



Posporno y confrontación *queer*.

Monika Treut en el debate sobre la pornografía.

Atilio R. Rubino
FAHCE - UNLP
atilorubino@hotmail.com

I. Introducción

En el cruce entre la cinematografía y el activismo de género existe en el ámbito en lengua alemana un ejemplo paradigmático en cuanto a la proyección de las tensiones y confrontaciones en el seno del movimiento feminista a nivel global. Me refiero al caso de la cineasta alemana Monika Treut. Treut es activista en el temprano movimiento de lesbianas sadomasoquistas, doctora en filosofía y directora de cine. Esas tres actividades no pueden separarse, ya que, por ejemplo, su cine encarna posicionamientos filosóficos sobre la sexualidad, constituye asimismo un trabajo sobre la importancia de los medios audiovisuales en la constitución de los cuerpos sexuados y, al mismo tiempo, puede considerarse una intervención en los debates que se daban en los movimientos feministas de mediados los años ochentas, momento en el que se estaba dando un gran cambio en las concepciones sobre el género y la sexualidad en Estados Unidos y Europa.

El surgimiento de categorías como disidencia sexual, *queerness*, pospornografía, entre otras, que generan un debate interno en los movimientos feministas de principios de los ochentas son cuestiones que se pueden apreciar en la obra temprana de Monika Treut. El presente trabajo busca analizar, por un lado, la proyección del debate en torno a la pornografía y, por otro, cómo el binarismo de género y la identidad sexual son confrontados desde la sexualidad disidente y su representación cinematográfica.



II. Monika Treut y el debate sobre la pornografía

Creo que estos temas aparecen planteados en los films de ficción de Treut de los años ochentas y principios de los noventa: *Verführung: die grausame Frau* (1984, en colaboración con Elfi Mikesch), *Die Jungfrauenmaschine* (1988) y *My father is coming* (1991). En el presente trabajo, voy a centrarme en el caso del segundo de los filmes mencionados, *Die Jungfrauenmaschine* (1988).

Desde fines de los setenta hasta bien entrados los ochenta se produce una discusión y enfrentamiento dentro del movimiento feminista en torno a la pornografía. Las feministas antiporno consideraban que la pornografía promovía la violencia de género, y proponían la regulación del Estado y la prohibición del porno y de la prostitución. Por el contrario, las feministas anti-censura, cuestionaban esa postura, por considerarla cómplice de las estructuras patriarcales que controlan y regulan el cuerpo de la mujer¹. Este debate no queda dentro de un ámbito reducido, sino que se traslada a los medios de comunicación y al Parlamento². En Alemania, el debate fue similar. Por un lado, por ejemplo, la editorial Emma-Verlag publicaba en la revista *Emma* las posturas antiporno. La misma editorial tradujo el libro de Andrea Dworkin *Pornography: Men possessing Women*, uno de los textos clave de una de las exponentes más destacadas de este sector. Por otro lado, desde el

¹ Beatriz Preciado (2008) hace referencia a una transformación del feminismo que se dio a partir de los ochenta, producto de “sucesivos descentramientos del sujeto mujer que de manera transversal y simultánea cuestionarán el carácter natural y universal de la condición femenina”. Según la filósofa, uno de los desplazamientos más productivos surgirá de los “ámbitos que se habían pensado hasta ahora como bajos fondos de la victimización femenina”: “las trabajadoras sexuales, las actrices porno y los insumisos sexuales”. Este movimiento se estructurará, según Preciado, en torno a los debates sobre la pornografía (2008:236-7).

² Incluso, llega a convertirse en una ley antiporno que se sanciona en 1984 en Indianápolis aunque dura poco tiempo, ya que en 1986 es declarada inconstitucional (Duggan y Hunter, 2006: 23-4). Por otro lado, Preciado (2008) señala que en Canadá como resultado del movimiento antipornografía,

al aplicarse medidas de control de la representación de la sexualidad siguiendo criterios feministas, las primeras películas y publicaciones censuradas fueron las procedentes de sexualidades minoritarias, especialmente las representaciones lesbianas (por la presencia de dildos) y las lesbianas sadomasoquistas (que la comisión estatal consideraba vejatorias para las mujeres), mientras que las representaciones estereotípicas de la mujer en el porno heterosexual no resultaron censuradas. (2008: 237-8)



posicionamiento pro-porno existían grupos que defendían la pornografía, como la comunidad lésbica S/M a la que pertenecía Monika Treut (Gemünden 1997: 340-1).

III. *Liebe y fun en Jungfrauenmaschine*

Die Jungfrauenmaschine, el segundo largometraje de ficción de Monika Treut narra la travesía de Dorothee Müller desde Hamburgo hasta San Francisco. La trama puede pensarse en analogía a una novela de formación³. La protagonista es una periodista alemana que está investigando sobre el amor romántico. Para ello viaja a San Francisco, intentando asimismo encontrar a su madre, quien también viajó en esa dirección persiguiendo un amor. Una vez allí, entra en contacto con la industria sexual lésbica. Su concepción de la sexualidad femenina, del género y del amor ya no será la misma. La búsqueda de amor, *liebe*, que emprende en Hamburgo, quedará atrás, pues implica el sometimiento a las determinaciones del género que pesan sobre la mujer. En San Francisco, en cambio, descubrirá la diversión, *fun*, el disfrute del cuerpo y de una sexualidad más liberada.

La película, entonces, transcurre en dos espacios distintos: Hamburgo y San Francisco. Lo interesante es que en ambos casos se trata de construcciones ficcionales e hiperbólicas. El desplazamiento de una a otra simboliza, en realidad, el descubrimiento de la sexualidad liberada de las ataduras (hetero)patriarcales. En este sentido, Hamburgo (para el personaje ficcional) es el lugar de la familia y su estructura patriarcal, la tradición y la hegemonía masculina y el control, sometimiento y disciplinamiento del cuerpo femenino por parte del varón heterosexual (*liebe*). San Francisco, por el contrario, deviene lugar de la liberación sexual y el desprendimiento del control patriarcal sobre el cuerpo, la apertura hacia otras formas de sexualidad y de género (*fun*).

³ Así lo sugiere Andrea Reimann (2003: 185).



IV. La máquina de feminidad

Hamburgo, como lugar del romance y del amor heteronormativo está construido, por un lado, a partir de una sumatoria de imágenes estereotipadas del amor heterosexual: la película se inicia, por ejemplo, con la protagonista en un barco con una sombrilla leyendo un libro. La música es un bolero en italiano cuya letra habla del amor como un mal típico de la mujer. Así también, por ejemplo, su relación amorosa pasada con su jefe, Heinz, es mostrada mediante flash-backs estereotipados y cursis. Heinz, en tanto, está pintado también de forma grotesca y desagradable. Por otro lado, el amor y la sexualidad también son sometidos a explicaciones biológicas y científicas que atribuyen las diferencias de género entre hombres y mujeres a cuestiones hormonales. En el marco de la investigación acerca del amor romántico, Dorothee consulta a un médico para averiguar sobre el aspecto hormonal del amor. La hipótesis que ella y el especialista al que consulta intentan dilucidar es por qué el hombre se inclina sólo hacia el sexo y la rápida satisfacción, en tanto la mujer emprende una búsqueda del amor (heterosexual y heteronormativo) que no la puede llevar más que a la frustración. Asimismo, este interrogante se investiga en el estudio del comportamiento sexual en chimpancés, lo que implica una cierta animalización del sujeto femenino⁴.

V. Del amor a la diversión

Respecto a San Francisco y a los cambios que provoca en la protagonista Dorothee, me interesa señalar dos momentos clave en la trama ficcional, que tienen especial vinculación con dos personajes de la trama: por un lado, Susie Sexpert, por otro, Ramona. Ambos personajes ingresan en la trama de la película dirigiéndose directamente al público y rompiendo, de esta forma, la ilusión ficcional de la misma⁵.

⁴ Hay que tener en cuenta, además, que en Alemania la animalización es el peor oprobio para una persona, ya que los peores insultos en lengua alemana son, como en el griego antiguo, nombres de animales.

⁵ Es lo que en teatro se llama ruptura de la cuarta pared. Es interesante señalar, sin embargo, que si bien Susie Sexpert sí se dirige al público de la película directamente, en tanto le habla a



El primer momento clave es el caso de Susie Sexpert⁶, que invita a Dorothee a los *shows* de *strippers* femeninas de un bar lésbico. La actitud de Susie hacia el espectador y hacia Dorothee es ciertamente maternal y pedagógica. En principio la persuade de terminar con la búsqueda de su madre. “¿Por qué te preocupas por tu madre?”, le dice, “ya eres grandecita para preocuparte por tu madre”. La figura de la madre es reemplazada en el discurso de Susie por una *stripper* de quien afirma “tiene edad suficiente para ser tu madre”. Luego se refiere a los pechos grandes de la misma y a la ventaja que esto significa a la hora de hacer dinero en la industria del porno. Los pechos grandes son símbolo erótico pero también símbolo de maternidad fértil (diosas de la antigüedad). El sentido se desplaza del pecho femenino como seno materno a los pechos de una *stripper*, concluyendo con la frase “big tits will last forever”. Como parte de la maquinaria de producción y reproducción del género y disciplinamiento del cuerpo femenino la mujer puede ser o bien prostituta o bien madre. Acá los senos grandes como objeto del deseo reemplazan al seno materno como lugar asignado al género femenino.

Por otra parte, Susie le explica a Dorothee las ventajas de la sexualidad con dildos, ejemplificando con una exhibición de su propia colección. “La idea”, le explica Susie a Dorothee, “es que la mayoría de la gente está acostumbrada a hacer el amor con sus manos”, dice, “o los hombres usando sus penes, las mujeres con sus vaginas, y así y así sucesivamente (and so on and so on). Pero eso es algo anticuado (But that’s all fashion). Hoy en día hay un millón de otras formas de hacer el amor y los dildos son una de las mejores opciones.” Inmediatamente le explica que uno puede elegir entre una variedad de tamaños formas, texturas, consistencias, colores, e, incluso, se pueden encargar a gusto⁷. Cuando Dorothee le pregunta para qué se usan, Susie contesta: “por

la lente cinematográfica; con Ramona no ocurre lo mismo, ya que ésta se comunica mediante un anuncio de televisión. Lo que el espectador ve es a Ramona en una pantalla de televisión hablándole al público.

⁶ Susie Sexpert es el seudónimo de Susie Bright, una activista y escritora que desde los años setenta ha militado en el feminismo por la sexualidad liberada de la mujer. Ha publicado muchos libros, ha tenido columnas en periódicos y revistas, programas de televisión y página web, todo sobre el tema de la sexualidad. En el momento de realización de la película todavía usaba el este seudónimo.

⁷ Uno de los dildos que le muestra se llama “The Susie” porque lo hizo hacer exclusivamente a su gusto.



diversión (fun)”. Es interesante destacar que Susie afirma preferir uno en particular, ya que, según asegura, su transparencia le permite ver a través de él. Si entendemos esta afirmación como una metáfora, podemos pensar en que se puede observar el género y la sexualidad a través de un dildo⁸. Es decir: se trata justamente de mirar a través del prisma de una sexualidad que es de por sí, como toda sexualidad entendida en términos performativos, una construcción, en otras palabras, un artificio. En términos de Beatriz Preciado:

El género no es solamente preformativo (...) El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico. Escapa a las falsas dicotomías metafísicas entre el cuerpo y el alma (...) El género se parece al dildo. Porque los dos pasan de la imitación. Su plasticidad carnal desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza y el artificio, entre los órganos sexuales y las prácticas del sexo. El género podría resultar una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales. Es este mecanismo de producción sexo-postético el que confiere a los géneros femenino y masculino su carácter sexual-real-natural (2002: 25).

Después de este episodio, la conclusión de Dorothee, mediante la narración con voz en off, será, por un lado, que todo lo que la industria del sexo tiene de malo y perverso se debe a que la mujer no tiene incidencia en ella; por otro lado, rematará: “Liebe is eine sache und fun eine andere” (“el amor es una cosa y la diversión es otra”). Pero todavía le queda una lección por aprender.

VI. De lo femenino a lo masculino: la máquina de masculinidad

El segundo momento que quiero mencionar es el encuentro con Ramona. Dorothee tiene noticias de ella por un aviso en la televisión en el que Ramona se presenta como terapeuta y afirma que su terapia puede remediar a personas que padecen de amor y necesidad de romance⁹. La vuelve a ver cuando presencia la performance *dragking* de Ramona.

El show de Ramona (Shelly Mars) como *dragking* nos recuerda que la masculinidad también es una construcción preformativa. Los elementos que

⁸ Así lo sugiere Preciado (2002:58).

⁹ Ramona, quien le habla al espectador, dice lo siguiente: “Hi, my name is Ramona, I am a therapist, you may no note this, but you could be addicted to romantic love, my therapy could help you find the way out...”.



integran esa masculinidad, asimismo, son desmontables y reemplazables por un bigote hecho de pelo, una banana, por una botella de cerveza que vuelca su contenido¹⁰. El falo masculino deviene así no sólo reemplazable sino, por el contrario, sustituto inferior y defectuoso del dildo. Y éste, a su vez, se convierte en un objeto que antecede al pene. Así es el mundo visto a través del dildo traslúcido que comenta Beatriz Preciado en su *Manifiesto Contrasexual*.¹¹, ya que, como afirma la filósofa, no se trata de que el dildo sea un pene de plástico, sino, por el contrario, el pene es un dildo de carne. Siguiendo los análisis de Halberstam (2008) y Butler (1990), podemos pensar que, al encarnar una masculinidad que no es patrimonio exclusivo de hombres, el *dragking* no sólo pone en escena el carácter de construcción social-teatral del género (tanto femenino como masculino) sino que también se constituye en un desafío a la dominación masculina (Halberstam, 2008 y Butler, 1990). Si la masculinidad no es más que un agregar y sacar elementos artificiales, no hay razón para el sometimiento de la mujer. Ya que, como señala Judith/Jack Halberstam:

El desafío de la performance dragking es mostrar el artificio de la masculinidad dominante; esto se logra, a menudo, poniendo de relieve los trucos y los movimientos del sexismo en que se basa la masculinidad de los hombres. (2008: 293)

La maquinaria de producción y reproducción de género y sexualidad, sugerida por el título de la película, no sólo produce y reproduce la feminidad, sino también la masculinidad como lugar superior y dominante. Asimismo, la artificialidad atribuida a la feminidad en contraste con la naturalidad que se atribuye a la masculinidad son también producciones de la máquina del género. Lo que esta máquina produce y reproduce (en un marco de heteronormatividad) es la dominación masculina y el sometimiento femenino.

¹⁰ Algo similar ocurre con Divine en *Female Trouble* (1974), la película de John Waters, quien interpreta además de su personaje femenino protagónico, Dawn Davenport, a un personaje masculino, Earl, impostando una masculinidad trillada y estereotipada, forzada y que puede desintegrarse en los elementos que la componen. De esta forma, pone de manifiesto que tanto la femineidad como la masculinidad son construcciones preformativas.

¹¹ Para Preciado, que parte de la teoría del suplemento de Derridá, el dildo es anterior al pene.



VII. Del amor a la diversión ida y vuelta: la máquina de masculinidad.

Retomando la trama de la película, luego de esta *performance*, Dorothee tiene una cita con Ramona, de quien se cree enamorada. Esta relación también está construida desde lo visual con elementos estereotipados sobre el amor. Ambas recorren las calles de San Francisco y se hacen una impresión de una foto de ellas juntas dentro de un corazón. Luego, la escena de la relación sexual es mostrada de manera sumamente estilizada: la escena no tiene sonido, hay un intenso contraste de luz y sombra y los movimientos son delicados, suaves y hasta incómodos¹². De esta forma, se muestra la importancia de medios como el cine y de la imagen en general en el disciplinamiento de los cuerpos y, en particular, en el tratamiento del cuerpo femenino como objeto de deseo y de belleza. Luego de pasar la noche juntas, Ramona la despierta para darle la cuenta que debe pagar por los servicios prestados¹³. La reacción de Dorothee ante el desengaño (ya que lo que pensó que era una relación amorosa resulta en realidad una transacción por dinero), lejos de ser traumática, es una enérgica risa catártica, casi una carcajada. En la escena siguiente tenemos a Dorothee en el bar lésbico realizando un striptease y recibiendo dinero por ello. Su concepción del sexo y del género ha cambiado.

¹² Al respecto, Andrea Reimann explica que

Treut deconstructs the naturalness of the sensual appeal of female bodies by setting them off aesthetically, by drawing the spectators attention to their constructedness. In *Jungfrauenmaschine*, the sensuality of the love scene is foregrounded through the use of high contrast, grainy film stock, but its naturalness is at the same time flattened through the omission of sound. (2003: 187)

¹³ Al respecto, Caryl Flinn afirma:

At first, this love scene appears to rally against the idea of the body as constructed virgen machina. In contrast to the denaturalizing drag sequence, here women,s parts –breasts, skin, lips, eyes- sem. Lovingly and naturally situated on the two figures (Tha it is Ramona’s carácter in each sequebce only intensifies the diferencial treatment her body receives). (2004: 188)

Por otro lado, Sabine Wilke (1999) destaca la importancia del aspecto iconográfico en la representación de la sexualidad en *Jungfrauenmaschine*:

At the beginning, for example, we see the naive Dorothee in typical settings for romantic lo scenes: in a row boat, dancing (with Bruno), and on the merry-go-round (with Heinz). Troughout the film the main character wears elaborate make-up, elegant and sexy clothes, and a fashionable hairdo. (1999: 237)



Ella ahora es un sujeto activo de la industria del sexo, tanto consumidora como productora.

VIII. Conclusiones. Antiporno, proporno y postporno.

Para terminar y a modo de conclusión, quiero retomar lo que planteé al principio respecto al debate en torno a la pornografía que tiene lugar en el contexto de producción y estreno de la película. Al respecto, Gerd Gemünden (1997 y 1998) plantea que la obra de Treut constituye una importante intervención en el debate en torno a la pornografía en Alemania y EEUU. La pornografía cumple una función especial en relación a la representación positiva de la experimentación con nuevas formas de identidad sexual. Si las feministas antipornografía consideraban que en ésta se explota a la mujer convirtiéndola en objeto desde la mirada masculina, es decir, se erotiza la violencia que funciona como proyecto de violación, la intervención de Treut por medio de sus películas, con su defensa de la mujer como productora y consumidora de pornografía se puede pensar como una provocación al movimiento antiporno que es percibido como conservador y en alianza con fuerzas masculinas reaccionarias¹⁴.

Por el contrario, desde una perspectiva *queer*, Muriel Cormican (2003) sostiene que no son las películas de Treut sino los discursos acerca de ellas los que debaten sobre la pornografía y tienden a producir una falsa oposición entre un feminismo antiporno, antiqueer y puritano y un feminismo pro-porno, pro-queer y fun-loving. Así, desde esta perspectiva, los casos de Ramona o Susie Sexpert en la película que analizamos son sólo excepcionales. Lo que provoca un cambio en Dorothee no es el contacto con la pornografía, asegura Cormican, sino la naturaleza *queer* de sus experiencias. La *queerness*, no la pornografía, es el catalizador para una más satisfactoria vida sexual.

¹⁴ La directora caracteriza su trabajo como postfeminista, entendiendo al post-feminismo como una nueva ola del feminismo que ha aprendido de sus errores: "One of the biggest mistakes", asegura Treut, "was to be antipornography -the whole notion that women are victimized by books, films, and so forth. Feminism thus aligned themselves with moralist, religious, fundamentalist right-wing censors" (Gemünden, Kuzniar y Phillips 1997: 7).



La respuesta de Treut al debate, podríamos pensar, radica en el postporno¹⁵. En otras palabras, reapropiarse del porno, de sus retóricas, de sus técnicas, etc. para producir, un tipo de pornografía que, por un lado, no someta a la mujer y, por otro, desafíe y ponga en duda nuestras concepciones binarias del género y la sexualidad. Se trata de deconstruir, asimismo, los mecanismos tradicionales por los cuales el porno heteropatriarcal, construye el cuerpo de la mujer, y no sólo de la mujer, sino también la masculinidad como superior y dominante. Más que prohibir o censurar la pornografía (lo que aumentaría su significación y su poder), en el postporno se trata de anular el efecto del porno heteronormativo, poniéndolo de manifiesto.

Bibliografía

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York. Routledge.

Cormican, Muriel (2003). "Pro-porn rhetoric and the Cinema of Monika Treut", en Ruth-Ellen Boetcher Joeres y Marjorie Gelus (eds.). *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literatura & Culture*. Volumen 19. University of Nebraska Press: 179-199.

Duggan, Lisa y Nan D. Hunter (eds) (2006). *Sex Wars. Sexual dissent and political culture. 10th anniversary edition*. New York. Routledge.

Echavarren, Roberto (2009). "Postporno", en Echavarren, Roberto (comp.), *Porno y Postporno*. Montevideo. HUM.

Flinn, Caryl (2004). *The new german cinema. Music, history and the matter of style*. California. University of California Press.

Gemünden, Gerd (1997). "How american is it? The United States as queer utopia in the cinema of Monika treut", en Scout D. Denma, Irene Kacandes y Jonathan Petropoulos (eds.) *A User's guide to german cultural studies*. University of Michigan Press: 333-353.

Gemünden, Gerd (1998). *Framed Vision: popular culture, americanization, and the contemporary german and austrian imagination*. University of Michigan Press.

Gemünden, Gerd; Kuzniar, Alice y Klaus Phillips (1997). "From Taboo Parlor to porn and passing. An interview with Monika Treut". *Film Quarterly*, vol. 50, N°3. University of California Press: 2-12.

Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid. Egales.

Llopis, María (2010). *El postporno era eso*. Barcelona, Melusina: 65-76.

¹⁵ Cf. Llopis (2010) y Echavarren (2009).



Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto Contrasexual*. Madrid. Opera Prima.

Preciado, Beatriz (2008). *Testo Yonqui*. Madrid. Espasa Calpe.

Reimann, Andrea (2003). "New german cinema's boundaries opened: postmodern authorship and nationality in Monika Treut's film of the 1980s", en Kosta, Barbara and Helga Kraft (Eds.), *Writing against Boundaries: Nationality, Ethnicity and Gender in the German-speaking Context*. Amsterdam/New York. NY. Editions Rodopi B.V.

Wilke, Sabine (1999). "The body politic os performance, literature, and film: mimesis and citation in Valie Export, Elfriede Jelinek, and Monika Treut". *Paragraph*, Volume 22 (3). Edinburgh University Press: 228-247.