pueden ejercer cierto dominio y control sobre otros. La violencia simbólica encuentra un anclaje en el imaginario colectivo y en determinada sociedad.

A consecuencia de ese ejercicio de dominación y violencia simbólica que se ejerce en las relaciones de poder, los sujetos dominados no pueden acceder a otra forma de imaginar o concebir las relaciones sociales. La naturalidad con que se perciben los valores de los dominadores por parte de los dominados es el punto clave para que las desigualdades entre los individuos sociales continúen. Los binarismos Hombre/ Dominador/ Activo/ Viril/ Masculino se oponen a mujer/ dominada/ pasiva/ sumisa/ femenina; que al mismo tiempo refuerzan un principio simbólico, como menciona Torres, “masculino con el orden, la luz y la verdad, y como opuesto lo femenino, asociado con el caos, la oscuridad y la mentira” (Torres, 2010: 63); los cuales se transmiten por medio de representaciones –cine, literatura, escultura, pintura, etc.- y discursos sociales –jurídicos, médicos, filosóficos, eclesiásticos, etc.- que se encarnan en los individuos (Lauretis, 1992: 29).

Este tipo de violencia interiorizada y naturalizada por los personajes de la historia es la primera que aparece ante el espectador. La narración de la película nos sitúa en un principio dentro de un bar. Se muestra una barra, mesas de billar iluminadas con lámparas rectangulares que se encuentran sobre las mesas. Dentro del lugar las personas juegan billar, otras beben cerveza y fuman en la barra. Una mujer rubia entra, tiene el cabello largo hasta poco debajo de los hombros. Usa un abrigo negro largo y blusa ombliguera que muestra un *pearcing* en el ombligo. Lleva un collar de bolitas. Sobre la cabeza lleva gafas de sol, y carga una mochila en la espalda. Ella es delgada, va maquillada, tiene la boca pintada de color carmín y los ojos delineados de color negro. Su rostro esboza una leve sonrisa al ver a un hombre que juega una partida de billar; y lo interpela.

La conversación que sostienen es la siguiente:

Mujer rubia: Vi a la trabajadora social. Dijo que vayas a verla.

Hombre magrebí: Ya te dije que no tengo derechos.

Mujer rubia: Te llegó correo. ¿Te lo traigo?... Hace cinco días. Si ya no quieres vivir conmigo, dilo.

Hombre magrebí: Nada más fue una fiesta. No me estoy yendo. No jodas, carajo.

Mujer rubia: Te invito a tomar algo. Hace mucho que no hablamos.

Hombre magrebí: Préstame diez.

Mujer rubia: Sí, yo invito. ¿Dónde nos sentamos?

Hombre magrebí: Dámelos. Voy a jugar otra.

Hombre magrebí: ¿Te quedarás todo el juego? Me distraes. Podemos hablar esta noche.

Mujer rubia: ¿Vas a llegar tarde hoy?

Hombre magrebí: No lo sé, déjame en paz.

La mujer rubia es alguien a quien podríamos calificar de cumplir con los atributos de la feminidad<sup>24</sup> que va en busca de su pareja. Ella está preocupada no sólo porque el hombre no ha ido a dormir desde hace varios días, sino porque la situación sentimental no va bien. Al contrario, el hombre no parece preocupado, es más, demuestra su desinterés y molestia ante la presencia de la mujer. Sin embargo, él cambia su actitud, en el momento que ella ofrece invitarle una bebida, pero a cambio de eso él prefiere que le dé el dinero para poder jugar otra partida de billar. Lo anterior me hace pensar en varias hipótesis: 1) que la mujer es la que involucra sentimientos y lucha por mantener su relación; 2) que el hombre no busca una estabilidad de pareja, al contrario le temen al compromiso y a la pérdida de su libertad; y, 3) que él sólo está con ella por conveniencia, ya sea por el dinero, por tener un lugar en dónde vivir o simplemente porque ella satisface algunas de sus necesidades. Este último punto es relevante, ya que me hace pensar en la mujer como un sujeto-objeto de uso

---

<sup>24</sup> Para Bourdieu, la mujer femenina es la que está “socialmente inclinadas a tratarse a sí mismas como objetos estéticos y, en consecuencia, a dirigir una atención constante a todo lo que se relaciona con la belleza y con la elegancia del cuerpo, de la ropa y del porte” (2003: 123).

y desuso que al cumplir las necesidades masculinas carece de importancia, pues ya se ha obtenido de ella lo que se busca.

La noción de sujeto-objeto es aquella en la que siguiendo a Fraisse “no distinguimos [el] ser sujeto, que expresa una voluntad, de su uso de objeto, sometido a una transacción” (2005: 48). En este caso, la mujer y su condición de sujeto se ve difuminada con el objeto, es una mezcla en la que la autonomía, principal condición del sujeto, se ve subordinada a los deseos de otro –el hombre- que percibe en ella no a un sujeto igual, sino más bien a un instrumento por el cual se obtiene lo que se desea. Por lo anterior “la imagen de la mujer mediadora, intermediaria, instrumento, finitud, es una imagen recurrente, que da paso a la representación del hombre que conquista su infinitud y atraviesa la trascendencia, incluso cuando esta trascendencia no tiene nada de metafísica. Ella es un medio, no es un fin, ni su propio fin” (Fraisse, 2005: 60).

Siguiendo con esta idea del sujeto-objeto y la falta de autonomía de la mujer, reflejan la idea dominante del cine acerca de las mujeres, aquella que “instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como término negativo de la diferencia sexual, espectáculo-fetichismo o imagen especular, en todo caso ob-scena (esto es, fuera de la escena), la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón” (Lauretis 1992: 29). De este modo, los puntos uno y dos nos podrían reflejar el pensamiento tradicional que se tiene comúnmente sobre el papel que juegan las mujeres y los hombres dentro de las relaciones de pareja. Es decir, la mujer como un ser que debe soportar todo para mantener su relación, ya que ella no tiene un valor como individuo en tanto no se encuentre unida a un hombre; mientras que el hombre se representa como aquel que domina y dirige la relación; es él quien decide cómo y de qué manera se establecen los acuerdos de pareja, pero sobre todo es él quien tiene movilidad y poder de decisión sobre lo que quiere y no, pues ante la sociedad es considerado como un sujeto autónomo que no depende de nadie y mucho menos de una mujer. Lo anterior se puede resumir en como Bourdieu define el sentimiento del amor: “dominación aceptada, desconocida como tal y prácticamente reconocida, en la pasión, feliz o desdichada” (2003: 133).

La idea de ver a la mujer como un sujeto-objeto de uso y desuso, por parte de los hombres, se refuerza en la conversación que entabla uno de los asistentes del bar con el barman. La plática es en torno a una de las chicas que se encuentra en el bar.

Hombre magrebí 2: Oye, la morena, ¿la conoces?

Barista: Sí, es una mamadora de primera.

Hombre magrebí 2: ¿En serio?... seguro. ¿No hay manera de que me la presentes?

En este breve intercambio de palabras se refleja cómo las mujeres son vistas por los hombres dentro de la sociedad que nos presenta el filme. Las mujeres como sujetos-objetos que –nuevamente- cumplen con necesidades de los hombres, en este caso satisfacción sexual, pero no sólo eso, sino que son sujetos-objetos intercambiables. Es decir, y siguiendo a Rita Segato, me viene la idea de que las mujeres son de todos los hombres hasta que se casan y dependen de un hombre, es como si la soltería de las mujeres las pusiera a disposición de todos los hombres. (Segato, 2003: 30) por otro lado, también, podemos vincular esta idea de la mujer como objetos meramente sexual en lo que Mackinnon y Dworking señalan como uno de los elementos de los films porno, en los que la mujer es deshumanizada y remitida a simple deseo sexual (Mackinnon, 1997: 27).

Lo anterior se refuerza en cómo la(s) mujer(es) son clasificadas por los hombres, es decir, me parece relevante la forma en que el barman se expresa, en vez de dar un nombre, o sencillamente responder con un simple “sí, la conozco”, él contesta “Sí, es una mamadora de primera” como si el valor de la(s) mujer(es) fuera el hacer buenas felaciones, lo que nos hablaría de que existe una jerarquización de las mujeres con base en la manera de “mamar” un pene o en cómo se comportan en las relaciones sexuales; y no sólo eso, sino que no existe la necesidad de darle una identidad como sujeto sino como “mamadora” o “puta”.

Me parece pertinente señalar, también, que se refuerza los estereotipos culturales de la apariencia con respecto a la opinión que se forman las personas –hombres, en este caso- sobre los otros –las mujeres-. Esto lo menciono porque la mujer de la que hablan tiene cabello negro, largo y suelto; usa una gargantilla de color dorado con negro y que va maquillada de forma exuberante. Ella viste un abrigo de estampado pantera con cuello de

peluche negro, blusa negra y falda corta del mismo color. Es entonces que se podría ver reforzada la idea popular de: las mujeres que se visten de manera “seductora” pueden ser tomadas como prostitutas o “fáciles”.

La injuria y el estigma hacia las mujeres son constantes a lo largo de esta primera parte, y a lo largo de todo el filme, como se muestra en el siguiente diálogo, expresado por el hermano de una de los personajes, después de verla platicar con una amiga:

Hermano de Manu: ¡Eh! ¿Qué haces con esa puta, con ese pedazo de basura? ¿No te importa tu vida o qué?

Para el hermano la mujer con la que ha estado platicando Manu es una “puta” y no sólo eso, no es un sujeto sino un “pedazo de basura”, una vez más se refleja cómo las mujeres dentro del filme son putas y deben ser rechazadas, insultadas o denigradas. Sin embargo, también se muestra otro punto interesante. El hermano le pregunta a Manu “¿No te importa tu vida o qué?” la pregunta en sí quizá no tenga mucha relevancia a primera vista, pero si nos ponemos a pensar, podemos inferir que el hecho de juntarse con una mujer, que a consideración de su hermano es una “puta”, pone en riesgo la vida o quizá la reputación de Manu ante la sociedad.

Lo anterior podría reafirmar la importancia de los vínculos familiares y sobre todo de las mujeres con las que se tiene un parentesco. Es decir, el hermano se preocupa por la reputación de su hermana, cómo la ven y qué piensan de ella. Se nos presenta como el protector masculino que -en ausencia del padre- tiene la responsabilidad de cuidar el honor familiar representado en la honorabilidad de su hermana, pues “las mujeres (...) su castidad –construida en medida fetichizada de la reputación masculina, y por tanto del capital simbólico de todo linaje-, el honor de los hermanos o de los padres” (Bourdieu, 2003: 63). Exhibiéndose una vez más la subjetivación y objetivación de la mujer. La mujer como sujeto “productora de signos, de valor,(...) se tropieza con el hecho de que sigue siendo un signo, signo que sirve al intercambio social, en sentido amplio” (Fraisie, 2005: 53). Mostrando así, una constante oscilación entre ser sujeto y objeto, es decir, la mujer como productora de signos que la objetivizan, y que a su vez, se vale de ellos para convertirse en sujeto. Esto último nos permite vincular el siguiente apartado sobre la violencia de género.

## 2.- Un género violento: las relaciones inter e intra genericas en *Baise-moi*

En 1993 se llevó a cabo en Austria, y más precisamente en Viena, la conferencia mundial de derechos humanos. Durante la reunión, se discutieron –entre otros asuntos- la violencia de género. El artículo primero de la declaración de Viena (1993) define por violencia de género “cualquier acto basado en el género que dé por resultado un daño físico, sexual o psicológicos, o sufrimiento para las mujeres, incluyendo amenazas de tales actos, coerción o privación arbitraria de libertad, sea que ocurra en la vida pública o privada” (citado en Torres, 2010: 69). Por tanto, es una violencia que afecta principalmente a las mujeres.

Sin embargo, la violencia de género es algo que se encuentra presente dentro de la estructura y cimientos en los que se han construido las formas de sociabilidad y la manera en que los individuos se relacionan; por lo que puede ser vista, también, como algo que corresponde a una estructura vertical –jerarquías- de la sociedad; de manera que “la violencia no es una aberración sino la afirmación de un orden social particular. La violencia de género se produce en un contexto que tolera y fomenta la subordinación de las mujeres” (Torres, 2010: 74).

De este modo, como menciona De Lauretis:

las concepciones culturales de masculino y femenino en cuanto categorías complementarias y, al mismo tiempo, mutuamente excluyentes dentro de las que están colocados todos los seres humanos, constituyen un sistema de género dentro de cada cultura, un sistema de sentido simbólico que asocia el sexo a contenidos culturales según valores y jerarquías sociales. Incluso si asume significados diversos en las diversas culturas, un sistema sexo/género está siempre íntimamente unido a factores sociales y políticos en cualquier tipo de sociedad (2000: 38).

Tomando un modelo basado en la jerarquía social podríamos pensar que las mujeres sufren violencia de género, no sólo por ser mujeres, sino por la posición que ocupan dentro de la estructura vertical de la sociedad –que corresponde principalmente en la diferencia sexual-, es decir, la mujer se encuentra en un segundo lugar con respecto al binario Hombre/mujer, lo que la somete a subordinación y dominación por parte de los varones. Con base en lo anterior es posible que los hombres, también, sufran este tipo de violencia, pues depende de la posición de sujetos que ocupen dentro de la estructura. De ahí que los individuos sufren no sólo una violencia, sino varias, en las que se intersectan el género, la raza, la clase



social, la posición que se ocupa dentro de determinada institución social –familiar, escolar o laboral- y la edad. Incluso podríamos extender este tipo de violencia al discurso pornográfico, como menciona Mackinnon “[...] la subordinación de las mujeres [se presenta] gráficamente de forma sexualmente explícita, ya sea en retratos o en palabras (...) La pornografía también incluye el uso de hombres, niños o transexuales en el lugar de las mujeres” (1997: 29).

En *Baise-moi*, las variantes de la violencia no sólo se expresan de hombres contra mujeres, sino también entre mujeres y entre hombres; y que corresponde también a jerarquías, de un hermano hacia la hermana, de un traficante de drogas hacia los que interfieren con su negocio o de una compañera de cuarto que critica el estilo de vida de otra.

Para poder seguir con el hilo conductor –y recuperando la última idea del apartado anterior- la relación que se nos presenta entre Manu –una de las protagonistas de la película- y su hermano, es bastante representativa de este tipo de violencia. Es decir, Manu por ser mujer y ser la hermana menor es alguien a quien se debe proteger. De ahí que su hermano ocupe –como ya lo he mencionado- el papel del protector y por ende el que tiene el derecho de corregir y reprimir las acciones de Manu. Pero ¿qué o quién le da ese derecho? Si nos situamos dentro de la narrativa de la película, en ningún momento aparecen los padres de Manu y su hermano. Si pensamos en el modelo patrilinial que se ha impuesto en las sociedades patriarcales, podemos inferir que en ausencia del padre –patriarca- quien debe tomar la responsabilidad de salvaguardar el orden y honor familiar representado en las mujeres con las que se tienen vínculos familiares, corresponde a otro hombre perteneciente y descendiente del patriarca ausente.<sup>25</sup>

De este modo el poder es algo que se hereda o traspassa de un padre a un hijo, principalmente por su condición de hombre que lo coloca en primer lugar –para ejercer control- sobre cualquier mujer de su familia. Estas ideas se reflejan en el siguiente diálogo:

---

<sup>25</sup>Ubicándonos desde la antropología clásica y siguiendo el pensamiento de Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco* (1991). Las mujeres son vistas como bienes, es decir, son sujetos valorados por medio de los cuales se pueden obtener ciertos privilegios. Del mismo modo el parentesco que se tenga con cada una es determinante en las obligaciones, derechos y responsabilidades que se tienen sobre una o varias mujeres.

Hermano de Manu: ¡Eh! ¿Qué haces con esa puta, con ese pedazo de basura? ¿No te importa tu vida o qué?

Manu: Ocúpate de tu culo.

Hermano de Manu: (*Él la golpea en la cabeza*) Contigo todo es siempre así. Realmente estás jodida.

Manu: ¿Tienes unos 200 ó 300?

Hermano de Manu: ¿No le temes a nada?

Manu: Ahí tienes.

Hermano de Manu: ¿Sabes lo que es trabajar?

Manu: No hay trabajo en Francia. (*Arrebata el dinero*) Gracias.

A mi parecer dentro de estas líneas se observa no sólo el ejercicio del poder y la responsabilidad de proteger y cuidar a la hermana, sino, también, la presencia de la violencia física. El ejercicio de este tipo de violencia puede entenderse como una forma de hacer valer el poder y hacerse respetar,<sup>26</sup> es un llamado al orden (Fassin, 2009). El golpe como respuesta ante la desacreditación de autoridad por parte de Manu. Sin embargo, sorprende la reacción de Manu ante la agresión física de su hermano. Ella no contrarresta el golpe, simplemente se toca la cabeza en señal de dolor y luego sonrío. En ningún momento se ve molesta o enojada, simplemente lo deja pasar. Lo anterior podría ser signo de la naturalización e interiorización de cualquier tipo de violencia; lo que podría reforzar la idea de una violencia estructural que tiene su base en la violencia simbólica. Del mismo modo podemos pensar como menciona Torres “(...) cuando la mujer se sitúa fuera de este patrón de comportamiento o cuestiona la inequidad, puede reafirmarse “su lugar”, si es necesario mediante el uso de la violencia” (2010: 74). Por otro lado, el hecho de que Manu no haga

---

<sup>26</sup> Como menciona Torres en su texto *Cultura patriarcal y violencia de género. Un análisis de derechos humano*, en algunos de los primeros trabajos sobre masculinidad identificaron un énfasis excesivo en la fuerza, el control y la violencia como parte central de la constitución de la masculinidad, argumentando que puesto que la socialización del hombre apunta a los aspectos de control y fuerza, la violencia sería la respuesta lógica para garantizar el mandato de control (2010: 67).

ningún reclamo, nos permite rescatar una de las características foucaultianas sobre las relaciones de poder. En toda relación de poder existe resistencia, por tanto, Manu ejerce resistencia o guarda silencio a cambio de obtener lo que busca: en este caso, dinero.

Para reforzar las ideas anteriores recurro al siguiente diálogo sostenido, nuevamente, entre Manu y su hermano. El diálogo tiene lugar en el departamento de ambos y es momentos después de que Manu ha sido violada. Manu se encuentra sentada en un sillón y se acaba de dar un baño. Su hermano se sienta junto a ella y descubre moretones en el cuello de Manu.

Hermano: ¿Qué son esos golpes? ¿De qué son?

Manu: Son de unos asquerosos infelices como tú. Si no golpean, sienten que no existen.

Hermano: ¿Te peleaste otra vez? Siempre estás borrachísima, carajo... No te violaron, ¿verdad?... ¿Te violaron?... ¿Quién?

La respuesta de Manu, ante los cuestionamientos del hermano, refleja la violencia ejercida y vivida entre los individuos dentro del filme. Es interesante cómo la violencia física se puede entender como la forma de hacer valer la dominación y el poder de unos sujetos a otros. Manu menciona “Si no golpean, sienten que no existen”: esta frase me parece realmente importante, pues nos muestra como el ejercicio de la violencia brinda existencia a los sujetos.<sup>27</sup> De ahí que Torres mencione que “la violencia es un acto u omisión intencional. Es una conducta relacionada estrechamente con la libertad y, por tanto, con la voluntad. Está presente la voluntad de quien la ejerce y también la voluntad nulificada, de quien la sufre” (Torres, 2010: 64).

En contraste con lo anterior y regresando a la idea de “el hermano como protector” de la mujer y su honor, pongamos atención en el último diálogo. La necesidad del hermano en saber quién ha violado a Manu es algo que provoca su cólera. Al no tener respuesta inmediata, él se levanta y va por un arma. Al regresar, toma a Manu por el brazo y la sigue interrogando sobre el agresor. Esta actitud del hermano nos reafirma la idea de proteger a las mujeres con las que se tiene un vínculo de parentesco y la importancia que tiene el proteger el cuerpo y honor de las mismas. Es en el cuerpo, la virginidad y la sexualidad

---

<sup>27</sup> Esto último se abordará más adelante.

femeninas en los que radica el honor familiar; ya que “en el orden simbólico las mujeres son sólo cuerpos, susceptibles además, de apropiación masculina” (Torres, 2010: 81).

El hermano no sólo está molesto por la violación, sino porque se ha transgredido su honor y se ha puesto en duda su capacidad como protector. La idea anterior refuerza lo que menciona Segato con respecto a la violación, ya que ésta puede ser entendida:

como agresión o afrenta *contra* otro hombre también genérico, cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino o en un movimiento de restauración de un poder perdido para él. “un acto semiótico público. Además de ser violencia física y asesinato psicológico, la violación es también un acto de lenguaje corporal manifestado a otros hombres a través de y *en* el cuerpo de una mujer (Las cursivas son del texto. Segato, 2003: 32).

Debemos recordar que las mujeres tienen un valor importante dentro de las instituciones sociales como la familia. La mujer –su virginidad, en sociedades tradicionales- es vista como un preciado objeto que debe ser protegido y que sólo se intercambia bajo ciertos contratos sociales como el matrimonio. Es esta importancia de la mujer, la que la hace presa fácil de aquellos que quieren demostrar su poder y dominación sobre otros. De ahí que sean las principales sujetas sobre las que se ejerce violencia y la importancia que tiene el que un hombre –poseedor del poder- las proteja. Ya que las “mujeres que no son propiedad de un hombre (las que no están en una relación sexual excluyente)<sup>28</sup> son percibidas como propiedad de todos los hombres” (citado en Segato, 2003: 30). Son vistas como sujeto-objeto incapaces de protegerse a sí mismas y por ende de proteger su más preciado valor la virginidad y su sexualidad.

Para continuar con este apartado –y como he mencionado en el principio del mismo- la violencia estructural y de género dentro del filme no sólo es de hombres hacia mujeres, sino de mujeres hacia otras mujeres y de hombres para otros hombres; ya que como menciona Saucedo: “la vida social en todas las formas que conocemos de la especie humana no está inmune a lo que denominamos violencia, el uso agresivo de la fuerza física de individuos o grupos contra otros” (Saucedo, 2005: 61). Es por la razón anterior que

---

<sup>28</sup> Entiéndase por relación sexual excluyente el vínculo matrimonial o los vínculos del parentesco a partir de la prohibición del incesto.

procedo a ejemplificar, ahora, la violencia entre mujeres, para después pasar a la violencia entre varones.

Como hemos podido ver a lo largo de este apartado, el comportamiento de los individuos, dentro de determinada sociedad, corresponde a normas sociales -claramente establecidas en los orígenes de la estructura social- las cuales brindan un margen de acción a los individuos y les dictan el lugar que ocupan dentro de determinado engranaje colectivo. Es entonces, que todos/as aquellos/as que rompen con esa supuesta armonía social, son violentados por medio de las injurias y/o los golpes.<sup>29</sup>

En *Baise-moi*, este tipo de violencia se hace presente con la relación entre Nadine – otra de las protagonistas- y su compañera de departamento. Nadine, una mujer con un estilo de vida disoluto y poco convencional es constantemente criticada por su compañera de vivienda. Para poder ejemplificar lo anterior cito el siguiente diálogo entre ellas:

Compañera de piso: ¿Otra vez viendo tus porquerías?

Nadine: ¿No que hoy no venías a comer?

Compañera de piso: Ya apaga esa tele. ¡Anda!... Estás enferma. Y me vas a enfermar a mí.

Nadine: ¿No puedo masturbarme frente a la tele? Estoy harta de hacerlo en mi cuarto.

El diálogo anterior tiene lugar en el apartamento de ambas chicas. Nadine se encuentra recostada en un sillón, ve una película porno y la adelanta para ver las escenas que ella disfruta. Su amiga entra y la sorprende masturbándose. Como se lee en el diálogo, la amiga se enfada; para ella, Nadine está enferma por masturbarse viendo pornografía. La reacción de la compañera de piso es importante; nos podría reflejar la idea de que las mujeres no tienen derecho a masturbarse o a ver pornografía. No es correcto o mejor dicho no les es permitido explorar su sexualidad, ni ver algo que “supuestamente” está enfocado para el placer masculino.

Por otro lado, vemos que la compañera se siente expuesta a cierto contagio por el hecho de convivir con una mujer que disfruta del porno y la masturbación. Pero ¿contagio

---

<sup>29</sup> Véase Marta Torres “Cultura patriarcal y violencia de género. Un análisis de derechos humanos” (2010: 74) Y Eric Fassin “Las fronteras de la violencia sexual” (2009: 19).

de qué? ¿qué es lo que produce ese rechazo ante la pornografía o la masturbación? Creo que algo que puede dar respuesta a esas preguntas es la fuerte estigmatización hacia la sexualidad femenina. El pensar a la mujer como ser asexuado o careciente de placer sexual. Lo anterior nos podría hablar de la fuerte represión que existe con respecto a que las mujeres demuestren o expresen su sexualidad.

Ahora bien, ¿por qué la compañera de cuarto se siente con el derecho de criticar a Nadine? Como ya he mencionado, Nadine lleva un estilo de vida poco convencional con respecto a las normas morales de la sociedad, por ejemplo, ejerce la prostitución para poder ganar dinero. Quizá sea esto lo que le brinda cierto poder de crítica a la compañera de departamento, lo que pondría de relieve, nuevamente, el hecho de que las mujeres deben comportarse de cierta forma; y que, de no ser así son estigmatizadas y violentadas por las personas que las rodean.

Al contrario de la violencia verbal que la compañera de cuarto ejerce hacia Nadine, la violencia que se ejerce entre varones es –principalmente- física. El contexto en el que se desarrolla *Baise-moi*, pone de relieve la venta de drogas y el consumo de las mismas por parte de todos los personajes. La venta y consumo de marihuana es algo común dentro de esa pequeña sociedad –ficcionalizada- en la película. Es por esa razón que la lucha por el dominio del mercado de drogas sea la que desencadene parte de la violencia entre varones.

Las peleas representadas en la película son motivadas por la intromisión de personajes incidentales que intentan sacar ventaja del negocio de la droga. Esos personajes son eliminados rápidamente de la trama de la película y del contexto que se presenta, sirven solamente como ejemplo de lo que le sucede a aquellos que buscan restarle poder a los que dominan el negocio.

Finalmente, otro punto que se puede rescatar de todos estos actos de violencia en su conjunto es la violencia social colectiva en la que están inmersos todos los personajes. Ninguno de los actores sociales -que se presentan en la película- está exento de la violencia, ya sea como sujetos que la ejercen y/o sujetos que la padecen. Esto es bastante interesante, puesto que pone en la mira que toda relación social entre individuos no está libre de violencia. Los individuos ya sea de una u otra forma pueden ser violentadores o violentados con tal de mantener su estatus jerárquico o por obtener un lugar dentro de la jerarquía.

### 3.-El clímax del porno: violación y fragmentación del cuerpo femenino

La violencia es una constante durante todo el filme, sin embargo, va en aumento. Dentro de este apartado lo que intento mostrar es cómo la violencia encontrará un punto crítico dentro de la película en el momento de la violación de dos de los personajes. Pero también la violación como la representación máxima de la mirada pornográfica tradicional. Es dentro de esa escena, en la que se fragmentará el cuerpo femenino y se exhibirá la idea de la mujer como receptáculo de placer, “el deseo personal y los instintos sexual y de propiedad deben de pertenecer al hombre, que se convierte, así, en término de referencia del deseo, la sexualidad y la propiedad” (Lauretis, 1992: 37).

La violación, en este trabajo, la entiendo como el punto central que demuestra la visión que se tiene de las mujeres como sujeto-objeto para satisfacer las necesidades sexuales de los hombres; pero también como un castigo que se merecen las mujeres que no siguen las reglas sociales establecidas. Como menciona Segato “la violación es justamente la infracción que demuestra la fragilidad y superficialidad del contrato [sexual] cuando de relaciones de género se trata, y es *siempre* una ruptura contractual que pone en evidencia, en cualquier contexto, el sometimiento de los individuos a estructuras jerárquicamente constituidas” (2003: 29 la cursiva es del original).

Del mismo modo la violación puede ser vista como la manera más cruenta en la que se conjugan la dominación, la subordinación, la denigración y humillación de cualquier ser humano. Es a través de la violación sexual que la corporalidad de los sujetos es transgredida y sometida a los deseos de otro. La violencia sexual es desde mi punto de vista la que –dentro del filme- se representa con mayor fuerza y sustenta mi postura de un momento pornográfico. Las imágenes no dejan nada a la imaginación, se muestra cómo las dos mujeres son amedrentadas, humilladas y penetradas de manera violenta. Esto último es importante, ya que resalta cinco de los elementos que Mackinnon y Dworking ven como característicos de la pornografía. Las mujeres como objetos “1) (...) que disfrutan del dolor o la humillación; 2) (...) que experimentan placer sexual en la violación; 3) (...) amarradas, cortadas, mutiladas, golpeadas o físicamente heridas; 4) en posturas de sumisión sexual, servilismo o en exhibición; 5) se exhiben partes del cuerpo femenino –incluyendo pero sin

limitarse a vaginas, senos y nalgas- de manera tal que las mujeres quedan reducidas a esas partes” (Mackinnon, 1997: 29).

La escena, como ya he mencionado, no deja nada a la imaginación. El cuerpo herido, golpeado y sangrado de una de las mujeres es exhibido antes el espectador. La otra mujer, Manu se muestra de rodillas en una posición de subordinación sexual. Conforme transcurre la escena, sólo se mostrará el momento exacto en que las mujeres son penetradas por sus agresores.

La violación se lleva a cabo dentro de un hangar –aparentemente abandonado- las dos mujeres son sacadas de un auto. Se escuchan los gritos y la desesperación de una de las víctimas, mientras es golpeada de manera brutal por uno de los agresores. La otra víctima es Manu, quien es arrastrada fuera del carro y obligada a quitarse los pantalones. La expresión corporal de Manu nos invita a pensar en la repulsión e impotencia que siente ante lo que está pasando. Su rostro no muestra ninguna gesticulación, sólo vemos la mirada estática sobre su violador, se escucha la respiración agitada y entre cortada. Cada inspiración y expiración de aire que sale del cuerpo de Manu, me incita a pensar en el miedo, el coraje, la angustia, desesperación e impotencia de ese momento.

Durante la violación de ambas mujeres se sostienen el siguiente diálogo entre los personajes:

Agresor 1: (*golpeando a la amiga*) Ten. ¿Así que quieres jugar a la rebelde? ¿Quieres ver lo que hago con los rebeldes? ¡Quédate ahí!

Agresor 2: (*a Manu*) Suéltate. (*La jala*)

Agresor 3: vamos.

Agresor 2: (*a Manu*) Bájate los pantalones. Bájatelos o te golpeo. Quítatelos.

Agresor 1: (*al agresor 2*) ¿Quieres cambiar?

Amiga de Manu: ¡Manu!...

Agresor 2: De acuerdo.

Agresor 1: (*a Manu*) Voltéate, ponte de rodillas. Apúrate. (*Penetrándola violentamente*) Carajo, parece muerta. ¡Putas de mierda, mueve un poco el culo!



Manu: ¿Qué crees que tienes entre las piernas?

Agresor 1: Manu, ¿Cómo pudiste?

El diálogo anterior es bastante representativo de la violencia –física y verbal- a la que son sometidas las dos mujeres. Si bien una de ellas es más maltratada, no significa que el abuso hacia la otra carezca de menor importancia, como menciona Segato una “violación alegórica, en la que un acto de manipulación forzada del cuerpo del otro desencadena un sentimiento de terror y humillación idéntico al causado por una humillación cruenta” (2003: 40) es decir, la carencia del uso de la fuerza física –golpes- en el acto de violar a alguien no hace menos traumático el suceso para quien lo sufre. Pero, analicemos lo que se denota dentro el diálogo.

En un primer momento leemos que el Agresor 1 golpea a su víctima mientras le dice: “-Ten. ¿Así que quieres jugar a la rebelde? ¿Quieres ver lo que hago con los rebeldes? ¡Quédate ahí!” La frase es bastante reveladora, primero porque el violador le deja claro quién es el que manda, pero sobre todo porque hace referencia a que la mujer no accede de manera consensual ante los deseos sexuales del agresor, lo que me hace pensar en el primer motivo de lo que Segato llama “el mandato de violación”. Para la autora, el acto de violación se puede entender como: “castigo o venganza *contra* una mujer genérica<sup>30</sup> que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus. (...) el mero desplazamiento de la mujer hacia una posición no destinada a ella en la jerarquía del modelo tradicional pone en entredicho la posición del hombre en esa estructura” (Segato, 2003: 31). Es entonces que al oponer resistencia, la víctima pone en duda el estatus jerárquico del binario Hombre/mujer.<sup>31</sup> De ahí que el agresor ejerza la fuerza física, para demostrarle que *Éles más fuerte* y que sobre todo *ella debe acceder* ante sus deseos, pues ocupa una posición inferior. La supuesta “rebeldía” de la mujer, durante la escena, se hace visible en el momento que –ella- se aferra a su ropa interior; mientras él le

---

<sup>30</sup>Para De Lauretis el género es una cuestión de clase, entendiendo la clase como “la noción marxista (...) grupo de individuos unidos por causas determinantes e intereses sociales” (2000: 38) lo que le permite entenderla como una relación “entre una entidad y otras entidades que están ya constituidas” (2000: 37).

<sup>31</sup> Eric Fassin menciona en su texto *Las fronteras de la violencia sexual* que “son los hombres los que violan a las mujeres, (...) esta asimetría constituye los papeles masculinos y femeninos. (...) La violación contribuye a instituir la desigualdad entre los sexos por el instrumento de la sexualidad” (2009: 24).

da un cabezazo y la tumba sobre el cofre del auto. Inmediatamente él se baja los pantalones y la cámara muestra el momento de la penetración.

Por otro lado, el segundo agresor amenaza a Manu con golpearla si no se baja los pantalones. Esto es muy importante, pues la violencia física o la amenaza de su utilización, es la herramienta por la que se somete el cuerpo de las víctimas. Lo que nos remite a ese ejercicio de poder, es decir; yo golpeo porque puedo hacerlo, porque de ese modo demuestro mi virilidad y superioridad masculina. Por lo anterior, coincidimos con Segato para decir que “[la violación] no sólo nos proporciona una de las claves de la inteligibilidad de las agresiones de género en términos globales y de la naturaleza estructuralmente conflictiva de esas relaciones, sino que ofrece pistas valiosas para la comprensión del fenómeno de la violencia en general” (Segato, 2003: 22).

Otro punto relevante que sostiene la premisa de la mujer vista como sujeto-objeto es el momento del intercambio. Es en ese instante en el que las dos mujeres pierden su subjetividad y se convierten en meros objetos, receptáculos del placer, poder y deseo masculino. Como lo afirma Segato, “[la violación] se revela como el surgimiento de una estructura sin sujeto, una estructura en la cual la posibilidad de consumir el ser del otro a través del usufructo de su cuerpo es la caución o el horizonte que, en definitiva, posibilita todo valor o significación” (Segato, 2003: 23). Dentro de la escena, la estructura que anula al sujeto —que es violada/o— no sólo posibilita el consumo de su cuerpo, sino también el apoderarse de su subjetividad y capacidad de acción.

Lo anterior se reafirma cuando el Agresor 1 empieza a dar instrucciones a Manu. Ella en un principio las sigue, quizá por el temor a ser golpeada o quizá porque piensa que si hace lo que le pide evitará algo peor, ya que dentro de la estructura de la violación se conjuga el uso de la “fuerza física y el poder de muerte de un individuo sobre otro” (Segato, 2003: 21). Sin embargo, el hecho de que Manu acate, hasta cierto punto, las ordenes de sus violadores, revela la estructura pornográfica que exhibe a las mujeres como sujetas deseosas de ser violadas.

Por otro lado es importante mencionar que es una violación colectiva, lo que reafirmaría la mirada filmica, a la que hace mención De Lauretis, que “exige que la mujer sea poseída e intercambiada por los hombres para asegurar el orden social” (Lauretis, 1992:

34 y Fassin, 2009: 19). Es decir, la agresión sexual es perpetuada por un grupo de hombres y, también, puede ser entendida como la necesidad de esos hombres de demostrar su virilidad ante los que consideran sus iguales. Es en la violación de las dos mujeres que ellos encuentran la prueba tácita de su masculinidad como sujetos dominadores y mantener el orden jerárquico y social androcéntrico. La idea anterior la refuerza Segato en el tercer motivo por el que se da la violación. Ella escribe que la violación puede ser entendida “como una demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objeto de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física” (Segato, 2003: 33). Por tanto podríamos pensar que la violación es “una extensión de la conducta normativa masculina, el resultado de la adaptación a los valores y prerrogativas que definen el rol masculino en las sociedades patriarcales” (citado en Segato, 2003: 39).

La idea anterior podría reforzarse en la manera en cómo termina la escena de la violación. Es en la frase: “¿Qué crees que tienes entre las piernas?” –dicha por Manu- en la que se desvaloriza el poder simbólico que se le atribuye al pene. Al restarle importancia a la virilidad del Agresor 1 ya no tiene sentido continuar con la violación, pues ha sido avergonzado, desafiado en su masculinidad. Como menciona Segato “el sujeto no viola porque *tiene* el poder o para demostrar que lo tiene, sino porque debe *obtenerlo*” (2003: 40 las cursivas son del original), es decir, como ya mencioné anteriormente, los violadores buscan una reafirmación de los valores normativos de la masculinidad -fuerza física, virilidad, dominación-, los cuales intentan demostrar ante otros hombres.

Para complejizar el vínculo entre la triada poder-violencia-violación retomo la argumentación de Fassin con base en lo que él menciona la articulación del poder y la violencia. Él menciona que:

La dominación tradicional (o conservadora) y la dominación moderna (o reaccionaria) remiten también a una distinción entre dos articulaciones posibles del poder y de la violencia. (...) la violencia tradicional sería la señal del poder. En el caso de la segunda, la violencia traduce, al contrario, una falta de poder, una sensación de privación: el hombre violento expresa de este modo su impotencia. (...) No es lo mismo violar a una mujer por que uno puede permitirse todo, que, al contrario, hacerlo porque tiene la sensación de no poder permitirse casi nada; (...) Si la mujer es igualmente negada, en un caso se debe a que se le juzga insignificante, y en el otro, a que, en su afán de hacerse valer, ella se vuelve

amenazante: el omnipotente viola a las mujeres para hacer hincapié en su falta de poder, el impotente, porque teme a su *empowerment* (Fassin, 2009: 40).

Esta doble articulación de la que nos habla Fassin puede darnos dos interpretaciones en el hecho de la violación. Como él menciona, por un lado puede ser interpretada como un suceso que comete un sujeto que se cree con el poder pleno de transgredir y apoderarse del cuerpo y la sexualidad de otro; pero también como un evento en el que se conjuga la impotencia de quien lo comente y sobre todo que pone de relieve la ansiedad que produce el estar con una mujer que puede romper o transgredir el orden jerárquico de la sexualidad. Por lo que podríamos pensar que la mirada pornográfica se funda en una doble articulación, por un lado la necesidad de los hombres por sentirse viriles, fuertes y superiores ante las mujeres, pero también como sujetos ansiosos ante la pérdida de esa superioridad.

Otro punto relevante surge al irse los violadores. Ambas mujeres se quedan en el lugar del suceso, pero las reacciones son distintas. Por un lado la amiga de Manu se muestra en un estado de desasosiego, mientras que Manu adopta una postura de desinterés. Las dos mujeres se empiezan a vestir mientras sostienen el siguiente diálogo:

Amiga de Manu: Manu, como pudo ser...

Manu: No es nada comparado con lo que pudieron hacer. Seguimos vivas, ¿no?

Amiga de Manu: ¿Cómo puedes decir eso? ¿Cómo puedes?

Manu: Puedo porque sus vergas me valen. Los conozco y me cago en ellos. Es como un auto, como no puedes impedir que lo roben no dejas nada de valor adentro. No es más que una metida de culo. Somos mujeres. Verá todo va a estar bien.

Amiga de Manu: ¡Putá madre!

La reacción de las mujeres es completamente diferente, pero lo más interesante es la actitud y forma de pensar de Manu ante lo que acaba de suceder. Manu conoce a sus agresores, sabe de lo que pudieron ser capaces y valora el hecho de estar con vida. Por otro lado, también, es importante rescatar la comparación que hace de su cuerpo con un auto. Esta comparación nos permite hacer dos inferencias posibles: 1) que ella también considera su cuerpo como un objeto o 2) que ella no basa su valor como mujer en el hecho de ser o no

virgen. Sin embargo, se denota que la violación puede considerarse “como un robo o parte de un robo” (Segato, 2003: 42), es un acto por el cual se busca apoderarse de algo.

Otro de los puntos relevantes dentro de este diálogo es la pequeña frase de “Somos mujeres. Verás todo va a estar bien” es realmente fuerte como Manu quizá ha interiorizado y naturalizado la violencia; por lo que para ella es normal lo que les ha ocurrido –por el simple hecho de ser mujeres- es algo que no pueden evitar. Al mismo tiempo que busca de cierta forma reivindicar el valor de su feminidad. Es como si su condición de mujeres ante la sociedad no pudiera ser cambiada, pero sí ser reivindicada a partir de ellas mismas.

#### **4.- Momentos que marcan la vida: la *transformación* de la historia**

Ahora bien, como se planteó en la introducción de este capítulo, después de haber desmenuzado los tipos de violencias a los que se ven sometidos los personajes del filme para demostrar un momento pornográfico, procedo a ejemplificar cómo es que la historia de la película cambia, para después pasar a un momento post-porno. A partir de la metodología propuesta y siguiendo nuestro modelo inicial. Cassetti y Di Chio, mencionan que dentro de cada filme existen momentos de cambio, los cuales son provocados por los personajes y que hacen que la historia cambie de manera estructural.

Para los autores existen dos formas de analizar las transformaciones:

A partir del personaje, que es el “actor” fundamental del cambio (lo provoca, lo sufre, lo expresa, etc.), o examinada a partir de la propia acción, que, por así decirlo, es el “motor” del cambio (lo impulsa, lo realiza, etc.) en el primer caso, podemos en principio reconocer cambios *de carácter*, relativos a los “modos de ser” de los personajes, y cambios *de actitud*, relativos a su “modo de hacer” (...) [y se pueden] dividir los cambios en *individuales* y en *colectivos*, según afecten a un solo personaje o a un sistema de personajes (...); en *explícitos* e *implícitos*, según tengan lugar a la luz del sol o bien a escondidas (...); en *uniformes* y *complejos*, según se refieran a un solo rasgo de la persona o a un escenario más complejo (Cassetti, 1991: 199).

Con base en la concatenación de sucesos que permiten el cambio en la historia, es que planteo mostrar cómo la diégesis de *Baise-moi* gira hacia un imaginario post-pornográfico. Sin embargo, para poder comprender, cómo es que se pueden identificar las transformaciones narratológicas, Cassetti y Di Chio brindan una clasificación.

Los cambios en la narración o diégesis se pueden catalogar en cinco:

1. La *saturación* es aquel tipo de variación estructural en el que la situación de llegada representa la conclusión lógica, o por lo menos predecible, de las premisas propuestas en la situación inicial. (...) En suma, se pasa de A a A', lo cual ya estaba previsto en el estadio inicial.
2. La *inversión*, por el contrario, es aquel tipo de variación estructural en el que la situación inicial se convierte, en la meta, en su opuesto, aquí no se completa no se resuelve nada, sino que se desbarata lo que al principio se daba por contado: se pasa entonces de A a -A, que representa la negación y el trastorno. Es el caso de las narraciones con final sorpresa.
3. La *sustitución* es aquel tipo de variación estructural cuyo estadio de llegada parece no tener relación alguna con el de partida: aquí no hay ni evolución predecible ni trastorno, sino una variación total de la situación en juego. En resumen, se pasa de A a B, que sólo deriva de la primera por sucesión.
4. La *suspensión* es aquel tipo de variación estructural cuya situación de partida no encuentra su resolución en un estadio de llegada completo, sino que por decirlo de algún modo, queda insatisfecha, y por ello abiertamente rota (esquemático: A - O), o bien abierta a desarrollos imponderables (esquemático: A- ?).
5. El *estancamiento*, finalmente, representa una verdadera no-variación, caracterizada por la insistente permanencia de los datos iniciales, a veces con algunas variaciones. Es el caso esquematizable mediante la fórmula A-A, de muchas producciones periodísticas, a menudo centradas en temas u obsesiones que van retornando eternamente (Cassetti, 1991: 204).

Tomando en cuenta esta clasificación, se puede inferir que el filme analizado en este trabajo, corresponde al tercer tipo; es decir, hay una sustitución dentro de la estructura narratológica. Lo anterior lo podemos afirmar, pues en un principio las protagonistas de nuestra historia son subordinadas, criticadas y humilladas; y es a partir de un impulso externo, que las motiva a cambiar su actitud y darle un vuelco a la historia. Ahora, serán ellas las que subordinen, humillen y ejerzan la violencia contra otros. Es decir, los sucesos coyunturales en la vida de Manu pueden ser 1) la violación colectiva que sufre y 2) el asesinato -que ella misma comete- de su hermano. En el caso de Nadine sería el asesinato que perpetua contra su compañera de cuarto. Sin embargo, con relación a Manu veremos la violación, que ya ha sido descrita anteriormente, como un momento que da paso a que ella asesine a su hermano.

Con base en lo anterior, y en esta apartado, nos enfocaremos a ver cómo puede funcionar la transformación en los casos de nuestras protagonistas. Primero iniciaremos el análisis interpretativo con Manu, para después enfocarnos en Nadine.

### a) Manu o de cómo culpar a una mujer de su violación

Anteriormente ya se ha mencionado que Manu es violada tumultuariamente junto a su amiga. Aquí nos enfocaremos en lo que ocurre después, la manera en la que tanto ella como su hermano reaccionan ante lo sucedido. Es entonces que primero debemos contextualizarnos en la escena. Manu se encuentra en su departamento y acaba de tomar una ducha: se presenta en una bata de baño blanca y una toalla del mismo color enredada en la cabeza. De inmediato se sienta en un sillón y su hermano le hace compañía. Los dos se encuentran sentados uno junto del otro, el hermano la mira y ve que tiene moretones en el cuello y la interpela:

Hermano: ¿Qué son esos golpes? ¿De qué son?

Manu: Son de unos asquerosos infelices como tú. Si no golpean, sienten que no existen.

Hermano: ¿Te peleaste otra vez? Siempre estás borrachísima, carajo... No te violaron, ¿verdad?... ¿Te violaron?... ¿Quién? (min 19:22)

Las reacciones de ambos son completamente diferentes. En un primer momento Manu responde de manera agresiva, su voz traduce coraje e impotencia, lo que le da fuerza a la oración. Para Manu quienes la han golpeado son unos “asquerosos infelices como tú [su hermano]. [Que] si no golpean, sienten que no existen”. Esta frase me permite hacer varias hipótesis. Primero, para Manu, su hermano y sus atacantes son iguales es decir, son sujetos igual de violentos. Segundo, la violencia que ejercen los varones –dentro del filme- es algo que todos comparten y que quizá demuestra la forma en la que se considera la masculinidad. Y tercero, es bastante interesante cómo la violencia se percibe como algo que produce la existencia, la violencia como un recurso que emplean los hombres –aclaro dentro del filme- para obtener no sólo existencia sino poder sobre otros sujetos, ya sean hombres o mujeres.

Lo anterior me hace cuestionarme sobre ¿cómo es que se puede pensar la masculinidad dentro del filme? ¿será la violencia parte inherente de la(s) masculinidad(es)? ¿será la violencia una forma de expresar la masculinidad? Esto me parece relevante cómo, nuevamente, la violencia -que se ejerce entre los personajes- puede estar tan naturalizada y

ser vista como algo normal. La violencia como algo que se naturaliza y normaliza, no sólo porque se vive y se ejerce a cada momento, sino porque es quizá la forma en la que se obtiene cierta capacidad de acción como sujeto.

Por otro lado tenemos la reacción del hermano de Manu. Para él, Manu es la responsable de haber sido golpeada, pues “siempre está borrachísima” lo que me hace pensar en cómo es que nuevamente se culpabiliza a los sujetos por sus “malas” acciones. Es decir, quizá Manu fue agredida porque no se comporta de la manera en que dictan las normas y estructuras sociales. Sin embargo, la actitud del hermano cambia completamente cuando le pregunta si ha sido violada. Ante tal pregunta Manu simplemente guarda silencio, se levanta, se muerde los labios y baja la mirada. Ella duda en decirle lo que pasó, pero su actitud le permite al hermano descifrar un “sí”. De inmediato el hermano entra en cólera y empieza a cuestionarla sobre su atacante. Manu sigue sin responder, él se levanta y va por un arma. Al regresar, toma a Manu por el brazo fuertemente y continúa interrogándola poniéndole el arma en la cabeza.

Hermano: Mi mejor amigo... ¿Quién? ¿Quién? ¿Quién? (min 20:04)

Manu: ¿Tú qué? ¡Ni me preguntas cómo estoy! ¡Pendejo! Ni lo piensas, ¿verdad?

Hermano: Pareces traumatizada. ¡Putá, me das asco! ¡Cabrona! ¡Cabrona!

La escena y los diálogos muestran, una vez más, la violencia de la que Manu es objeto. El hermano está más interesado en saber quién es el que la ha violado. A él no le importa si ha sido incluso su mejor amigo, pues busca descargar su coraje sobre alguien –incluso su propia hermana-; lo que me hace pensar en que a él le interesa proteger su imagen de hombre macho-protector. Incluso Manu le reclama esa falta de empatía. Ella le dice: “¿Tú qué? ¡Ni me preguntas cómo estoy! ¡Pendejo! Ni lo piensas, ¿verdad?” esta frase, me parece, que denota la individualidad de los sujetos dentro del filme, es decir; los individuos están completamente enfocados a lo que a ellos mismos les sucede, sólo les importa lo que ellos sienten, piensan y la manera en la que actúan. Por ejemplo, a lo largo de todo el filme



los personajes sólo actúan en favor de su beneficio, no importa si en ese actuar lastiman, hieren o matan a alguien más.<sup>32</sup>

Otro punto importante es la manera en que el hermano al sentirse incapaz de “hacer valer su honorabilidad” no encuentra otra forma que desquitarse con Manu y nuevamente la hace responsable de su propia violación. Él la denigra: “puta, me das asco” ella se convierte en “puta” por haber sido violada. Ella es una “puta” “cabrona” que “siempre [está] borrachísima” y a las “putas” se les desprecia, dan asco. El hermano llevará a Manu al límite. Al no encontrar otra salida para detener la agresión física y verbal, Manu toma el arma, apunta, cierra los ojos y dispara. La bala se incrusta en la frente de su hermano, la sangre salpica un papel que está pegado en la pared. Él cae de espaldas y se resbala sin vida poco a poco sobre el muro, dejando un rastro de sangre.

#### **b) Nadine: una vida disoluta**

Ahora, nos centraremos en Nadine la otra protagonista de la historia. Nadine es una mujer poco convencional, desde un principio la narrativa y las imágenes de la película nos acercan a una mujer que rompe con varios de los supuestos tradicionales de la feminidad. Nadine gusta de la pornografía y de la masturbación. Es una mujer que se prostituye, fuma marihuana y su mejor amigo, Francis, es un adicto a sustancias médicas. Como sabemos comparte el departamento con otra mujer, no sabemos si son amigas o simplemente viven juntas por compartir los gastos. Lo que sí sabemos es que son completamente contrastantes. La compañera de vivienda trabaja, aunque no sabemos qué hace, fuma marihuana y le conflictúa el comportamiento de los hombres, pues piensa que “todos son unos putos” a los que les asusta “una mujer como [ella]”.

La relación entre ellas, sabemos que es complicada a partir de que son tan diferentes. A la compañera le molesta que Nadine vea pornografía y se masturbe en la sala. Para ella, Nadine está enferma por hacerlo. Sin embargo, lo que detona en Nadine el que reaccione de manera no violenta, no es que la critique sino que critique a su “mejor amigo” Francis. El siguiente diálogo se desarrolla en la habitación de Nadine, después de haber

---

<sup>32</sup> Esto lo menciono, pues en los dos apartados siguientes se denota esa individualidad extrema que desarrollan las protagonistas del filme. Del mismo modo que en la teoría de la violencia de Wieviorka, que se desarrollará en el tercer apartado de este capítulo, la individualidad de los sujetos cobra gran relevancia.

estado con un cliente, la compañera de cuarto la ve y comienza a reclamarle nuevamente, le informa que Francis ha llamado y que no lo quiere en el departamento.

Compañera de piso: Ese tipo es una mierda. (min 19:46)

Nadine: Oye, es mi mejor amigo. ¿No puedes callarte?

Compañera de piso: Tu mejor amigo. ¿Tú sabes quién eres? Eres su esclava. Haces lo que te pide y no le importas.

El diálogo nos muestra el pensamiento de la compañera de cuarto con relación a Francis. Para ella él es una mierda y es alguien que ve en Nadine no a una amiga sino a una esclava. Esto último es interesante pues la compañera de cuarto vuelve a manifestar un jerarquización y denota las relaciones de poder que se desenvuelven entre los individuos. En este caso se repite la jerarquía de Hombre/amo y mujer/esclava. Del mismo modo hace notar que Nadine es un sujeto-útil para Francis; lo que me hace pensar nuevamente en las mujeres como un simple objeto para satisfacer ciertas necesidades.

Las duras críticas de la compañera de cuarto hacia Francis provocan que Nadine se moleste. Ante tales comentarios Nadine no soporta más y se abalanza sobre la otra mujer y empieza a golpearla, la tira al suelo, se sube sobre de ella y empieza a azotar la cabeza de la mujer contra el suelo. Nadine se detiene cuando la amiga deja de defenderse y se da cuenta de que la ha matado.

El asesinato es algo que marca la vida de ambas protagonistas, es un suceso que las unirá-aunque ellas aún no se conozcan-, y a partir del cual construirán una relación de complicidad y amistad entre ellas. Será una relación que se intensificará a partir de los asesinatos futuros y las nuevas experiencias. Pero cómo es que ellas se vinculan como sujetos y este acto doloso.

### **c)Sujetos flotantes: la violencia como acto contestatario**

Para Michel Wieviorka, un sujeto se puede construir a partir de la violencia. El acto violento es la herramienta mediática que permite a aquellos obtener una sujeción que les ha sido negada. Wieviorka resalta cinco categorías de sujetos en relación con la violencia: *Le sujet flottant*, *L'hypersujet*, *Le non-sujet*, *L'anti-sujet* y *Le sujet en survie* (Wieviorka,

2005). Tomando en cuenta esta clasificación podríamos colocar a nuestras protagonistas, en esta primera parte del filme, como sujetos flotantes. El autor explica que “le sujet flottant (el sujeto flotante), [es aquel al que] le es imposible prolongarse o transformarse en acción, aunque lo quiera o necesite (Wieviorka, 2005: 292). Es decir, el entorno social que nos presenta el filme, también, nos permite ver cómo Manu y Nadine son el blanco de críticas constantes y abusos de las personas que las rodean. Sin embargo, ellas no permanecen pasivas ante la violencia que se ejerce en ellas. Por ejemplo, Manu reacciona ante la agresividad verbal y física de su hermano; y Nadine responde a las críticas de su compañera de habitación. La resistencia que ambas personajes ejercen les permite buscar herramientas, para terminar con aquello que las violenta.

Siguiendo a Wieviorka, el sujeto flotante es “atravesado por un gran sentimiento de injusticia, de no reconocimiento que aumenta el desconcierto o la rabia y se transforma en violencia por un simple acontecimiento que va mostrando cómo es negado o prohibido y que subraya la discriminación social o racial vivida, la brutalidad de la policía, las carencias inicuas de la justicia” (Wieviorka, 2005: 293). Se denota entonces, cómo este sujeto es el objeto en el que se intersectan la violencia social, racial y por qué no de género; que ve en el ejercicio de la violencia un acto contestatario, una forma de resistir a un entorno que lo ha imposibilitado en acción y por tanto en la construcción de sus sujeción.

Nadine y Manu representan en gran parte, a esos sujetos que han sido nulificados por las estructuras sociales, y que son remitidos a espacios de no-sujeción. Como menciona Marie-Hélène Bourcier (2005) las dos mujeres son “*beur*”, es decir, descendientes de migrantes árabes, lo que las coloca en una posición de discriminación racial dentro de una colectividad suburbana de “franceses de pura cepa” (Fassin, 2009). Este punto es relevante, pues la colectividad que se nos presenta en el filme está cargada de innumerables estereotipos raciales; los cuales nos remiten a un debate que se inició en Francia durante las décadas de 1980 y 1990 –como señala Scott- y que sigue teniendo vigencia. El centro de este debate es el concepto de “universalismo francés”; el cual remite a la construcción del ciudadano galo, bajo

el supuesto de que todos los ciudadanos, sin importar su origen, deben asimilarse a una norma singular para ser plenamente franceses (...) la retórica del universalismo fue la

respuesta a una serie de retos que implicaban la exigencia de reconocer los derechos de diferentes grupos (el derecho de las mujeres a acceder a puestos de elección, el derecho de los inmigrantes del norte de África y de sus hijos a ser plenamente franceses y los derechos de las parejas homosexuales que hacían vida conyugal a gozar de los mismos beneficios que las parejas heterosexuales, incluido el matrimonio) como forma de acabar con la discriminación en contra de ellos, discriminación que no se encaraba, o no se cubría, como invocación del universalismo (Scott, 2012: 15).

Es por lo anterior que, ellas son sujetos flotantes en tanto que: 1) no son consideradas francesas, sino descendientes de migrantes, 2) ninguna de las dos tiene un empleo considerado “adecuado” para ganarse la vida –recordemos que Manu hace películas porno y Nadine se prostituye-, 3) las amistades que tienen no son reconocidas como “buenas”, y 4) son dos mujeres que rompen con la idea tradicional del comportamiento femenino.

La conjunción de todos estos elementos las hacen sujetos vulnerables de la violencia social y sexual. La *tournante*<sup>33</sup>-de la que es objeto Manu y su amiga- es un ejemplo vivo de cómo se imbrican cuestiones raciales y sexuales; también, de la difuminación de las esferas públicas y privadas (Fassin, 2009). A partir de esta violencia de la que son objeto las protagonistas, ellas ven en el asesinato un acto contestatario, debido a que “el sujeto flotante es amenazado por la desubjetivación, lo que lo lleva hacia conductas de rabia, de destrucción y autodestrucción. También puede rechazar la pérdida de sentido, la desocialización y el riesgo de desubjetivación buscando un sentido renovado” (2005: 293). De este modo, Nadine y Manu asesinan por el sentimiento amenazador de la desubjetivación por parte de las personas que las rodean, por ser nulificadas por un entorno social que las ha desocializado y por la necesidad de actrices activas de sus subjetividad. Es en el descubrirse como sujetas capaces de ejercer violencia, que la transformación de la historia es inminente. Ellas ya no serán más, aquellas sobre las que se encarnaba la violencia, al contrario serán el sujeto que la ejerce sobre otros y otras.

---

<sup>33</sup> En Francia a las violaciones colectivas o tumultuarias se les conoce como *tournante*, ya que cada individuo toma un turno para violar a una persona.

## 5.- A modo de conclusión

A lo largo de este capítulo he intentado demostrar cómo es que el filme puede interpretarse en un primer momento como pornográfico. Es a partir de los sucesos, acciones y la manera en la que se presentan los personajes que podemos percibir las diferentes formas de violencia a las que están sometidos; y cómo es que esta violencia va en aumento. También, he tratado de comprobar mi hipótesis a partir de los argumentos de Mackinnon y Dworking con relación a la forma en que se representan las mujeres en el porno *mainstream*.

Es principalmente con la escena de la violación, en la que baso mi argumento del momento pornográfico, debido a que es en la representación de ese acontecimiento que podemos ver condensados varios de los elementos del porno a los que hacen referencia las dos autoras del feminismo radical. Del mismo modo, que también me permite ver en la violación, una doble lectura y articulación de la violencia, el género y la sexualidad entre los individuos. Primero, ver la violación como el acto más cruento que se puede cometer contra cualquier individuo y a partir del cual la sujeción del sujeto y su voluntad es nulificada. Segundo, verlo como una manera que refuerza los esquemas de subordinación y dominación de los hombres hacia las mujeres, pero en el cual se condensan ansiedades y necesidades, las primeras el temor a no poder ser el hombre viril, fuerte y dominador y las segundas por demostrar ante otros que se cumple con los valores simbólicos y patriarcales de la masculinidad tradicional. Por tanto “el género representa así no un individuo sino una relación, y una relación social” (Lauretis, 2000: 38)

Por último y para concluir con este capítulo, he recurrido a la noción de transformación, para poder ver cómo a partir de las acciones de las protagonistas, la historia cambia de dirección. Son la violación y el asesinato los que marcan ese cambio en la vida de las protagonistas. Se retomó el concepto de sujeto flotante de Michel Wieviorka, para poder explicar la relación de nuestras protagonistas con la violencia y cómo a partir del descubrirse sujetos violentadores la historia gira y se convierte en lo que yo llamo el momento post-pornográfico.

### Capítulo III

#### **La mirada post-pornográfica de *Baise-moi*: Poder, asesinato y sexo tres ejes articuladores de las relaciones interpersonales**

Para demostrar los tres ejes que engranan la *gaze post-pornographique* del filme, me parece necesario mencionar que el post-porno busca “ofrec[er] representaciones de sexualidades divergentes como forma de resistencia al discurso normativo de la industria pornográfica. (...) una reelaboración de los códigos pornográficos hegemónicos, cuestionando, de esta manera, los estereotipos sexuales y de género que los mismos reproducen” (Smiraglia, 2012: 4). Por tanto, es indispensable aclarar cómo es que surge o a partir de qué es que se piensa el surgimiento del post-porno.

El término, como ya se ha mencionado, se le acuña a la actriz porno, sexóloga y prostituta norteamericana Annie Sprinkle, quien lo retomó en 1989 del artista Wink van Kempen. “El termino remite a un tipo de producción que contiene elementos pornográficos, no sólo con el fin masturbatorio del porno hegemónico, sino también con fines políticos, humorísticos o críticos” (Smiraglia, 2012: 5). Con relación a lo anterior, me gustaría problematizar un poco más el término post-porno. A simple vista uno puede pensar en aquello que viene después de algo, en este caso, después de la pornografía; como si hubiera existido una etapa completamente pornográfica para después dar paso a otra, en la que ésta se reinventa, se reestructura, reinterpreta o simplemente cambia. Esta idea no es completamente errónea, debido a que el prefijo “pos/t”, proveniente del latín, significa “detrás de” o “después de” lo que nos hace pensar en un continuum entre antes y después, como una concatenación de sucesos en los que se pueden marcar líneas divisorias bien definidas. Pero ¿qué ocurre con el post-porno? Regresemos a la definición anterior; el término, nos dice, “remite a un tipo de producción que contiene elementos pornográficos, no sólo con el fin masturbatorio del porno hegemónico, sino también con fines políticos, humorísticos o críticos” de este modo, el porno *mainstream* se conceptualiza de una manera diferente en la que se articulan no sólo cuestiones masturbatorias, sino políticas,

humorísticas o críticas; el post-porno puede ser visto como el resultado de la fusión entre el porno hegemónico con temáticas reivindicatorias, pero ¿de dónde o cómo se da esa fusión? ¿qué posibilita la articulación de esos elementos? Para poder dar respuesta a estas dos interrogantes, recurro a una explicación de Slavoj Žižek, quien en su texto *Da capo senza fine*, ofrece un significado del prefijo “pos/t-” no sólo con base a la etimología latina, sino recurriendo a la construcción del pensamiento.

Žižek explica el significado de lo “pos/t-” tomando en cuenta la construcción del estructuralismo y postestructuralismo, para él ““post” significa las cosas que se produjeron en la teoría francesa luego de que la mirada estadounidense, o alemana, las hubiera percibido. (...) El postestructuralismo es el estructuralismo a partir del momento en que fue percibido por la mirada extranjera” (Žižek, 2011: 245). Es entonces, y con cierto temor a errar el camino, que podríamos pensar que lo “pos/t-” es aquello que se produce a partir de la mirada de otro, algo que se reelabora o reinterpreta con base en la percepción de otro. El post-porno es la producción de la pornografía ya no vista como un elemento meramente de consumo y producción con base en la mirada masculina, sino a partir otro: mujeres, homosexuales, lesbianas o cualquier otro que no se siente representado en lo que comúnmente muestra la pornografía hegemónica heteronormativa, aquellos que su placer, sexualidad, identidad, roles sexuales y de género escapan de la concepción binaria de la *gaze pornographique masculin mainstream*.

La idea anterior no me parece tan errónea debido a que muchas de las productoras de post-pornografía se han desempeñado como actrices porno o prostitutas, como es el caso de Annie Sprinkle, Coralie Trihn Thi y Virginie Despentes. De este modo, la post-pornografía puede ser un cambio de posición, es decir, el estar delante de las cámaras como actriz, ser el objeto de placer para la mirada pornográfica hegemónica y después estar detrás de la cámara para denunciar, mostrar, contradecir o reinterpretar la maquinaria porno.

Ahora bien, como ya he mencionado, dentro de este capítulo se busca exhibir los elementos que hacen de *Baise-moi* una película post-porno, ¿cómo se reinterpretan los elementos pornográficos? ¿cómo se representan los roles sexuales y de género? Pero sobre todo, qué elementos se articulan en la búsqueda del desmantelamiento de los binarismos

ampliamente representados, producidos y difundidos por la pornografía *mainstream*. Para poder llevar a cabo lo anterior, iniciaré con la forma en que se representan los roles sexuales y de género en las escenas que muestran actos sexuales explícitos, es decir, cómo se reelaboran las expresiones de la masculinidad y la feminidad. Después, abordaremos las relaciones de poder inter e intragéneras que se desarrollan en el campo de lo social y por último intentar dar una explicación de lo que puede representar el asesinato o el ejercicio de la violencia.

Ahora bien, siguiendo el plan de este trabajo de investigación, uno de los objetivos es que dentro del filme pasamos de un momento porno a uno post-porno, por lo que en las siguientes páginas buscaré explicitar los elementos que nos permiten hacer tal interpretación.

### **1.-Construyendo una identidad del sujeto femenino**

En este apartado nos centraremos en cómo las protagonistas del filme, Manu y Nadine, rompen con los estereotipos y cánones de lo que se piensa debe ser una mujer. Para ello tomaremos en cuenta la forma en que las dos mujeres se relacionan con los hombres en el terreno sexual. Como ya he mencionado, la post-pornografía retoma elementos del porno tradicional, pero busca reinterpretarlos, romper los estereotipos de género y sexuales. Por la razón anterior, nos centraremos en aquellas escenas de sexo explícito, dando una descripción de los elementos que las conforman y tratando de dar una interpretación que de muestra de la reivindicación de la feminidad.

#### **a) *Femme fatale* o heroínas de una feminidad alternativa**

Ya Simone De Beauvoir develó en su mítica frase “no se nace mujer, se llega a serlo”, -del mismo modo que tiempo después Beatriz Preciado retomaría la frase y aumentaría “no se nace hombre, se llega a serlo”- que las identidades y roles de género y sexuales son construcciones socio-culturales que se encarnan (*embodiement*) en los sujetos. De Beauvoir desarrolla su postura en *El Segundo Sexo*, libro que marcó no sólo un hito dentro del feminismo, sino que, también, brindó –y sigue brindando- luces con respecto a cómo es que un sujeto determinado llega a ser mujer. Desde mi punto de vista, *El Segundo Sexo* puede



ser leído como una *Bildungsroman*, como un libro que desenmascara un “deber ser” de las mujeres, cómo es que socialmente se ha pensado que debe ser una mujer, cómo se debe comportar ante y dentro de una colectividad, tanto en los espacios públicos como privados y que corresponden a un sistema sexo/género que como bien menciona De Lauretis es: la concepción cultural de masculino y femenino en cuanto categorías complementarias y, al mismo tiempo, mutuamente excluyentes dentro de las que están colocados todos los seres humanos (...) que asocia el sexo a contenidos culturales según valores y jerarquías sociales. (2000: 38).

En *El Segundo Sexo* encontramos los diferentes pasajes o estadios por los que un sujeto va adoptando una identidad femenina: la niña, la adolescente, la mujer casada, la madre, la esposa, etc. Podemos pensar cómo es que se va moldeando, delimitando y encasillando la identidad femenina en determinado *performance*; siempre tomando como base su contraparte masculina. De este modo, una mujer es todo aquello que no es un hombre, es un sujeto en el que se han depositado los malestares de la cultura y la sociedad, un ser que en su inasible identidad encarna y despierta las ansiedades de una sociedad temerosa de la sexualidad, los sentimientos y todo aquello que escapa del sujeto racional masculino de la *Aufklärung*.

Es entonces que en la mujer se han –y continúan- conjugándose pulsiones negativas que ponen al sesgo y en riesgo la ilusoria tradición del pensamiento moderno. La mujer es vista como aquello que debe ser gobernado, domado, domesticado y contenido en determinados espacios, su asociación con la naturaleza (*Die Natur*) se contrapone con la noción de cultura (*Die Kultur*), el concepto de sujeto moderno del pensamiento ilustrado no es aplicable en ella, puesto que encarna la irracionalidad; razón por la cual el sujeto femenino debe ser educado, domesticado, civilizado y disciplinado para que pueda convivir dentro de una colectividad. Así, “el género, como la sexualidad, (...) es el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales” (Lauretis, 2000: 35)

Ahora bien, ¿qué pasa con aquellas mujeres que rompen con los estereotipos sociales impuestos? A lo largo de la historia de la humanidad se han construido figuras femeninas que se han negado al disciplinamiento masculino, sujetos que han sido *maldecidos* por la sociedad: putas, zorras, vampiresas, brujas, ninfómanas o devoradoras de

hombres (Boozer, 1999/2000; Fluck, 2001; Hales, 1996; Weidmann, 2004). Estos personajes han aparecido tanto en narraciones literarias hasta narraciones fílmicas. Un personaje mítico que durante el siglo XIX tomó fuerza fue el de la *femme fatale*, predilecto de la novela y film *noir*. La mujer fatal es aquella que en su ser encarna todo lo que no debe ser una mujer, es una fuerza sexual destructiva que seduce y fascina a los hombres, que los pervierte y pierde.

La *femme fatale* se concibe como “una mujer que se guía por sus instintos, despiadada, egocéntrica, poseída por su insaciable deseo sexual, una flama que consume todo, una puta por naturaleza” (Hales, 1996: 101). Por lo anterior, podríamos pensar que, existen ciertos resquicios de este personaje mítico en nuestras dos protagonistas. Nadine y Manu son dos mujeres que disfrutan como ya lo he mencionado del alcohol, el sexo, las drogas, la fiesta y por supuesto el porno; cosas que están vinculadas con el comportamiento masculino. Sin embargo, para Manu y Nadine es un plan de vida. En la frase “hay que emborracharse. (...) beber mucho desde ahora y cazar al lobo. Entre más sexo, menos piensas y mejor duermes.” Manu nos resume cuál va a ser el comportamiento de ambas, pero centrémonos en la oración “cazar al lobo”. ¿A quién o a quiénes se refiere Manu con esta oración? Me parece, sin duda alguna, que hace alusión a los hombres, es decir, podría asegurar que con esta oración es que se inaugura plenamente el momento post-porno, en esta simple frase Manu y Nadine nos adelantan que ya no serán las caperucitas rojas que son devoradas por el lobo (los hombres) sino al contrario, ellas se convertirán en cazadoras, por lo que los roles de género y sexuales empezarán a ser invertidos.

Las protagonistas darán rienda suelta a sus deseos y placeres, ellas buscarán obtener lo que quieren de los hombres a partir de la seducción y la sexualidad, por lo que podemos pensar en la sexualidad y la seducción como dos herramientas para obtener el poder (Boozer, 1999/2000; Hales, 1996). Pero ¿qué es lo que ellas quieren de los hombres? Para Bourcier “toda mujer heterosexual ve su acceso a los privilegios y a la práctica de la masculinidad severamente controlada, sobre todo cuando se aventura en el territorio pornográfico masculino” (2011: 13). Por tanto, Nadine y Manu pueden ser vistas como *desfemmes fatales* de la post-pornografía, en tanto que se valen de la seducción y

sexualidad; pero no son sólo por eso son mujeres fatales, ya que también son asesinas y no sólo de hombres sino de todo aquel que se interpone en lo que quieren obtener.

A pesar de lo anterior, me parece importante mencionar, que nuestras personajes son más complejas de lo que se ha entendido por la *femme fatale*, ya que en ellas también se puede interpretar una ambigüedad genérica. Es decir, Manu y Nadine en momentos parecen ser sujetos genéricos híbridos, se comportan de determinada manera a su conveniencia, pueden ser mujeres seductoras dóciles para hacer caer a su presa, pero en el momento que la tienen, expresan comportamientos sexuales que se asocian con lo masculino. Es por esa razón, que podríamos pensar en ellas como mujeres fatales, pero también como mujeres que buscan expresar su sexualidad de manera diferente a la que les ha sido impuesta. Son mujeres que no sólo se quedan en la pasividad, sino que demuestran su actividad como sujetos sexuales y sexuados. Manu y Nadine rompen con los estereotipos de ver a la mujer como simple sujeto de placer para otros, reivindican la idea de que la mujer es un sujeto asexuado y que no siente placer. Del mismo modo que derrumba la idea tradicional que sitúa a las mujeres en una sexualidad reproductiva antes que la búsqueda de placer. Demostrando así que las mujeres pueden tener una vida sexual plena y placentera sin la necesidad de ser madres, por lo que se podría pensar en una expresión de feminidad alterna.

Ahora bien, para aclarar mejor este punto procederé a analizar las escenas de contenido sexual explícito, desde el cortejo que llevan a cabo las protagonistas hasta la manera en que se representa el *performance* sexual.

#### **b) Transgresión de los estereotipos tradicionales de género**

Es bien sabido que en el imaginario popular occidental, el que una mujer sea seductora puede ser mal visto. Si la mujer utiliza el erotismo como arma, ella será vista como una criminal ante los ojos de la sociedad (Hales, 1996). La seducción o el cortejo son algo que se toma como previo a una relación sentimental o sexual y que por lo general corresponde a los hombres. Si una mujer es seductora se le ve como puta, zorra, prostituta o buscona. Sin embargo, para Manu y Nadine el prejuicio y escarnio sociales no es algo que parezca quitarles el sueño o que las inquiete, lo que realmente las puede intranquilizar es no estar

cazando o echando un buen polvo. Esta idea se muestra reflejada en el siguiente diálogo, el cual tiene lugar en la habitación de un hotel que tiene vista al mar. Ambas se encuentran en ropa interior, Nadine sentada en una silla y Manu sobre una pequeña barra dentro de la habitación, y beben whisky.

Nadine: ¿No te parece raro que no pase nada?

Manu: Tienes ideas raras cuando no pasa nada.

Nadine: No sé. El no estar haciendo nada en el hotel. Como si todo nos estuviera permitido.

Manu: Tácticamente no es bueno pensar eso.

Nadine: Exacto, hay que conservar el ánimo.

Manu: Sí, y para empezar, no arruines tu bebida con Coca-Cola.

Nadine: Así la quiero.

Esta pequeña conversación nos revela que ambas se sienten un tanto desconcertadas al no estar haciendo algo en el cuarto del hotel, por lo que después de un rato, ambas salen de “cacería”. Nadine baja a buscar al recepcionista del hotel y Manu se va a un bar. Al encontrar al recepcionista en lo que parece ser una cocina, Nadine le solicita una bebida, él le ofrece una cerveza y ambos se sientan a la mesa. Por otro lado Manu en el bar, se sienta junto a la barra y pide una cerveza, saca un espejo y a través de él coquetea con un muchacho que se encuentra sentado al otro extremo del lugar, el chico se levanta y se dispone a salir, Manu lo toma por el brazo y le pregunta a dónde se dirige, el chico responde y ella lo acompaña a un local.

Estando sentados junto a la mesa, Nadine se abalanza sobre el recepcionista y lo empieza a besar, él accede a las insinuaciones de ella y comienzan a tener sexo. El recepcionista se masturba, mientras Nadine se acaricia el cuerpo, de inmediato ella le hace sexo oral y después él la penetra. En el local, se encuentran Manu y el chico del bar, él está sentado en una poltrona de terciopelo. Manu, frente a él, sube un pie a un cajón, abre las piernas y rasga sus medias. El chico se pone detrás de ella y la empieza a penetrar, momento después, el muchacho se masturba y eyacula sobre las nalgas de Manu.

Esta escena me permite ejemplificar la manera en que se representa la sexualidad activa de las protagonistas, ya que son ellas las que buscan el encuentro sexual, seducen, toman la iniciativa y obtienen placer. Asimismo se revela cómo la estética tradicional del porno se transforma a una post-porno. Primero porque como menciona Williams se “(...) inserta[n] elementos en la narrativa que perturban el paradigma del hombre activo y la mujer pasiva” (Citado en Smiragli, 2012: 7), segundo “-no escuchamos los gemidos característicos del porno *mainstream*- y se opta por la utilización de música estradiegética” (Smiraglia: 2012: 18) y tercero porque vemos que se rescata el *cum-shot* (eyaculación) y el enfoque de los genitales durante la copula del porno tradicional, lo que nos permiten saber que en realidad se está llevando a cabo la relación sexual. Todos estos elementos en conjunto nos permiten ver dentro de la narrativa de *Baise-moi* un momento post-pornográfico. Sin embargo, no sólo tenemos este ejemplo que muestra la ruptura de los paradigmas tradicionales de género.

Otro puede ser la escena que se desarrolla en un casino. Manu y Nadine juegan en unas máquinas de monedas, un hombre blanco, calvo y vestido de manera casual las observa. De inmediato Manu se da cuenta del interés del hombre por ellas, el hombre se pone junto a Nadine y pone una moneda en la máquina. Nadine agradece y empieza el juego de seducción. Los tres se van juntos a un hotel, en el cuarto Nadine inhala cocaína, el hombre está sentado en la cama y Manu sube de nuevo una pierna a una silla, abre las piernas y rasga sus medias. Manu camina hacia él y éste se apresura a sacar un condón, durante la escena se sostiene el siguiente diálogo.

Manu: Sólo tu verga, sin nada.

El hombre del casino: Pero es estúpido, y también para ti. Hacer esto sin protección. No estás en onda. No puedo hacer esto. Va contra mis principios.

Manu: (ella le agarra el pene) Está floja. Me cansa.

El hombre del casino: (el hombre apenado) Mira, no entiendo qué me pasa. ¿Podrías hacérmelo con la boca?

Manu: (ella sonríe) Estás de suerte, porque tengo conciencia femenina.

El hombre del casino: (Manu le hace sexo oral, los gestos que hace el hombre nos invitan a entender que es placentero, pero después doloroso) ¡Cabrona! ¡Cabrona! (él avienta a Manu y se va al baño)

Nadine y Manu: (se ríen)

El hombre del casino: No le veo lo gracioso. Mierda.

Manu: Chupé mal.

El hombre del casino: (se dispone a irse) ¡Putas degeneradas!

Manu: Oye, no te dije que te fueras. Mira, lo que nos gustó de ti fue el condón. Te descubrimos. Eres un culero con condón. Uno no sigue a desconocidas. Eso no se hace. Porque en este caso ¿sabes con quién caíste? ¡Con unas putas asesinas de culeros con condón!

Nuevamente ellas desean obtener un placer, sin embargo, en esta ocasión las cosas no salen bien para el hombre, quien es asesinado a golpes por Manu y Nadine. Pero, analicemos el diálogo. En un primer momento, Manu se niega a coger con condón y se enfada ante la insinuación del hombre a usarlo. Segundo, se irrita aún más porque el pene del hombre no está erecto, produciendo en él un sentido de vergüenza y justificación; y por último, la manera en que ella reacciona ante la intención del hombre en irse son tres elementos que nuevamente rompen el paradigma tradicional y moral sobre cómo se deben llevar a cabo las relaciones sexuales y cómo se debe comportar una mujer.

Ahora veamos más a fondo estos tres elementos. El uso del condón se ha convertido en una cuestión de salud pública, los discursos en torno a las enfermedades de transmisión sexual y embarazos no deseados han enmarcado todo un aparato de moral sexual, en el que tener relaciones sexuales con desconocidos implica su uso sin lugar a dudas (Liguori, 1990; Rozart, 1999). Lo anterior se ve reflejado cuando el hombre dice “Pero es estúpido, y también para ti. Hacer esto sin protección. No estás en onda. No puedo hacer esto. Va contra mis principios.” A pesar de su negativa, él accede a no usar el condón debido a la imposición de Manu, lo que demuestra el carácter activo de Manu dentro de la relación y permite ver la subordinación del hombre, pero también corrobora la noción de *femme fatale*, como menciona Hales “cuando la mujer es hermosa (...), ella puede cometer crímenes contra los hombres más fácilmente” (1996: 106). El tema de la subordinación se

percibe mejor, cuando Manu toma el pene del hombre y expresa “Está floja. Me cansa.” Ella desvaloriza su virilidad y demuestra su descontento, como si en el pene del hombre se encontrará todo el placer sexual, convirtiendo al sujeto en un simple instrumento sexual (cosificación), es decir, él vale en tanto su pene esté erecto de otra forma no. La humillación se completa cuando Manu hace que él eyacule en un corto tiempo. Por último, la manera en que reaccionan ambas al impedirle irse, demuestra que las mujeres también pueden ser agresoras, lo que rompe con el imaginario colectivo de la mujer como un sujeto siempre pasivo, victimizado e incapaz de ejercer la violencia o cometer asesinato.

Para poder, profundizar en la cosificación de los hombres y en la inversión y trasgresión de los roles de género pasemos al siguiente apartado.

### **c) Intercambio/objetivación de los hombres**

Inspirándonos desde la antropología clásica, ya anteriormente Lévi-Strauss había estipulado en su texto *Las estructuras elementales del parentesco* de 1949, los tres pilares en los que se funda la socialización occidental y las relaciones filiales. Estos corresponden a: 1) la prohibición del incesto, 2) una forma reconocida de unión sexual (el matrimonio) y 3) el reparto sexual de las tareas. Es en la regulación de las uniones sexuales y conyugales, en las que se establece la exogamia o intercambio de mujeres. Es decir, las mujeres son vistas como bienes intercambiables entre los hombres, ya que al igual que “las tierras se entregan en pago por obligaciones individuales” (Lévi-Strauss, 1991: 101) lo que permite que exista una regulación androcéntrica de la sociedad, pues “la exogamia, [su] finalidad (...) tiende a asegurar, por medio de la prohibición del matrimonio en los grados prohibidos, la circulación total y continua de esos bienes por excelencia del grupo: sus mujeres y sus hijas” (Lévi-Strauss, 1991: 556).

En el capítulo anterior, se tomó la descripción de la violación sexual de dos de los personajes de la película, como la muestra de la subordinación de las mujeres por parte de los hombres. Del mismo modo, dentro de esa escena, se resaltó el intercambio de las víctimas por parte de los violadores. Ahora bien, en este apartado demostraremos como un suceso nodal en nuestro análisis, el intercambio y cosificación de los hombres por parte de las protagonistas.

Nos remitiremos a una escena en particular. La escena se desarrolla primero en un bar. Nadine y Manu beben una cerveza, mientras observan a dos chicos jugando cubilete en una de las mesas. La actitud de ambas mujeres es de seducción. De inmediato, la narrativa del filme nos sitúa en una habitación de hotel. Hay dos camas y en cada una de ellas se encuentra una pareja. Manu, recurre de nuevo a algo que en ese momento no sabemos que va a ser habitual en su *performance*, sube la pierna a la cama, abre las piernas y rasga sus medias. Mientras tanto, Nadine se encuentra en la cama contigua con otro hombre, quien le hace sexo oral. De inmediato la escena se convierte en una constante oscilación de imágenes sexuales entre las dos parejas que se han formado y es ambientada por una música estridente, característico del post-porno como ya se ha mencionado, y se enfocan las felaciones, los genitales y las penetraciones. Sin embargo, también, existen planos abiertos que nos permiten ver a ambas parejas durante el acto sexual, pero no sólo eso, observamos que Manu y Nadine se miran mutuamente, ambas disfrutan del poder ver a la otra teniendo sexo, lo que nos remite a otro punto importante acerca de la resignificación del porno tradicional y que va vinculado con la cosificación de los hombres. Este punto es el voyeurismo.

Desde el inicio de la pornografía se ha pensado que la mirada o el espectador al que va dirigida es masculino. La producción y disfrute de la pornografía ha sido pensado bajo la mirada masculina, lo que ha provocado que se piense que el único *voyeur* es hombre, algo que se reafirma en la escena de la violación. Sin embargo, dentro de la post-pornografía se abre la posibilidad de que las mujeres sean también espectadoras de la pornografía o, en este caso, de actos sexuales en vivo. Al considerar a las mujeres como voyeuristas, se puede pensar que también tienen la capacidad de que aquello que ven, sea hombre o mujer, pueda cosificarse.

Pero pasemos al punto nodal de la escena. Al haber concluido el acto sexual, Manu se encuentra bebiendo cerveza en la cama cerca de su compañero. El otro hombre se encuentra de pie y busca una cerveza en el frigo, mientras Nadine está sentada en la cama. El hombre se dirige a ambas mujeres y expresa lo siguiente: “Estaría bien que hicieran un 69”. La reacción de Manu es de desagrado y le dice que se largue, el hombre no da crédito



a lo que pasa, pero se va. De inmediato Manu le hace una seña con la mirada al chico que se quedó y lo incita a irse con Nadine, quien de inmediato lo besa e inician otro acto sexual.

Esta escena nos muestra completamente la transgresión no sólo hacia los roles y estereotipos de género, sino también a la mirada pornográfica masculina y a los estamentos que socialmente han afianzado una sociedad androcéntrica, y que han encontrado en el cine porno tradicional una tecnología de género para poder representarlos. De este modo, primero, vemos cómo ellas son las que deciden con quién acostarse y bajo qué condiciones, cosa que en el porno tradicional no es posible, siempre es el hombre quien decide cómo y de qué manera se lleva a cabo el encuentro sexual. Segundo, las dos mujeres escapan a la mirada pornográfica tradicional masculina, pues se niegan a complacer al hombre que les pide un 69 entre ellas, lo que demuestra su negativa a ser sujetos de placer para otros. Y por último, el intercambio que hacen del hombre que se queda con ellas, pone de relieve que sólo lo/s quieren para satisfacer sus propios deseos. Ahora bien, para proseguir con nuestro análisis, retomemos la cuestión del asesinato como otro elemento del engranaje del post-porno en *Baise-moi*.

#### **d) El asesinato como alegoría de la liberación**

En los apartados anteriores he descrito cómo es que las protagonistas hacen que la historia empiece a cambiar. Hemos visto cómo ellas se convierten en sujetos activos, y al mismo tiempo, sujetos con capacidad de violentar y asesinar a otros con tal de obtener lo que quieren. Dentro de este último apartado me enfocaré en los asesinatos que cometen, para poder ser reconocidas como sujetos, y por medio de qué herramientas intentan obtener ese reconocimiento.

Para llevar a cabo lo anterior, debemos regresar al momento en que ambas se ven por primera vez. El encuentro entre ellas parece ser por casualidad, pero después es como si estuvieran destinadas a conocerse. Las protagonistas se cruzan a la salida del *RER*. Nadine va saliendo del túnel, escucha música con los audífonos y bebe una cerveza. Manu la ve y la toma por el brazo. Entablan una breve conversación y acuerdan ir en el carro del hermano de Manu a París. Ya en el transcurso del viaje, Manu amenaza a Nadine con el

arma, con la que había asesinado a su hermano, y le dice que la lleve al mar. Nadine no opone resistencia y sigue las instrucciones.

Por la mañana, estando en la playa, Manu le propone a Nadine llevarse el carro y que la deje en ese lugar. Nadine no acepta y Manu la invita a desayunar. Las dos mujeres se quedan viendo por un momento y luego se abrazan. Ambas desayunan cerca del mar y deciden emprender un viaje.

Por la noche, sentadas en una banca en la calle, están mirando hacia un cajero y se mantienen atentas. Una mujer vestida de traje sastre, con zapatillas y que lleva una bolsa de mano se dirige al cajero. Nadine expresa “lástima por ella”, las dos se levantan y Manu va detrás de la mujer, mientras Nadine se oculta. La mujer se encuentra retirando dinero del cajero y Manu observa el NIP de la tarjeta. Teniendo el efectivo en mano, la mujer se va. Manu la sigue, la mujer va caminando por la oscura calle y es aprehendida por Nadine. La escena se oscurece y luego vemos a Manu y Nadine sacando dinero del cajero. Hasta ese momento no sabemos qué ocurrió con la otra mujer, sin embargo, las imágenes aparecen en flash back y observamos a Manu dispararle en el cuello.

Después del homicidio las dos sostienen la siguiente conversación:

Manu: ¡Caray, me siento rara! (min 32:53)

Nadine: Es increíble. Qué rápido.

Manu: Estabas cerca de ella cuando disparé. Pude arrancarte un brazo. Hay que tener cuidado.

Nadine: Saldrá mejor con la práctica.

Manu: Y... ¿cómo te sentiste?

Nadine: Inmediatamente después me sentí mal. ¡Muy mal! Hubiera querido sentarme a llorar. Aunque ahora me siento bien. Casi tendría ganas de... vamos a repetirlo. Es muy desagradable. (min 33:15)

Es interesante la reacción que tienen las dos protagonistas después de haber cometido el asesinato. Manu, por un lado, se sintió “rara”; Nadine se sintió mal, “muy mal”. Pero denotan que ese sentimiento se fue rápidamente y que luego obtuvieron cierta satisfacción

en haberle quitado la vida. Incluso se muestra cierta diversión en lo desagradable que fue el suceso. Es como si ellas obtuvieran satisfacción en lo que la mayoría encontraría repulsión. Por lo anterior podríamos pensar que ellas contravienen todas las reglas y normas morales que estructuran la interacción social. El último diálogo de Nadine nos deja en la mente el hecho de que lo van a repetir.

El segundo asesinato que cometen es contra un hombre. Es de noche y las dos están escondidas en los arbustos. Un hombre de traje, quien se baja tambaleando de su auto –al parecer en estado de embriaguez- dejándolo abierto, se acerca a una puerta de garaje para abrirla. De inmediato las dos se suben al auto y antes de irse le disparan, él queda tendido y convulsionándose sobre la acera. Ya en el carro y continuando su viaje, sostienen la siguiente conversación.

Manu: (*riéndose a carcajadas*) ¿Te fijaste cómo nos lo...? El culero. ¿Viste el trajecito? ¡Maldito bastardo! (min 37:33)

Nadine: (*con una sonrisa en los labios*) ¿A dónde podríamos ir ahora?

Manu: Dunno... Brindemos por nuestra buena suerte. (min 37:49)

Nuevamente las dos se encuentran satisfechas de lo que han hecho, incluso se divierten; esto se denota en la expresión de Manu “brindemos por nuestra buena suerte”, para ella es una buena venturanza la manera en la que actúan. Ninguna de las dos demuestra cierto arrepentimiento o sentimiento de incomodidad con lo que hacen; al contrario Manu se burla del hombre y de su vestir. A continuación, analizaremos los elementos, por medio de los cuales ellas pueden llevar a cabo sus acciones y sobre todo dejar de ser sujetos anónimos y llamar la atención de una colectividad.

## **2.-Retomar el poder**

Como hemos visto, en el apartado anterior, el robo y el asesinato serán fundamentales para el desarrollo de la trama. En un principio el robo es el medio por el cual ellas obtienen dinero, un carro y armas. Dentro de este subapartado lo que se busca demostrar es qué impacto o mejor dicho qué papel juegan el dinero, el carro y las armas en el

empoderamiento y capacidad de acción de las protagonistas; pero, también, cómo el ejercicio de la violencia las lleva a un reconocimiento y a la construcción de una identidad.

Por otro lado, también, se demostrará cómo estos componentes engranan las relaciones de poder. Entiendo el poder como “surge de aptitudes directamente inscritas en el cuerpo o que se transmite mediante instrumentos externos. (...) [y que a su vez] se trata de una cuestión de capacidad” (Foucault, 1988: 12). Es decir, el poder que media las relaciones interpersonales y que comúnmente se puede asociar al ejercicio de la masculinidad hegemónica (Bourdieu, 2000; Bourcier, 2001; Preciado, 2011).

Sin embargo, para que se pueda llevar a cabo el ejercicio del poder, Foucault menciona “[1] que “el otro” (aquel sobre el cual ésta se ejerce) sea totalmente reconocido y que se le mantenga hasta el final como un sujeto de acción y [2] que se abra, frente a la relación de poder, todo un campo de respuestas, reacciones, efectos y posibles invenciones” (Foucault, 1988: 14). Es dentro de este juego de las relaciones de poder, que surgen respuestas como modo de resistencia, en este caso la violencia, que permiten que los sujetos creen estrategias de dominación y subordinación de manera alternada. Con base en lo anterior el dinero y las armas son esos medios externos por los cuales, ellas logran que los demás hagan lo que quieren, pero también, son por los que eliminan o nulifican la subjetividad de los/las otros/as. En primer término, analicemos el dinero.

#### **a) El dinero**

El dinero tiene un papel relevante para que los dos personajes principales –Manu y Nadine– puedan empezar su viaje. Como sabemos, Manu después de matar a su hermano toma una caja llena de dinero y se lo lleva. Después, el primer asesinato que cometen en conjunto lo hacen, al parecer, para obtener dinero. Del mismo modo, en diferentes momentos del filme, el dinero toma un lugar importante, por ejemplo: el efectivo que la mujer rubia del bar ofrece a su pareja y que él acepta. La pensión de desempleo que la amiga de Manu recibe por parte del gobierno. La cantidad monetaria que Nadine recibe a cambio de relaciones sexuales. O el préstamo que Manu le pide a su hermano.

Las diversas situaciones me hacen pensar en el dinero como medio de movilidad social y como una herramienta para obtener lo que se quiere, ya sean cosas materiales

como: alcohol, cigarrillos, drogas; algo abstracto como: la compañía sentimental y/o sexual de una persona. El dinero atraviesa las relaciones de los personajes y las relaciones dentro de una sociedad de consumo, por lo que se presenta como el principal motivo por el que los personajes deciden actuar de una u otra forma.

Es decir, el hombre magrebí del bar cambia su actitud de desinterés hacia la chica rubia; la pensión de desempleo que recibe la amiga de Manu, no sólo, le permite comprar cigarrillos y cerveza sino, también, la hace parte de la comunidad francesa; Nadine obtiene dinero para pagar sus gastos a cambio de sexo, el hombre calvo –cliente de Nadine- obtiene una satisfacción sexual a cambio de su dinero y Manu puede ir a beber con su amiga por el préstamo que le hace su hermano. Incluso las dos mujeres, como ya mencione en un principio, pueden realizar su viaje por el dinero que roban.

A partir de lo anterior es que infiero cómo en la cuestión del dinero se conjugan: intereses, deseos, aspiraciones e identidades. Se crean relaciones de resistencia y una tensión entre los personajes del filme. Se observa que es a través del dinero que se refuerzan cuestiones jerárquicas entre los sujetos; quien lo tiene puede obtener casi cualquier cosa e incluso puede cosificar a las personas u obtener una identidad.

Sin embargo, las imágenes vertidas en el filme, con relación al dinero, me hacen reflexionar, también, en la forma en cómo se *debe* obtener y cómo, algunas veces, se obtiene. Del mismo modo me hace pensar en qué es lo que se *debe* obtener con el dinero, como mediador, y qué no. Esto lo planteo por la siguiente razón. Desde una perspectiva moralista, existen formas de ganarse el dinero, es decir; uno trabaja o brinda un servicio que le permite obtenerlo de manera “digna” y socialmente aceptada. Igualmente ocurre con lo que podemos obtener a partir del dinero, se pueden comprar cosas materiales: coches, casas, muebles, cosas en general. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el dinero se obtiene de otra forma que no es la establecida socialmente? ¿qué sucede cuando el dinero compra lo que *no debería* comprar? Y sobre todo ¿qué sucede con aquellas/os que infringen esas normas sociales de venta y compra?

La narrativa fílmica de *Baise-moi* nos plantea diversas encrucijadas con base en lo anterior; nos muestra relaciones mediadas por el dinero que no deberían ser así, nos enfrenta con la crudeza del robo y sobre todo revela, desde mi punto de vista, cómo el

dinero vicia la sociedad y excluye a los sujetos (Bauman, 2005)es decir, Nadine y Manu buscan un ascenso social a partir del dinero. Ellas muestran a lo largo del filme, el consumo de ropa, bebidas y objetos caros, incluso las categorías de los hoteles van en aumento hasta llegar a “*la pure classe*”. Por otro lado, también, nos demuestra cómo los individuos excluidos a partir de las jerarquías sociales buscan introducirse en esa estructura social. Por ejemplo, el hermano de Manu le dice que trabaje, mientras ella contesta que no hay trabajo en Francia. En el encuentro de Manu y su amiga, Manu hace mofa de la pensión que su amiga recibe diciendo “eres tan francesa como para una pensión”. Estos ejemplos nos muestran la particularidad de la sociedad en la que se desenvuelve la trama, es una sociedad en la que el desempleo está presente y la obtención del dinero no es, quizá, sencilla.<sup>34</sup>

Por lo anterior es que los personajes de la historia deben buscar alternativas para obtener el dinero y cumplir con sus deseos o necesidades. De este modo es que el robo, la venta de drogas, el comercio de los sentimientos y del cuerpo son alternativas ante la falta de empleo y exclusión social que se presentan en el filme. Sin embargo, el robo se comete siempre con la ayuda de las armas, por lo que tienen un lugar preponderante que a continuación analizaremos.

#### **b) Sujetas prostéticas: las armas**

Este subapartado pretende demostrar la relación que existe entre las protagonistas del filme y las armas. Las armas de fuego al igual que el dinero tienen una función importante en la forma de actuar de Manu y Nadine. Es a partir de ellas que, las dos mujeres pueden ejercer cierto poder y violencia sobre los demás. Se sienten seguras de actuar, ya que no importa lo que hagan, siempre podrán recurrir a las armas para matar y controlar de cierto modo su entorno.

---

<sup>34</sup>Es importante mencionar, que la forma en que se muestra a esta pequeña comunidad, puede servir como denuncia ante la falta de empleo y buenos salarios para los inmigrantes. Es decir, en 1980 los discursos racistas y discriminadores, por parte de la derecha francesa, produjeron la exclusión de las personas radicadas en Francia, que provenían de excolonias galas, principalmente del norte de África. Bajo el lema “Francia para los franceses” Jean-Marie Le Pen declaró “que los inmigrantes ocupaban los puestos de los trabajadores nativos franceses, que el costo de sus prestaciones de seguridad social minaba los presupuestos nacionales y locales, que estaban acabando con la integridad de las ciudades” (Scott, 2012: 51). La exclusión de los hijos de inmigrantes o pertenecientes a otras comunidades étnicas o religiosas es un asunto que continúa hoy en día.

Por lo anterior es que existe una fuerte relación entre ellas y las armas, incluso me atrevería a decir, que ellas dependen de ese artefacto para poder actuar. Es como si las armas fueran parte de ellas y viceversa. Los revolvers desde mi interpretación, son la representación material de su violencia, son parte de ellas porque ellas mismas son violentas, son el catalizador de toda su violencia y a través de cada detonación esa violencia es expulsada.

Por otro lado, también, creo que las pistolas pueden ser vistas como un instrumento, que por lo general, se asocia con la masculinidad, como si ellas se apoderaran de ese “supuesto” poder simbólico que tiene el artefacto con relación al ejercicio de la masculinidad. Esto lo menciono, pues cuando se encuentran en la tienda de armas, el vendedor le dice a Nadine lo siguiente:

El vendedor: Para mí es la Beretta 92F con catcha Pechner. Es toda de acero. Personalmente es una de mis armas preferidas. Es un arma muy masculina y me gusta mucho. / Tomas el cargador, lo metes hasta el fondo, jalas la culata hacia atrás con el seguro lateral y ya estás lista para disparar. Les muestro una vez más. Entonces, cuando se introduce el cargador no olviden meterlo a fondo, jalan otra vez el seguro lateral y ya está. Aunque si su marido...

Es importante mencionar que durante toda la explicación, Nadine está seduciendo al vendedor y él se muestra receptivo ante tal seducción. Ahora bien, en la cita se observan diversas cosas, en primera se resalta la masculinidad de las armas, después se hace mención al marido, es decir, aunque Nadine es la que se encuentra interesada en la Beretta 92F, él hace una inferencia en que la pistola ha de ser para su marido, como si las armas estuvieran dirigidas sólo a los varones. O bien podríamos pensar, en que al estar receptivo a la seducción ejercida por Nadine, él quiere saber si ella está casada o tiene una pareja.

Por otro lado, en su explicación podríamos ver un subtexto u otro mensaje. Por ejemplo, él menciona que es su arma preferida porque está hecha de acero, a la que “le metes el cargador hasta el fondo, jalas la culata con el seguro lateral y ya estás lista para disparar” estas líneas me hacen pensar en un mensaje sexual que puede hacer referencia al pene. Lo anterior lo refuerzo en la escena que se desarrolla en el club de encuentro o como dicen en el filme “el club de culos”. El lugar en un principio parece un bar común, con una barra, bancos altos y mesas; aunque con la particularidad de que las personas no sólo se

encuentran bebiendo, sino también están teniendo relaciones sexuales. Hay mujeres haciendo felaciones, tríos sexuales, parejas copulando mientras otros observan y beben.

Manu y Nadine entran al establecimiento y piden champaña. Manu se sienta junto a la barra, mientras Nadine recorre el lugar. Un hombre se acerca a Manu e intenta acariciarle el brazo. Ella se niega y demuestra desagrado con la gesticulación de su rostro. El hombre insiste y Manu enfurece, saca el arma y apunta. Nadine se le une y también apunta contra las personas del lugar. Empiezan a disparar contra todos, Nadine recorre el espacio asesinando a todos los asistentes. Algunos intentan huir pero es inútil. Después de haber matado a todos los clientes, Manu somete al hombre que la hizo enfadar, lo pone de rodillas sobre una mesa y le dice “vamos pendejo. Hazle como una cerda. Bájate los pantalones”. Él hace lo que se le pide, Manu le pone el arma en el ano y dispara. La subordinación del hombre por parte de las protagonistas rompe de manera tajante las construcciones simbólicas con respecto a las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres. Como menciona Bourcier "la norma heterosexual que dicta lo que una mujer dice, también, dicta lo que es la violencia. La violencia definida como el derecho de limitar o quitar una vida es perpetrada por los hombres para los hombres y las mujeres. Por definición, una mujer no es violenta y si es violenta, no es una mujer " (2001: 13).

Esta escena me hace sostener mi hipótesis de ver las armas como una extensión de ellas y al mismo tiempo como una representación o alegoría del ejercicio de una masculinidad. Ellas tienen ahora el control, el poder y sobre todo la capacidad de ejercer violencia, que se cree inherente sólo en los hombres, por medio de las armas. Por tanto, Manu y Nadine se convierten en sujetas prostéticas, tomando la idea de Preciado (2011), en tanto que el cuerpo visto como una máquina, de la que se pueden reemplazar sus partes (incluso los órganos sexuales). “La prótesis, pensada como una sustitución artificial (...) una copia mecánica imperfecta de un órgano vivo” (Preciado, 2011: 153). Quedando expuesto el uso de las armas como medio de usurpar la masculinidad y sus privilegios, convirtiéndose en prótesis de su cuerpo. Con base en lo anterior, procederemos a ver estos elementos como herramientas que intentan dar cuenta de una subjetividad negada, por lo que en conjunto tendrán como resultado la violencia.



### c) **En busca del reconocimiento**

A lo largo de este tercer capítulo he intentado demostrar cómo el asesinato, el robo, el dinero y las armas hacen que la historia cambie de dirección, es decir, nuestras protagonistas que en un principio se encontraban de cierta forma reprimidas en cuanto a la manera de su actuar, encuentran en la concatenación de todos esos elementos una salida de ese lugar de subordinación. Sin embargo, no hay que dejar de lado un elemento importante en el giro de la historia y que marca contundentemente sus acciones. Este último eslabón de concatenación es la violencia. En este último apartado me enfocaré en cómo por medio del ejercicio de la violencia se intenta, o mejor dicho las protagonistas intentan construirse como sujetos.

Podríamos inferir que sus acciones violentas son un medio por el cual intentan cimbrar y llamar la atención de la sociedad, es un grito desesperado por ser tomadas en cuenta. Buscan la identificación y ser reconocidas por un medio social que al parecer no las ha considerado como sujetos activos. Para Wiewiorka “la violencia expresa un profundo sentimiento, una fuerte percepción de haber sido despreciados, descalificados, de no haber sido reconocidos, respetados. Y la violencia ha surgido porque ha habido una negación de las subjetividades” (2006: 242). Lo anterior lo vemos reflejado en el siguiente diálogo entre ellas. La conversación tiene lugar en una habitación de hotel. Manu llega con diversos periódicos y los deja caer sobre la cama.

Manu: Caray, terror en la ciudad, así nada más.

Nadine: ¿Salen nuestras caras?

Manu: Así nadie nos va a reconocer. Aparte de que somos mujeres una más alta que la otra.

Es clara la necesidad que ambas demuestran de ser reconocidas e identificadas. Incluso vemos molestia por parte de Manu al expresar “Caray, terror en la ciudad, así nada más” es como si la sociedad sólo se enfocara en la violencia que ejercen, pero que no las diferencia de otros actos violentos. Del mismo modo, Nadine se muestra interesada por saber si salen sus caras, ellas no buscan como quizá otros “delincuentes asesinos” que no las identifiquen, sino se esfuerzan en que sean conocidas. Para ellas la violencia puede ser

la capacidad que tiene la persona de actuar creativamente, de construirse su propia existencia, de comprometerse, de hacer elección; pero también, la capacidad para no ser prisionero de las normas, de la ley, del grupo. El sujeto además [busca] el reconocimiento que le hacen a una persona otros que también son sujetos. Igualmente es la capacidad de estar en relación con los demás. Aunque se trate de una relación conflictual con los otros. El sujeto se construye en la relación interpersonal entre dos sujetos y también en la relación intercultural, social (Wieviorka, 2006: 241).

La cita anterior también me hace pensar en cómo para ellas el ejercicio de la violencia es la herramienta mediática por la cual ese reconocimiento se puede dar. No matan por matar, matan para existir. Es, viéndolo desde una forma metafórica, como si en cada uno de los asesinatos ellas obtuvieran vida. En contraste con lo anterior, resulta interesante como incluso planean suicidarse. Esto me parece una contradicción con la necesidad de ser reconocidas; por tanto “la violencia no es más que la marca del sujeto contrariado, negado o imposible, la marca de una persona que ha sufrido una agresión, sea física o simbólica” (Wieviorka, 2006: 241). La idea del suicidio se desarrolla en una conversación entre ellas, cuando van caminando por la calle.

Manu: Está entre saltar al vacío o prenderme fuego. Pero quemarse es un poco presuntuoso. Por eso, después de los Vosgos yo escojo saltar en Bunge sin resorte. Es un milagro que aún estemos en circulación. A mí me gustaría acabar todo tan bien como empezó. Por ejemplo, saber terminar con un chiste. (min 56:43)

Nadine: Habrá que empujarme, para saltar. Creo que no tendría el valor.

Manu: Descuida, yo te empujo.

Nadine: Es más, hay que pensar dejar una nota para la AFP. “Se lanzaron sin resorte” Que no inventen cualquier cosa.

Manu: Tienes razón, habrá que pensarlo.

La idea del suicidio es propuesta por Manu, quien al parecer durante todo el filme es quien toma la iniciativa de lo que se va a hacer. Nadine se muestra receptiva ante la propuesta, pero denota su temor a suicidarse. Por otro lado es relevante la manera con la que tratan el tema. En ningún momento del diálogo, ni de la escena, se denota el suicidio como algo incorrecto, sino se muestra como la opción, para terminar de la mejor manera lo que han iniciado es “saber terminar con un chiste” es dejar una nota para la AFP “se lanzaron sin

resorte”, “es el momento de la lucha contra la colonización o por la descolonización” (Wieviorka, 2006: 245). Demostrando de este modo que, la lucha por ser ellas y construirse de una manera alternativa a como lo estipula la norma heterosexual, también, se convierte una violencia auto-destructiva, debido a que “en toda situación concreta en la cual hay violencia existe la marca de un sujeto imposible, que se pierde. En toda experiencia de violencia hay un exceso o una falta de sentido” (Wieviorka, 2006: 245).

La simpleza con la que tratan el tema y la ausencia de remordimiento de lo que han hecho me hacen pensar en el fuerte sentido de individualidad y a la vez de solidaridad que tienen las dos protagonistas. Es una individualidad extrema, pues no les importa el daño que ocasionan u ocasionaron a otras personas, pero a la vez es una solidaridad entre ellas, una complicidad que permite la creación quizá de una identidad en conjunto. Una necesita de la otra para poder llevar a cabo sus acciones y del mismo modo se necesitan para poner fin a su vida. Por lo tanto, la violencia surge cuando no hay movilidad, salir de la violencia, una sociedad que ha fallado, un sistema que no funciona y niega subjetividad a los sujetos. El círculo violento se reinventa constantemente, lo que las convierte de sujetos flotantes a anti-sujetos como se muestra en el siguiente apartado.

#### **d) Manu y Nadine: de sujetos flotantes a anti-sujetos**

En el capítulo anterior, se planteó el ver a nuestras protagonistas como sujetos flotantes. Es decir, sujetos que se sienten nulificados por su entorno, en los que se expresa una profunda amenaza de desubjetivización, quienes encuentran en el ejercicio de la violencia un acto contestatario/resistencia o un medio por el cual pueden salir del círculo violento. Sin embargo, en esta segunda parte de la historia, vemos un cambio en la relación de Nadine y Manu con la violencia. Si recordamos, el primer asesinato que cometen en conjunto es para conseguir dinero. La víctima es una mujer, a la que le roban la tarjeta del banco y le disparan en el cuello. Después del suceso Nadine expresa su sentir de la siguiente forma: “inmediatamente después me sentí mal. ¡Muy mal! Hubiera querido sentarme a llorar. Aunque ahora me siento bien. Casi tendría ganas de... vamos a repetirlo. Es muy desagradable”. Esta frase nos permite comprenderlas, ya no como sujetos flotantes que

ejercen la violencia como acto contestatario de resistencia, sino más bien como anti-sujetos (*anti-sujet*) “[en el que] la violencia comprende dimensiones parciales o enteras de gratuidad o de crueldad; [la violencia] aparece como un fenómeno en sí, sin otro fin que la satisfacción de la persona que lo ejerce” (Wieviorka, 2005: 297). Es decir, Manu y Nadine descubren un sentimiento de “placer” que surge a partir de considerarse sujetos con poder.

Otra de las características del anti-sujeto que encontramos en nuestras protagonistas es que ellas “trata[n] a su(s) víctima(s) como seres deshumanizados, como si fueran unos sub- o sobre- humanos. (...) [ellas] necesita[n] ver expresa[do] el sufrimiento, (...) no es para permitir a la subjetividad de su víctima expresarse positivamente, sino para verla negada, maltratada” (2005: 297). A lo largo de la cadena de homicidios, particularmente dos, el del hombre calvo del condón y el del hombre del club de encuentro; encontramos que ellas hacen “padecer al otro una violencia física y moral. (...) caracterizada por el rechazo absoluto de considerar a la víctima como sujeto, para reducirla a una cosa o un animal” (Wieviorka, 2005: 298). La violencia, que sufre el tipo calvo en el hotel, por parte de Manu, es moral en tanto que Manu se niega a usar condón, lo que contraviene con las ideas de él, al mismo tiempo que se burla de él por no lograr una erección. Así mismo, recordemos que Manu le dice a la víctima del club de encuentro “*bonge comme une truï*” (muévete como una cerda), expresando de este modo la necesidad de humillar y animalizar a su “presa”.

Otra de las escenas, que ejemplifica la violencia moral, tiene lugar en la casa de la mujer que presencié el asesinato de los policías. En ella se encuentran Manu, Nadine, La mujer y su pareja. Se sostiene el siguiente diálogo:

La pareja de la mujer: (...) Cualquiera teme morir o acabar en prisión. Ahí está todo... y nadie escapa a eso. Bueno, no puedo juzgar, pero en la tele dijeron que le dispararon a un padre de familia sin razón.

Manu: ¿Te parecería más moral si fuera por dinero?

Nadine: No tenemos circunstancias atenuantes.

Como se muestra en la cita, ellas no buscan ya el dinero u obtener cosas materiales, ya no hay como le menciona Nadine “circunstancias atenuantes” que las motiven a asesinar, simplemente lo hacen por placer. Lo anterior propicia que la pareja de la mujer, les encomiende asesinar a un hombre. Manu le pregunta, ¿te jodió con algo? A lo que él responde “no, pero me hizo encabronar”. Sin más explicación las mujeres aceptan hacer una “visita” al tipo. Las protagonistas se presentan en la casa de la víctima y logran entrar haciéndose pasar por entrevistadoras de IPSOS. Después de un momento de charla, sacan las armas y obligan al sujeto a abrir la caja fuerte y luego lo matan.

De este modo, podemos observar cómo Manu y Nadine tiene las dos características del anti-sujeto mencionadas por Wieviorka “[son] destructiv[as], nunca constructiv[as], y a diferencias del sujeto [flotante], no busca[n ya] prolongarse en la acción, aun contestaria (...). Y segundo, (...) niega[n] a sus víctimas los derechos más elementales; los desubjetiviza[n]” (2005: 298). Ellas ejercen la violencia porque les brinda placer, el cual viene con la subordinación de los otros, lo que las coloca en una posición privilegiada de dominación.

#### **e) La articulación de los tres ejes: una disquisición sobre el cuerpo**

El ejercicio del poder es algo que nuestras protagonistas llevan a cabo, como ya se ha mencionado, por medio de las armas, el dinero y la sexualidad. Sin embargo, ¿cómo se articulan cada uno de estos elementos, para poder dar una mirada post-pornográfica? Desde una interpretación personal la sexualidad y seducción que se muestran en el filme, por parte de Manu y Nadine, es una forma de ejercer resistencia dentro de las relaciones jerárquicas en las que se encuentran. Se puede pensar que ellas obtienen poder y subvierten las jerarquías sociales por lo que más valora la sociedad de ellas –y de las mujeres en general-, su cuerpo. El cuerpo entendido como el objeto máspreciado y lo único con lo que cuentan, lo que realmente les pertenece. De ahí que la sexualidad y su ejercicio sea una práctica corporal<sup>35</sup> consiente y consistente, que se convierte en la búsqueda de una transformación,

---

<sup>35</sup> Se debe entender como prácticas corporales “los usos intencionales, individuales y colectivos del cuerpo (amputaciones, mutilaciones, modificaciones, transformaciones, maquillaje –cosmético y ritual\_, tatuajes, perforaciones, intervenciones quirúrgicas, tortura, guerras, violencia y muerte); prácticas y disciplinas corporales que se superponen a sus imágenes, aquellas que ofrecen variaciones físicas de lo humano (peso,

una salida, un cambio en la posición que se ocupa dentro de la jerarquía; es plantearse “cómo no ser gobernado de esa forma, por ése, en nombre de esos principios, en vista de tales objetivos y por medio de tales procedimientos, no de esa forma, no para eso, no por ellos (...) no querer tampoco aceptar esas leyes porque son injustas, porque [...] esconden una ilegitimidad escencial” (Citado en Butler, 2008: 45). De este modo el cuerpo se convierte en centro de atención social e instrumento de reclamo. Es alerta de atención social, pues toda una sociedad se ve aterrorizada por la serie de asesinatos que ellas efectúan; es instrumento de reclamo, ya que demuestran la “disociación [que] atraviesa el universo de extremo a extremo, creando oposiciones binarias que funcionan como polos opuestos, antagónicos e irreconciliables que en realidad son meras diferencias convertidas en jerarquías, (...) que han de considerarse como pilares fundamentales, no solamente de la ciencia y el conocimiento de mundo en occidente, sino de la modernidad misma” (Muñiz, 2010:1).

Por otro lado, también, se pone en evidencia la fragilidad del cuerpo y por ende de la existencia de los sujetos. El uso de las armas para poder eliminar subjetividades es sin lugar a dudas la muestra fáctica por la que se expone una transgresión rotunda. La no valoración a la vida, el divertimento por medio de la muerte y el ejercicio “desmedido” de la sexualidad para obtener poder flanquean los postulados éticos y morales de las sociedades occidentales. La mirada post-pornográfica de *Baise-moi*, no sólo se basa en la recuperación de la retórica del porno, sino en la muestra de la obscenidad, entendiendo ésta como lo que está fuera de escena, lo que no se dice, no se muestra y sobre todo lo que contraviene a las hegemonías heteronormadas, condensadas en el “¡Cógeme!” como acto performativo, que toma fuerza desde el actor enunciatario –en este caso las protagonistas-; que disloca ideas tradicionales sobre la sexualidad y haceres femeninos. Acto performativo que se encarna (*embodied*) en el cuerpo no sólo de quien lo pronuncia, sino también a quien(es) va dirigido; ya que el dispositivo de la corporalidad representa prácticas discursivas y no discursivas.

---

color de piel, órganos sexuales, color de cabello y de ojos) (...) imágenes y representaciones, sensaciones y vivencias, tanto como los procesos de construcción y deconstrucción de las subjetividades y las identidades de los sujetos” (Muñiz, 2010: 4).

Es entonces que el poder se ve reflejado en lo que se hace y no, en lo que se dice y no, en lo que se muestra y se oculta. El poder como práctica corporal en tanto *yo* puedo ejercer mi sexualidad, *yo* puedo asesinar, *yo* puedo usurpar y apropiarme de aquello que se me ha negado, *yo* puedo construir y deconstruir mi identidad y subjetividad. Yo obtengo el poder, porque *soy* y *tengo* cuerpo que me permite ejercer la dominación, la violencia y el asesinato. Lo que posibilita, de cierta forma, la superación de los binarios, poniendo al sesgo la inamovilidad de los sujetos con respecto al género. Ver las prácticas corporales como un mecanismo dinámico que fractura las identidades sexo-genéricas, en tanto *yo* me reconozco en el *otro*, y el *otro* se reconoce en *mí*.

### **3.- A modo de conclusión**

A lo largo de todo el capítulo he intentado mostrar cómo la diégesis del filme gira hacia un momento post-pornográfico. Se parte de la inversión de los estereotipos y roles de género y sexuales como pieza y característica fundamental de la post-pornografía, para ello se retomó la figura de la *femme fatale*, como la mujer transgresora, que se aparta de los modelos heteronormado y androcéntricos en las que se ha construido la feminidad. Por otro lado, se buscó rescatar aquellos elementos del porno *mainstream*, que son resignificados, reinterpretados o reelaborados; poniendo énfasis en las escenas que muestran sexo explícito para poder mostrar nuestro objetivo.

Otro punto central dentro del análisis fue la cosificación/objetivación de los hombres por parte de las mujeres. Se reinterpretó la exogamia o intercambio de mujeres, propuesto por Levi-Strauss, para poder demostrar las transgresiones no sólo con relación a los estereotipos y roles de género; sino también con las estructuras sociales que organizan los comportamientos de los individuos desde una mirada androcéntrica en la que se privilegia al barón sobre la mujer.

Para poder reforzar el punto anterior, se tomó el ejercicio de la violencia, el asesinato y el robo como formas de transgredir las normas sociales y morales convencionales que en un primer momento las tenían subordinadas a ser vistas como sujetas sin sujeción.

Del mismo modo, cómo es que por medio de la violencia que se expresa en las armas y el poder que brinda el dinero, las protagonistas pueden llevar a cabo sus acciones; y que los otros hagan los que ellas les piden. Viendo las armas como una representación simbólica de acceso a los privilegios de la masculinidad y en el dinero una cuestión quizá capitalista de consumo y movilidad social. Intenté demostrar cómo el ejercicio de la violencia es la herramienta mediática por la cual buscan y logran llamar la atención de una sociedad que en un primer momento no las tomaba en cuenta como sujetos activos. Mostrando “una violencia a veces bestial, trivial, que da placer (...) [ellas] quieren la violencia por la violencia misma. [Y que a lo largo de la historia se convierte en] un sin sentido completo” (Wieviorka, 2006: 247). A partir de la cual se busca construir una identidad como sujetos de acción, que quieren ser reconocidos por otros sujetos; pero que al mismo tiempo las llevan a la autodestrucción, viendo en el suicidio una salida.

Por último, se hace una breve discusión que tiene como centro la corporalidad de las protagonistas, viendo el poder como una práctica corporal, que permite de cierta forma mitigar la idea una genitalidad, un sexo, un cuerpo, una identidad y un determinado comportamiento. Se muestra al cuerpo como un plano de movilidad, en el que se intersectan prácticas discursivas y no discursivas, que construyen a los individuos. Así, como la fragilidad del mismo que es al mismo tiempo la fragilidad de la identidad construida por medio de actos performativos y haceres corporales.

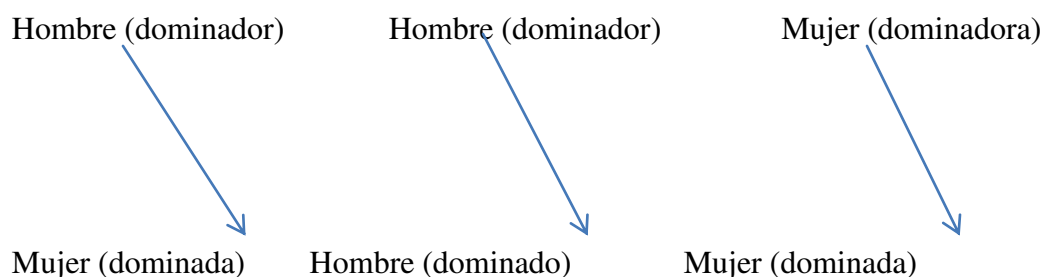


## Capítulo IV

### Conclusiones generales

A lo largo de esta investigación se intentó demostrar cómo en la película francesa *Baise-moi*, de Virginie Despentes y Coralie Trin Thi, se representan las relaciones interpersonales. Se partió de la premisa que en el filme se muestran dos momentos uno pornográfico, el cual se transforma después para dar paso a otro post-pornográfico. Para poder demostrar lo anterior se retomaron los cimientos en los que se fundan el imaginario pornográfico y post-pornográfico, así como las críticas que el movimiento feminista anti-pornografía de Estados Unidos ha hecho al porno tradicional. Dichos argumentos se basan en que las mujeres son representadas como sujetos subordinados y cosificados por la *gaze pornographique*.

Por la razón anterior en un primer acercamiento al filme observamos relaciones de dominación y humillación hacia las mujeres. Sin embargo, los actos denigratorios no sólo son de hombres hacia mujeres, sino también entre hombres y entre mujeres. Se representa una sociedad en la que las relaciones interpersonales corresponden a jerarquías sociales, que se encarnan en los individuos por medio de la violencia. Es decir, siempre hay un dominante que ejerce cierto poder sobre las acciones de otro (el dominado). De este modo, las formas en que se relacionan los individuos en esa colectividad –ficcionalizada– corresponden a los siguientes esquemas.



Si bien, durante todo este primer momento la violencia se ejerce de múltiples formas – verbal, física y sexual– los esquemas jerárquicos se mantienen. Es decir, no observamos un esquema en donde la mujer domine o someta al hombre. Lo que nos remite a que los

sujetos masculinos siempre ocupan un lugar privilegiado en el ejercicio de la violencia. Ellos pueden someter a mujeres como a otros hombres, pero no pueden ser subordinados por las mujeres. Ya que la idea de masculinidad, ampliamente difundida, les otorga ese poder. Se es “más” hombre en tanto se pueda dominar a más personas –hombres y mujeres por igual-. Esto nos remite a la “dominación masculina” de Pierre Bourdieu (2003) y refleja la sobre estimación que tiene lo masculino dentro de las sociedades, lo cual remite siempre a una estructura jerárquica que se basa en la diferencia sexual, para construir dualismos inequitativos.

Esto se refuerza en lo que, parafraseando a Bourcier, las normas heterosexuales dictan quién puede ejercer poder y violencia sobre otros. Lo que nos demuestra que durante esta primera parte del filme, nos encontramos en una visión plenamente androcéntrica, en la que los sujetos femeninos son tomados como aquellos que pueden poseerse, dominarse o suprimirse. Irónicamente son las mujeres un objeto intercambiable, así como el bien máspreciado. La mirada pornográfica masculina encuentra su máxima expresión en la violación colectiva que sufren dos de los personajes, Manu y su amiga, en ella observamos como ambas mujeres son ultrajadas de manera violenta por sus agresores, mientras uno de ellos disfruta del suceso. Se reafirma de este modo, que la mirada voyeurista a la que está dirigida la pornografía tradicional es masculina.

Por otro lado, en esta escena se ejemplifican diversos elementos del porno *mainstream*, por ejemplo: se hacen acercamientos de las penetraciones, se fragmenta el cuerpo femenino mostrando senos, nalgas o vaginas, y por último, las mujeres son intercambiadas por los agresores como un mero instrumento de placer. Habría que decir también que, durante la violación uno de los atacantes le deja en claro a su víctima, que él tiene el poder de ultrajarla, pues él es el hombre, por lo que también se puede entender el abuso como una forma de disciplinamiento sobre aquellas mujeres que han transgredido o abandonado el lugar de subordinación que les corresponde.

Ahora bien, las protagonistas del filme ven en el ejercicio de la violencia, específicamente en el asesinato, una forma de salir de la violencia. Serán los actos violentos cometidos por ellas, los que permitan que la historia cambie, es decir, ellas serán a partir de este momento

las que subordinen, dominen, humillen y eliminen sujetos. Por tanto los esquemas se transformaran, en donde las mujeres dominan.

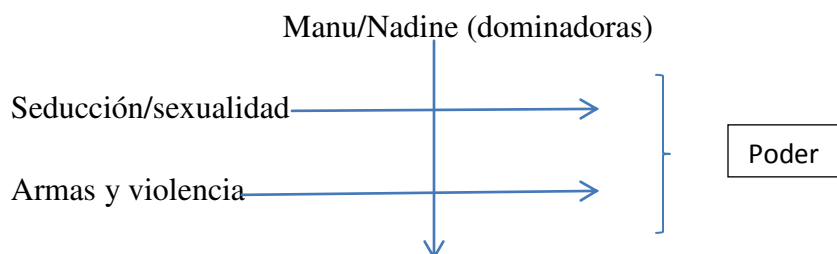
Mujer (Nadine/Manu) dominadoras

Hombres y mujeres dominados

Este será el modelo que encontraremos en el momento post-pornográfico del filme. Es decir, encontramos una inversión de los roles de género. Las mujeres como sujetos que ejercen la violencia física, verbal y sexual. Sin embargo, no todas las violencias serán dirigidas hacia todos los sujetos por igual. Por ejemplo, la violencia física o el asesinato tendrán objetivos femeninos y masculinos, pero la violencia verbal y sexual serán dirigidas principalmente hacia los hombres.

Es importante mencionar que Manu y Nadine no serán unas asesinas de hombres, sino sólo de aquellos que se resisten a hacer lo que ellas quieren. Por lo que encontramos dos nuevos modelos de relacionarse con los hombres: 1) en el que el hombre hace lo que se le ordena y cumple con sus deseos sexuales y 2) los hombres que no siguen las órdenes y quieren imponerse. En el primer caso el asesinato no se hace presente, simplemente queda como una buena cogida; en el segundo, la muerte del individuo masculino es inevitable.

Pero ¿cómo intentan Manu y Nadine someter a los hombres? Como se mencionó en el tercer capítulo, las protagonistas se valen de ciertas herramientas que les permitan obtener el poder/dominio de la relación/situación. La seducción y el ejercicio de la sexualidad son centrales para poder colocarse en el lugar del dominador, sin embargo cuando el sujeto se resiste se valen de las armas y la violencia. Por lo que podríamos inferir que en la construcción de esta nueva forma post-pornográfica de relacionarse el esquema a seguir sería el siguiente:



## Hombres (dominados)

De este modo podemos concluir que las relaciones dentro del post-porno representadas en *Baise-moi* son intersectadas por la sexualidad, la seducción y la violencia, con el único fin de ejercer el poder, que anteriormente ostentaban los hombres. Ahora bien, ¿qué tanto la producción de Despentes y Trin Thi, nos permiten imaginar un nuevo paradigma de la pornografía? Si bien, como menciona Bourcier, existe una inversión de los roles de género, del mismo modo que se nos presentan mujeres con una sexualidad activa, capaces de ejercer violencia y dominar a los hombres. ¿Qué tanto de eso reinventa la mirada pornográfica? Recordemos que uno de los postulados del post-porno es superar los binarismos y estereotipos de género de hombre/activo y mujer/pasiva, para poder mostrar nuevas formas de relacionarse en el terreno sexual, quizá un poco más equitativas en donde tanto hombres como mujeres puedan alternar los roles.

Me parece importante mencionar, que a lo largo del filme existen elementos post-pornográficos como la música extradigética durante las relaciones sexuales, los planos amplios que enfocan cuerpos completos teniendo sexo o mujeres que buscan placer sexual sin caer en la idea del amor romántico, etc. Sin embargo, debemos mencionar que la mirada post-pornográfica de *Baise-moi* se ve truncada, es decir, en ningún momento se presentan a mujeres dominando sexualmente a otras mujeres, no muestra sexualidades alternativas, tampoco prácticas sexuales no convencionales y mucho menos se refleja una superación de los binarios. El filme de Despentes y Trin Thi cae en un modelo tradicional de la pornografía, sólo que en este caso las mujeres son activas y los hombres pasivos. Por lo que cabe preguntarse ¿hablamos de una inversión de los roles de género como menciona Bourcier, o es más una inversión de sexos, pero manteniendo las características de los géneros inamovibles? Me parece importante mencionar, que aunque en nuestro análisis nos hemos apoyado en los postulados de Bourcier, es necesario problematizar esta posición, pues quizá la iniciativa de Despentes en subvertir los roles y modelos de género no logra su propósito, ya que sigue sosteniendo una visión binaria en la que el género se deriva del sexo y por ende determina cierto performance sexual. Denotando de este modo, la

necesidad de empezar a separar el género del sexo (Rubin, 1989), para poder ver su análisis y así poder ir más allá de los binarismos.

Lo anterior pone de manifiesto, la dificultad de reinventar la forma en que nos relacionamos sexualmente, la superación de los binarismos ampliamente difundidos y la representación de formas alternativas de vivir la sexualidad, ya que “igual que el género, la sexualidad es política. Está organizada en sistemas de poder que alientan y recompensan a algunos individuos y actividades, mientras que castigan y suprimen a otros y otras” (Rubin, 1989: 56). Es decir, el final del filme, que concluye con la muerte de Manu y el arresto de Nadine, muestra cómo las estructuras jerárquicas de un sistema de poder, que se basa en la diferencia sexual, opera de manera rotunda para eliminar a aquellos que se atreven a contravenirlo. En este caso, queda la duda ¿Manu muere y Nadine es arrestada por los asesinatos que cometieron, o por haber usurpado actitudes que no son consideradas “femeninas”? ¿la muerte y el arresto como castigos para aquellos que rompen con las normas socio-sexo-genéricas establecidas? Son preguntas que quedan a la interpretación y a la necesidad de una reflexión más profunda.

## Bibliografía

Álvarez Corona, Luis (2010). *Queering Arthur Schnitzler: performatividad de la identidad y la sexualidad en la Ronda*, (Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Alemanas)). Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, México, DF.

Arcand, Bernard (1993). *El jaguar y el oso hormiguero, antropología de la pornografía*. Argentina: Ediciones Nueva Visión.

Ares, Loreto (2011). Sexo, poder y cine, relaciones de poder y representaciones sexuales en los nuevos relatos pornográficos. *Icono* 14, 9(3): 98-119.

Bauman, Zygmunt (2005). *Modernidad líquida*. Argentina: FCE.

Beugnet, Martine (2007). *Cinema and sensation French film and the art of transgression*. Inglaterra: Edinburgh University Press.

Bourcier, Marie Hélène (2011). Porno-políticas performativas, postfeminismo y pornografía queer. En Seminario Retóricas del Género/ Políticas de Identidad. Llevado a cabo en La Cartuja Universidad Internacional de Andalucía, España. Recuperado de <http://www.caladona.org/grups/uploads/2011/02/retoricas-de-genero-politicas-de-identidad-b-precariado.pdf>

\_\_\_\_ (2011). *Queer zone 1 politiques des identités sexuelles et des savoirs*. París: Éditions Amsterdam.

\_\_\_\_ (2005). *Queer zone 2 sexpolitiques*. París: La fabrique éditions.

\_\_\_\_ (2011). *Queer zone 3 identités, cultures, politiques*. París: Éditions Amsterdam.

\_\_\_\_ (2013). Bildungs-post-porn: notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du féminisme de la désobéissance sexuelle. *Collège international de Philosophie*, 0(79): 42-60.

Boozer, Jack (1999/2000). The lethal Femme Fatale in The Noir Tradition. *Journal of Film and Video*, 51(3/4): 20-35.

Bourdieu, Pierre (2003). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith (2008). “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. En Parrini, Rodrigo (Coord), *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación* (pp. 35-58). México: PUEG-UNAM.

Cassetti, Francesco, & Chio, Federico di (1991). *Cómo analizar un film*. España: Paidós.

Díaz, Alejandra (2007). De las producción de la herida al dolor como productor del cuerpo. En tercer congreso internacional de Ciencias, Artes y Humanidades UAM, México. Recuperado de <http://congreso.cuerpodescifrado.com/p/memorias-de-congresos-antteriores.html>

Dorlin, Elsa (2008). *Sexe, genre et sexualités*. Francia: Presses Universitaires de France.

Fassin, Eric (2009). "Cuestiones sexuales, cuestiones raciales. Paralelos, tensiones y articulaciones". En Fassin, Eric, *Género, sexualidades y política democrática*(pp. 97-120). México: PUEG-UNAM-COLMEX.

\_\_\_\_ (2009). "Las fronteras de la violencia sexual". En Fassin, Eric, *Género, sexualidades y política democrática*(pp. 17-41). México: PUEG-UNAM-COLMEX.

Fluck, Winfried (2001). Crime, Guilt, and Subjectivity in "Film Noir". *Amerikastudien/ American Studies*, 46(3): 379-408.

Foucault, Michel (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3): 3-20.

García Guirado, Beatriz (2011). Arte desGenerado. *Revista Penthouse España*, pp. 14-21. recuperado de <http://pornoterrorismo.com/2011/02/02/postporno-en-penthouse/>

Garlick, Steve (2009). Taking Control of Sex?: Hegemonic Masculinity, Technology, and Internet Pornography. *Men and Masculinities*, 12(5): 597-614.

Giménez, Fabián (2007). Pospornografía. *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 0(5): 95-105.

\_\_\_\_ (2007). Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan. *Revista Digital Discurso Visual*, Mayo-Diciembre Consultado el 17 de febrero de 2013 en <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/agora/agofabian.htm>

\_\_\_\_ (2013). "Notas sobre metapornografía". En Ríos Espinosa, María Crisrina (comp.), *Sentidos y sensibilidades contemporáneas*(pp. 281-295). México: AMEST.

Godeau, Philippe (Productor), & Despentès, Virginie, & Trin Thi, Coralie (Codirección). (2000). *Baise-moi* [Película]. Francia: Pan-Européenne, Canal+, Take One, Wild Bunch.

Gubern, Roman (2005). "La imagen pornográfica". En Gubern, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*(pp. 9-70). España: Anagrama.

Hales, Barbara (1996), Women as Sexual Criminal: Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale. *Women in German Yearbook*, 12: 101-121.

Lauretis, Teresa de (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. España: Ediciones cátedra.

\_\_\_\_\_ (2000). “La tecnología del género”. En Lauretis, Teresa de, *Diferencias, etapas de un camino a través del feminismo*(pp. 33-69). España: horas y HORAS.

Leeuwen, Marco H.D. van *et al.* (2002). Partner Choice and Homogamy in the Nineteenth Century: Was There a Sexual Revolution in Europe?. *Journal of Social History*, 36(1): 101-123.

Lévi-Strauss, Claude (1991).*Las estructuras elementales del parentesco*.España: Paidós.

Mackinnon, Catherine (1997).*Derecho y Pornografía*. Colombia: Siglo del Hombre Editores.

Martínez, Ariel (2011). La pornografía a debate. Notas sobre sexualidad e identidad de género en los argumentos feministas. *Nomadías*, 0(11): 69- 93.

Muñiz, Elsa (2010), “Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad”. En Muñiz, Elsa (Coord), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. Anthropos, Barcelona. pp. 1-32. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/139276519/Las>

Osborne, Raquel (1989).*La construcción sexual de la realidad (el debate sobre la pornografía en el seno del feminismo contemporáneo)*(Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.

Palmer, Tim (2011).*Brutal Intimacy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Preciado, Beatriz (2011).*Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2010).*Pornotopía “Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría”*. Barcelona: Anagrama.

Rodríguez Cuberos, Édgar (2010).Pospornografía:¿Vector decolonial o sofisticación de la maquinaria imperial?. *Nomadas*, 0(29): 165-179.

Rozart, Guy (1999), Cuerpos y sexualidad en Francia en tiempos del sida. *Debate feminista*, 20(10): 281-313.

Rubin, Gayle (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*, 8(30): 95-145.

\_\_\_\_\_ (1989).“Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. En Vance, Carole S. (Comp),*Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*(pp. 113-190). Madrid: Revolución.

Saucedo, Irma (2005). Violencia de género en el ámbito doméstico: una propuesta de análisis teórico feminista. *Rev. Electrónica Universidad Jaime I*, 1(12): 61-72.



Scott, Joan (2012). *Parité! Equidad de género y la crisis del universalismo francés*. México: FCE.

Segato, Rita (2003). “La estructura de género y el mandato de violación”. En Segato, Rita, *Las estructuras elementales de la violencia*(pp. 21-53). Argentina: Prometeo/3010.

Shepard, Todd (2012). “Something Notably Erotic”: Politics, “Arab Men,” and Sexual Revolution in Post-decolonization France, 1962-1974. *The Journal of Modern History*, 84(1): 80-115.

Smiraglia, Romina (2012). Sexualidades de(s)generadas: Algunos apuntes sobre el postporno. *Imagofagia*, 0(6):1-22.

Tepichin, Ana María, *et al* (2010). “Introducción general”. En Tepichin, Ana María, *etal*, *Los grandes problemas de México VIII relaciones de género*(pp. 11-19). México: El Colegio de México.

Torres, Marta (2010). “Cultura patriarcal y violencia de género. Un análisis de derechos humanos”. En Tepichin, Ana María, *etal*, *Los grandes problemas de México VIII relaciones de género*(pp. 59-84). México: El Colegio de México.

Weidmann, Heiner (2004). *Die doppelte Salome. Zur Konstruktion der Femme fatale. KulturPoetik*, 4(2): 149-172.

Wieviorka, Michel (2005). *La violence*. París: Hachette Littératures.

\_\_\_\_ (2006), La violencia en la construcción del sujeto. *Espacio Abierto*, 15(1/2): 239-248.

Yehya, Naief (2012). *Pornografía, obsesión sexual y tecnológica*. México: Tusquets.

\_\_\_\_ (2013). *Porno cultura*. México: Tusquets.