

UNIVERSITAT JAUME I
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS FEMINISTAS Y DE GÉNERO
*MÁSTER UNIVERSITARIO EN INVESTIGACIÓN APLICADA EN ESTUDIOS
FEMINISTAS, DE GÉNERO Y CIUDADANÍA*



**EL DESEO FEMENINO EN LA TEORÍA FÍLMICA
FEMINISTA:
Dominación y sumisión a propósito de *Cincuenta
sombras de Grey***

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**Presentado por:
Laura Corina Roullier**

**Dirigido por:
María José Gámez Fuentes**

Universitat Jaume I – 2014-2015

Resumen

Desde los inicios de la industria cinematográfica, el carácter profundamente patriarcal de la misma determinó unos mecanismos de representación que convirtieron a la mujer en una imagen de consumo mediático, en espectáculo y fuente de erotismo para la audiencia masculina. A pesar de esta aparente objetificación del cuerpo femenino, las espectadoras han conseguido disfrutar de las imágenes que consumen, reescribiendo mientras tanto la dicotomía masculino/dominación y femenino/sumisión que ha focalizado gran parte del debate en la teoría fílmica feminista.

Cincuenta sombras de Grey es el caso reciente más debatido en torno a esta cuestión. La introducción de una sexualidad explícita a través de las prácticas sadomasoquistas y la recuperación de un tipo de romanticismo gótico es la base sobre la que se construye la relación entre Anastasia y Christian, situada a su vez en un contexto cosmopolita y neoliberal donde las mujeres disfrutan de los logros feministas pero nunca se reconocen como tales. No obstante, las representaciones en *Cincuenta sombras* no son discutidas solo por su carácter esencialista, sino también –y sobre todo –por encumbrar ideas asociadas a la cultura de la violación, hecho que cobra un especial interés si tenemos en cuenta que nos hallamos en una etapa de revitalización feminista, animada por el activismo a través de las redes sociales.

Palabras clave: representación del deseo femenino, teoría fílmica feminista, *Cincuenta sombras de Grey*, gratificación espectral, sadomasoquismo, *fandom*, redes sociales, feminismos

Abstract

Since its very beginning, the film industry's deep patriarchal roots have determined the representation mechanisms that turned women into media consumption images, both as spectacle and erotic source in order to please a male audience. Despite this apparent way of treating their bodies as objects, the female spectators have get to enjoy these images while reinterpreting the dichotomy between

masculine/domination and feminine/submission that has been a major point of debate in feminist film theory.

Fifty Shades of Grey is the most discussed example on this topic up recently. Anastasia and Christian's relationship is built on an explicit sexuality through sado-masochistic practices and a regained gothic-styled romanticism, which takes place in a cosmopolitan and neoliberal context where women enjoy every feminist achievement but never recognise themselves as such. However, these representations are debated not only because of their essentialist nature, but also due to a glorification of ideas associated with rape culture. This fact gets particularly interesting when recalling that we are facing a period of feminist revitalization, which is encouraged through social media activism.

Keywords: female desire representation, feminist film theory, *Fifty Shades of Grey*, spectatorial gratification, sadomasochism, fandom, social media, feminism

Índice

1. Introducción	1
2. Objetivos y metodología	5
3. Marco teórico	9
3.1. La narrativa hegemónica	9
3.1.1. La mirada masculina	9
3.1.2. La mujer como espectadora	13
3.1.3. Tecnologías del género	17
3.2. La representación del deseo femenino	24
3.2.1. El cine de mujeres	24
3.2.2. La violencia como fetiche	29
3.2.2.1. Dominación y sumisión	30
3.2.2.2. Fantasías de la violación	32
3.3.4. El imaginario erótico en el <i>fandom</i>	41
4. Caso de estudio: <i>Cincuenta sombras de Grey</i>	47
4.1. Estado de la cuestión y antecedentes	47
4.1.1. El romanticismo gótico: de <i>Crepúsculo</i> al <i>mommy porn</i>	47
4.2. Análisis de la película	51
4.2.1. Aspectos técnicos	51
4.2.2. Aspectos narrativos	54
4.3. Recepción y controversia	68
4.3.1. Escala de grises: entre la censura y la moda	68
4.3.2. La gratificación visual de las espectadoras	71
4.3.3. Convergencia mediática y feminismos 2.0	75
5. Conclusiones	85
6. Bibliografía	89
7. Filmografía	95
8. Anexo: <i>posts</i> , comentarios y tuits	98

1. Introducción

A partir de la publicación del artículo de Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975), la teoría fílmica feminista ha abordado exhaustivamente el deseo de la mujer en el cine. Desde esta perspectiva, la representación cinematográfica hegemónica se ha valido de la dialéctica sujeto-objeto para componer un cuadro donde el hombre encarna lo universal, aquello con lo que el espectador se identifica y a través de quien puede seguir la historia, mientras que la mujer ha sido plasmada como un componente en relación al varón: su deseo no le pertenece, en tanto que existe en función del otro. Esta visión de la narrativa, o como Mulvey la define, «la mirada masculina», ha naturalizado el carácter patriarcal de los discursos cinematográficos; de ahí que se hable de la importancia de «hacer visible lo invisible» (Kuhn, 1995: 83) para desenmascarar los mecanismos de poder que configuran las diégesis.

La proliferación de productos culturales que posicionan el deseo femenino como centro de sus narrativas nos demuestra que, aparentemente, en el mundo occidental, se ha superado la invisibilización que rodeaba el deseo de las mujeres. Esto no implica, no obstante, que se haya acabado con la desigualdad perpetrada por el sistema sexo/género, ya que los textos cinematográficos, televisivos y publicitarios han optado por reubicar la sexualidad de las mujeres en la primera línea del reclamo mercantil, fomentando a la vez un discurso que vende esta tendencia como prueba incuestionable del empoderamiento femenino. Esto ha consolidado una dicotomía en la cual «ocultar» es una idea contrapuesta a la liberación relacionada con el «mostrar», esta segunda mucho más adecuada respecto a nuestros códigos textuales publicitarios.

En este nuevo panorama, la construcción de la identidad ha de pasar invariablemente por esa exposición desmedida de la sexualidad, pues solo entrando a formar parte de las lógicas comerciales se puede configurar un yo emancipado y autónomo. En este sentido, y para elevar «la libre elección como la base que empodera la agencia de los individuos», eslóganes clásicos del feminismo son absorbidos y pasan a utilizarse para «[negociar] cuestiones como el

poder, la ambición, la autocomplacencia y la pretendida autoconciencia con la que validar dichas representaciones» (Pujol y Esquirol, 2014: 56).

Cincuenta sombras de Grey, seguramente, sea el producto cultural de esta década que mejor ejemplifica estos procesos de producción mercantil e identitaria a la par. Esta saga de libros, con sus adaptaciones cinematográficas, demuestra que la sexualidad femenina ya no solo se utiliza como anzuelo publicitario, sino que se convierte en el quid mismo del relato, pues todo ocurre por y para el placer erótico de la protagonista y de la consumidora a la que va dirigido el producto. Estas representaciones de mujeres independientes, soberanas de sus propios cuerpos y que buscan experimentar con placeres nuevos, reflejan un ambiente de liberación sexual que podría dar por supuesto que las luchas feministas ya no tienen cabida en la sociedad moderna. Sin embargo, en el presente trabajo nos interesa problematizar si la representación del deseo femenino, que parece haberse emancipado de la mirada masculina denunciada por Mulvey, se enmarca en una narrativa todavía sexista que reproduce dinámicas del amor romántico más conservador o realmente ofrece vías de gratificación espectacular empoderadoras para las mujeres.

La problemática que presenta *Cincuenta sombras de Grey* con su premisa, su desarrollo y su encarnizada crítica posterior es ya lo bastante merecedora de por sí para un estudio. A pesar de ello, el habernos decantado por un análisis del deseo femenino, en el marco de la teoría fílmica feminista, es una decisión que proviene de un interés más extenso por cómo la representación de la sexualidad femenina ha evolucionado gracias a la praxis cinematográfica con perspectiva de género.

El deseo femenino continúa generando amplios e inconclusos debates en la crítica feminista. La mirada masculina (Mulvey, 1975) supuso la piedra angular sobre la que se erigirían las críticas hacia un tipo de representación de la sexualidad femenina construida por y para los varones, una visión por lo general muy limitada, repetitiva y moralista, que complejizó el rol que debían adoptar las espectadoras ante la erotización de sus cuerpos en la pantalla. Este conflicto espectacular continuó vigente durante la evolución del cine hegemónico, mutando al ritmo de nuevos subgéneros, algunos de ellos pensados para un público entendido como

«femenino», con todos los estereotipos esencialistas correspondientes: las películas para mujeres (*woman's films*), las *soap-opera* o telenovelas, las *chick flick* o, de manera más reciente, el *mommy porn* o porno para mamás. Frente a estos metrajes, el cine de mujeres (*women's cinema*) se presentaba como una alternativa menos limitada, proponiendo narrativas más inclusivas y con el foco siempre puesto sobre el sujeto femenino.

Independientemente de los géneros y subgéneros que se fueron sucediendo en la historia del cine comercial, la gratificación que las espectadoras pudieran obtener de ellos se consolidó pronto como un tema también controvertido. El masoquismo es uno de los puntos clave en las narrativas «para mujeres», que desarrollamos a lo largo de temas como el sacrificio materno o el romanticismo frente a toda adversidad, una constante que alzó la incógnita sobre cómo y por qué las mujeres podían disfrutar observando su propio dolor. Mucho más acentuado fue este debate cuando se le introdujo el elemento erótico, y fantasías políticamente incorrectas (como las agresiones sexuales en el marco de la ficción) protagonizaron discusiones que enfrentaron posicionamientos encontrados pero igualmente feministas: la autonomía de las mujeres por experimentar con su placer contra la representación deliberada de su sumisión en la pantalla.

Indudablemente este debate ha encontrado un importante nodo de desarrollo en las representaciones originadas en el terreno de la pornografía, reconocida esta por lo general por su fuerte misoginia, su reproducción de estereotipos sexistas y racistas y su culto a la violación, entre otras tantas particularidades similares. Por el peligro que supone la normalización y reproducción de este tratamiento de la figura femenina, entre otros motivos relacionados con los entresijos de la industria en sí, la pornografía ha sido criticada con especial dureza por algunas corrientes feministas y a día de hoy continúa generando opiniones encontradas.

Sin embargo, también se han presenciado brechas en las narrativas tradicionales, como demuestra el subgénero (o, quizás, un género completamente distinto) conocido como postporno o porno feminista, realizado casi siempre por mujeres cineastas y que podría considerarse como la vanguardia de la pornografía. En los metrajes del postporno se construye a la mujer como un ser autónomo, cuyo placer

es tan importante como el del hombre y lo es sin necesidad de renunciar a la imaginación obscena que da sentido a este tipo de películas. Dichas novedades en la representación de la sexualidad femenina, enmarcadas en un espacio que siempre ha sido de dominio masculino, nos demuestran que los movimientos feministas están alcanzando cada rincón de la industria cinematográfica, ofreciendo nuevas maneras de representar el deseo de las mujeres.

Ante este contexto y tradición, *Cincuenta sombras de Grey* se nos presentaba como uno de los casos de estudio más interesantes en la actualidad. Con una fama ya ganada gracias a la trilogía de libros predecesora, la primera de estas adaptaciones al cine (Brunetti y Taylor-Johnson, 2015) recupera temas recurrentes de las películas clásicas para mujeres: el romanticismo tradicional, la feminidad entregada y la masculinidad viril y controladora. A esta serie de características se le suma la importancia argumental de las prácticas BDSM, que delinean de forma todavía más explícita los roles de dominante y sumisa a través de un contrato sexual que ambas partes han de firmar. No obstante, esta exposición tan clara de los límites dentro de los que ha de moverse la relación entre ambos personajes es transgredida de manera constante por el protagonista, Christian, logrando que conceptos tan distintos entre sí (sodomismo, acoso sexual y romanticismo) se entremezclen y provoquen reacciones todavía más adversas por parte de la audiencia.

En el debate generado alrededor de *Cincuenta sombras de Grey* ha habido muy variados posicionamientos, tanto los adscritos a los movimientos feministas como los que no. Más allá de las diversas opiniones y reacciones que este producto ha suscitado (y que han ido desde la censura en cines, manifestaciones en su contra y boicots virtuales, hasta la defensa pública por parte de celebridades varias), el fenómeno *Cincuenta sombras* ha calado fuertemente en la cultura popular occidental, en un contexto de plena revitalización de la lucha por la equidad de género, patente en buena medida gracias a la inmersión de las nuevas tecnologías en nuestra vida diaria. Mientras que las redes sociales están siendo utilizadas con gran eficacia para comunicar las máximas feministas, el neoliberalismo continúa absorbiendo esas mismas premisas para adaptarlas a las lógicas del mercado.

En consecuencia, *Cincuenta sombras de Grey* –y la hipersexualización femenina que patrocina –se convierte a la vez en película para mujeres y cine de mujeres, en expresión paradigmática de una relación desigualitaria y en potencial vía para el autodescubrimiento sexual, una serie de contradicciones que dependen de la lectura que del producto se haga y que son sintomáticas de la situación por la que están atravesando hoy en día los feminismos occidentales. Así pues, este estudio nos parece de una relevancia notable, puesto que:

- En un plano teórico, consideramos que el lanzamiento y la recepción de esta película configuran un hito en el debate fílmico feminista, dadas cuestiones como: la autoría femenina, la recuperación del romanticismo gótico en un mundo moderno y la representación del deseo erótico femenino en el *mainstream* cultural.
- En un aspecto práctico, *Cincuenta sombras de Grey* refleja y aviva grandes debates sociales de pertinente actualidad, tales como la violencia de género, la penetración del feminismo como movimiento en la sociedad y, de manera más indirecta, los mecanismos que se accionan desde el sistema capitalista y patriarcal para hacer frente a esa transformación.

2. Objetivos y metodología

Analizar el éxito de este producto audiovisual, como síntoma de una corriente literaria que ha gozado recientemente de diversas adaptaciones al cine (la saga *Crepúsculo*, la trilogía de *Cincuenta sombras*) en un contexto, por otro lado, de revitalización del feminismo, es uno de los puntos centrales del presente trabajo. Para ello, retomar las teorías fílmicas feministas en torno a la espectadora, las representaciones de la mujer y el deseo femenino resultan fundamentales a la hora de estudiar un producto como *Cincuenta sombras de Grey*, que ha contado con mujeres en todas las fases de elaboración, desde los libros hasta las películas.

Asimismo, y a pesar de la múltiple autoría femenina, la ausencia de personajes feministas o de un mensaje general en concordancia con el feminismo, no implica que *Cincuenta sombras de Grey* no haya tenido, para sus espectadoras,

consecuencias que puedan armonizar con las premisas feministas. Por otro lado, nos hacemos eco del debate desarrollado en Internet, donde por una parte se aboga por la libertad de las mujeres a fantasear como les plazca frente a la crítica que, por la otra, señala cómo esta historia y los valores que promueve representan un retroceso inaceptable en la lucha por la igualdad entre sexos.

En concreto, los objetivos del presente trabajo de investigación son:

- Revisar el debate sobre el deseo femenino en la teoría fílmica feminista.
- Aplicar dicha revisión al estudio de la representación del deseo femenino que se realiza en la adaptación cinematográfica de *Cincuenta sombras de Grey*.
- Complejizar el debate teórico sobre el lugar del deseo femenino a la luz del caso de estudio.
- Analizar la recepción de *Cincuenta sombras de Grey* en un contexto occidental, neoliberal y de revitalización feminista.

A la hora de decidir qué enfoque investigativo se adecuaba mejor a nuestro trabajo, valoramos en primer lugar las características generales de las aproximaciones cuantitativas y cualitativas para luego sopesarlas en relación con nuestros objetivos. Debido al riguroso proceso que exige el enfoque cuantitativo, este suele ser más utilizado por las conocidas como ciencias naturales; por otra parte, los estudios humanísticos calzan mejor con el enfoque cualitativo, que «aporta un punto de vista ‘fresco, natural y holístico’ de los fenómenos, así como flexibilidad» (Hernández, 2010: 17). Por supuesto, métodos de ambas aproximaciones pueden utilizarse para un mismo estudio, por lo que tampoco descartamos esta alternativa.

Teniendo en cuenta que «los modelos culturales (...) son entidades flexibles y maleables que constituyen marcos de referencia para el actor social, y están contruidos por el inconsciente, lo transmitido por otros y por la experiencia personal» (Hernández, 2010: 10), el enfoque cualitativo se presentó como la aproximación indicada para un estudio de nuestras características, el cual pretendía analizar el fenómeno de *Cincuenta sombras de Grey* basándonos en la

teoría fílmica feminista y en las voces que participaron en el debate generado a partir de la recepción del producto. En tanto que «proporciona profundidad a los datos, dispersión, riqueza interpretativa, contextualización del ambiente o entorno, detalles y experiencias únicas» (Hernández, 2010: 17), el enfoque cualitativo abrió un espacio de investigación más flexible que la alternativa cuantitativa, permitiéndonos interpretar diversos puntos de vista y registrar cómo el debate iba modificándose a la par que avanzaba nuestro trabajo.

Una vez habiéndonos decantado por el enfoque cualitativo, optamos por llevar a cabo un análisis de contenido: a grandes rasgos, este busca «analizar, ya sean estas opacas o transparentes, las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal como se manifiestan a través del lenguaje» (Wodak y Meyer, 2003: 27). En concreto, el nuestro es un análisis crítico del discurso audiovisual y en redes aplicado a la teoría feminista.

Para llevar a cabo nuestros objetivos, la investigación comenzó a finales del año 2014 y se extendió hasta verano de 2015. Consta de dos partes: por un lado, tenemos el análisis técnico y narrativo de la película, para el que recuperamos y desarrollamos los principales debates de la teoría fílmica feminista, formulada desde los años '70, que tuvieran relación con el deseo femenino y su representación en los medios audiovisuales. Por la otra, acudimos al debate activo en torno al fenómeno *Cincuenta sombras* y buscamos recopilar, agrupar, contextualizar y extraer significados de las opiniones al respecto.

La película se estrenó el 13 de febrero de 2015 a nivel mundial, por lo que hasta ese momento solo disponíamos de la parte del debate dedicada a las novelas; si bien aquí nos centramos exclusivamente en la primera adaptación al cine, muchas de las opiniones de las que nos hicimos eco se refieren tanto a la versión novelada como a la cinematográfica, es decir, al imaginario o al universo de *Cincuenta sombras* como categoría genérica, y por lo tanto las contamos como válidas a la hora de incluirlas en nuestro trabajo.

El estudio consistió en la observación y recopilación de datos, sin intervenir en los lugares de reunión más allá de, en caso de ser estas necesarias, las peticiones de acceso correspondientes. El escenario de la investigación fue exclusivamente

online, a través de las redes sociales y en plataformas de encuentro y discusión, así como en los apartados reservados para comentarios en blogs y periódicos digitales.

A partir de la observación *online*, seleccionamos una serie de intervenciones que consideramos como ejemplificativas de unos determinados posicionamientos dentro del debate. Estos *posts*, comentarios y tuits provienen de las páginas Facebook, Twitter, Goodreads y Amazon, donde la discusión que giraba en torno a *Cincuenta sombras* tuvo un gran dinamismo y cuota de participación. Además de analizar dichas intervenciones en nuestro apartado de recepción y controversia (4.3), también las recopilamos de manera íntegra en un anexo, facilitando así su lectura y el acceso al resto del hilo de debate en Internet. Por otro lado, las voces que ofrecen su opinión desde publicaciones de blogs o periódicos son también material empírico de nuestro estudio, sin embargo, preferimos citarlas en la bibliografía por ser demasiado extensas y/o por carecer de ese diálogo instantáneo con otros comentaristas que las redes sociales propician.

Si bien *Cincuenta sombras de Grey* es un producto por lo general catalogado dentro del subgénero *mommy porn* o porno para mamás, las personas que participaron en este debate lejos están de ser solo madres, ni tan siquiera solo mujeres. La discusión tuvo una notable repercusión mediática y en ella se vieron involucradas personas de género, sexo, edad, nacionalidad, ocupación y afiliación religiosa diversos, unos datos a los que pudimos acceder de manera muy limitada –si no los desconocíamos por completo, que era lo que sucedía en la mayoría de ocasiones. Pero lejos de resultar un obstáculo, fue el relativo anonimato que proporciona Internet lo que en buena medida permitió la fluidez en el debate, así como facilitó nuestra inmersión en el mismo.

Buscamos dar voz a los distintos posicionamientos dentro de este debate *online*: a nivel individual (*fangirls*, *bloggers* y celebridades relacionadas o no de forma directa con el producto) y a nivel colectivo, como organizaciones heterogéneas (blogs, foros y plataformas, estas tanto de fans como de detractoras/es del producto). El criterio de selección que seguimos para escoger unos comentarios por encima de otros se basó, esencialmente, en que estos fueran representativos

de un posicionamiento concreto dentro del debate, o provinieran de voces con un peso notorio en el mismo, como puede ser la opinión de la propia escritora de *Cincuenta sombras de Grey*. Asimismo, le otorgamos especial atención a los papeles que jugaron el *fandom* y las redes sociales a lo largo de la discusión.

Preferimos no contactar con las personas opinantes para dar prioridad al curso natural del debate, que se desarrollaba con rapidez y multiplicaba las intervenciones sin necesidad de que participáramos en el mismo, dada la concurrencia y actualidad del tema que estamos tratando. Asimismo, en caso de haberlo hecho, nuestro trabajo probablemente también hubiera crecido en exceso, y se hubiera necesitado confeccionar otros métodos de investigación para poder llevar a cabo una inmersión en mayor profundidad en el campo de estudio. De la misma manera, también se hubiera necesitado adoptar un enfoque más sensible a la hora de acercarnos al mundo del *fandom*, que en ocasiones reacciona de manera negativa ante la investigación académica (y no necesariamente sin motivos, si tenemos en cuenta la imagen distorsionada que los medios han divulgado de los/as fans).

En último término, creemos oportuno señalar que, de manera independiente a la utilización de los métodos de investigación ya mencionados, nuestro estudio parte de una postura ética a nivel personal que comulga con los valores asociados a la igualdad de género. Es por esto que nos adscribimos a lo que viene a conocerse como metodología feminista: «un compromiso con todos los presupuestos elaborados por la teoría feminista [...]» (Luengo, 2012: 35) sobre el que construimos nuestro estudio.

3. Marco teórico

3.1. La narrativa hegemónica

3.1.1. La mirada masculina

Tan solo un año antes de dar inicio a la década de los setenta, la artista Valie Export irrumpió en un cine X de Múnich, vestida con unos pantalones vaqueros abiertos a la altura de la entrepierna y ostentando una ametralladora al hombro.

Con sus genitales a disposición de la mirada de todos los presentes, la mujer animó a su público a que hiciera con ella lo que gustase, mientras iba descendiendo por la platea y miraba a la cara a las personas a quienes apuntaba con su arma. Tan intimidante resultaba para los espectadores la metralleta como el inesperado intercambio de poder que se había generado ante ellos: en un espacio donde los hombres acostumbran a dominar la situación a través del consumo de un producto creado por y para ellos, la artista se introdujo en la escena exponiendo su cuerpo, aquello que se había ido al cine a observar, pero alzándose a la vez como sujeto y poseedora de la mirada. Era la propia amenaza ontológica (castradora) de su presencia la que cuestionó, en un primer acercamiento, las desigualdades de género en la representación cinematográfica, uno de los debates clave que la teoría fílmica feminista desarrollaría durante los años venideros.

Esta *performance* que hemos introducido, titulada (no sin un cierto retintín freudiano) *Action Pants: Genital Panic* (1969), podría considerarse una de las obras pioneras en criticar los medios de comunicación desde una perspectiva feminista y de género. La propia Mulvey, de cuya obra hablaremos a continuación, fue una de las manifestantes que boicotearon en directo la celebración del concurso de *Miss Universo* (en 1970, solo un año después de la acción de Valie Export) como manera de demostrar la vulnerabilidad del espectáculo y de criticar la pasividad en la que se encorsetaba a las modelos y también a los espectadores (Mulvey, 2009). Estas acciones inauguraron una época de profunda crítica contra el mundo del entretenimiento, en la que abundaron también los textos académicos de reflexión y de denuncia. Se comenzó a poner de manifiesto que la industria del cine, con el foco puesto en el cine clásico de Hollywood, estaba dominada por una visión androcéntrica que relegaba a la mujer a la condición de objeto sin permitirle tomar las riendas de la narración. Fue así como se planteó por primera vez que no existía un discurso femenino como tal, pues toda aproximación a la mujer en el cine era el resultado de una serie de formaciones culturales cimentadas sobre un sistema patriarcal.

El célebre y muy criticado texto de la ya mencionada Mulvey (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema», marcó un precedente en la bibliografía feminista sobre la representación del deseo en la gran pantalla. Valiéndose del psicoanálisis

como herramienta política, Mulvey expuso que el cine clásico posicionaba al espectador y a la espectadora de manera desigual, a través de la representación de la mujer definida solo en términos sexuales, como un objeto de deseo y en relación con y para el hombre. La postura de esta autora defendía que la narrativa del cine hegemónico estaba construida por una mirada masculina, unilateral y exclusiva, que proyectaba las fantasías de los varones sobre las imágenes de mujeres. Analizando las respuestas voyeurísticas y de fetiche de los espectadores masculinos, este controvertido ensayo fue una primera aproximación a las interacciones entre la espectadora y la pantalla en términos feministas.

Mulvey encuentra en el psicoanálisis una explicación sobre la mujer como significante fácilmente extrapolable al orden simbólico del cine. La figura femenina se presenta en la diégesis como un objeto erótico al que observar, sobre el cual el público masculino proyecta sus fantasías: «in their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness» (Mulvey, 1975: 31). Esta objetificación se produce solo sobre la mujer, en medida que esta viene a representar la diferencia sexual, es decir, evoca en el hombre la pérdida del poder que simboliza el falo. Para incidir más en este punto, remontémonos brevemente a la crisis edípica elaborada por la teoría freudiana. La relación entre la madre y el niño alcanza un punto crítico cuando este descubre que aquella carece de pene; esto no ocurre con su padre, sin embargo, a quien hasta ese entonces el niño rechazaba por su relación paralela con la mujer. Es así como el niño deduce que su madre ha sido castrada, y con tal de evitar un destino semejante para sí, prefiere identificarse con la más segura figura de su padre y confiar que en un futuro encontrará una esposa como sustituta de su progenitora.

Este terror infantil continúa latente en el inconsciente masculino y en consecuencia también en su posterior representación fílmica, donde es el héroe quien se ve amenazado por la presencia del personaje femenino. Para controlar el peligro inscrito en el cuerpo de la mujer, de acuerdo con los postulados de Mulvey, las películas canalizan la ansiedad de la castración de dos maneras:

1. Mediante la escotofilia, es decir, el placer de la contemplación voyeurística. Esta mitiga el trauma a través de una investigación de la mujer, desnudándola simbólicamente para poder condenarla o salvarla al final de la narración. Mulvey ejemplifica a través del análisis del cine de Hitchcock cómo el crimen es en realidad la propia mujer en sí, y lo investigado no es más que el misterio de la sexualidad femenina. Desentrañar el caso supone para el sujeto masculino una reafirmación de su masculinidad, quien desde su jerarquía profesional y de género se alza inmune frente a la mujer anulada.
2. Valiéndose de la fetichización de la figura femenina. De esta manera, se aparta la atención de la carencia de pene de la mujer para poder centrarla en su atractivo erótico. Es muy común adornar el cuerpo femenino con símbolos fálicos, como cigarrillos, zapatos de tacón, cabello largo y suelto e incluso armas, todos estos complementos recurrentes en el imaginario de las *femme fatales*. Convertir a la mujer en fetiche es una manera de enunciar que ella es solo valorada por su apariencia física.

Como sintetiza Mulvey, «the paradox of phallogentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world» (Mulvey, 1975: 28). En la necesidad de controlar la imagen de la mujer, la mirada masculina actúa, omnipresente, desde varios frentes diegéticos: en la realidad profílmica, que equivale a la mirada de la cámara; en el producto fílmico final, que corresponde a la mirada de la audiencia; y dentro de la propia acción del relato, entre las miradas de los personajes. Esta ordenación funciona también a un nivel narcisista pues permite que el espectador varón se identifique con el personaje principal y crea ser él quien posee el control sobre la estructura narrativa. Claro que para que esta complacencia tenga lugar es necesario que el espectador solo sea consciente de la mirada entre los personajes, olvidando la presencia de la cámara y la suya propia como público, y disponiéndose así a disfrutar de la fantasía que se le presenta exento de toda responsabilidad. Teniendo en cuenta que «without these two absences (the material existence of the recording process, the critical reading of the spectator), fictional drama cannot achieve reality, obviousness and truth» (Mulvey, 1975: 39), Mulvey apuesta por evidenciar la materialidad de la cámara para desvelar los mecanismos de

representación que se esconden tras la narración. Esto permitiría, en teoría, proceder a la subversión del lenguaje cinematográfico convencional.

Cabe señalar también que esta estructura en la narración cinematográfica implica que todos los espectadores se encuentran en la misma posición masculinizada, lo cual resulta como poco incongruente en el caso de las mujeres espectadoras, quienes o bien adoptan una postura más sádica y se identifican con la mirada masculina, o bien lo hacen con su propia imagen pasiva y adornada para el placer visual del varón. La atención menor que Mulvey le dedica al papel de la espectadora es uno de los puntos más criticados de su artículo, hecho que anima a numerosas autoras a proponer otras formas de entender el deseo femenino en la pantalla. La propia Mulvey reconsidera algunos de sus apuntes iniciales en el escrito «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'» (1999), donde argumenta que la espectadora, en su identificación con el héroe masculino, puede llegar a disfrutar de la fantasía del control así como de la libertad que supone transgredir los límites del género en una suerte de travestismo psicológico.

En definitiva, podría afirmarse que las intenciones originales de Mulvey son fuertemente iconoclastas, en tanto que su motivación reside en la destrucción del placer narrativo. Ella recalca que la inmolación del deseo ha de ser absoluta y «not in favor of a reconstructed new pleasure, which cannot exist in the abstract, nor of intellectualized unpleasure, but to make way for a total negation of the ease and plenitude of the narrative fiction film» (Mulvey, 1975: 2). Como no hay lugar para el placer femenino en los caducos parámetros del cine clásico, lo que Mulvey contempla es la creación de un nuevo modelo cinematográfico en concordancia con el pensamiento feminista, que posibilite a su vez la apertura a nuevos textos audiovisuales.

3.1.2. La mujer como espectadora

Si bien el polémico artículo de Laura Mulvey asentó las bases para una teoría fílmica feminista, fueron muchas las autoras que señalaron las carencias y contradicciones que este escrito encerraba. El papel de la espectadora va

adquiriendo una relevancia mayor en publicaciones posteriores y se lo comienza a observar bajo una óptica interseccional, teniendo en cuenta las variables etnográficas, sexuales, económicas e históricas como componentes de análisis. De esta manera «la espectadora» pasa a entenderse como «las espectadoras», al igual que en su momento el movimiento feminista adaptó el concepto «la mujer» por el menos esencialista «las mujeres».

Este cambio trae consigo un desequilibrio respecto a los binomios hombre/activo y femenino/pasivo que son pilares en la lógica formulada por Mulvey. En «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator» (1982), Mary Ann Doane reformula esta distinción a través de los términos proximidad y distancia. Mientras que Mulvey alude al (incómodo) travestismo por el que tiene que pasar la espectadora durante la identificación sadomasoquista, Doane sostiene que el problema reside en que la propia mujer funciona como una imagen. De acuerdo con este razonamiento, la espectadora solo tiene dos opciones: 1) la proximidad o sobreidentificación con la mujer de la pantalla, lo que la llevaría a implicarse emocionalmente de más con la heroína, o 2) el distanciamiento, que supondría entender al personaje femenino como su propio narcisista objeto de deseo.

La salida que propone Doane a esta encrucijada es aplicar a la imagen el concepto de la mascarada (*the masquerade*) acuñado originalmente por Joan Riviere (1991). El término se refiere a la exageración consciente de unas características atribuidas a lo femenino que permite exponer la artificialidad del género; es decir, la feminidad se descubre como una parodia de lo que socialmente se entiende por mujer. En otras palabras, se está representando la representación: «the masquerade doubles representation; it is constituted by a hyperbolization of the accoutrements of femininity» (Doane, 1982: 49). Doane se apropia de esta noción para aplicarla a la relación entre la espectadora y la imagen de la mujer, creando una distancia entre ambas que facilite la crítica de esta última. La autora también incide en el poder subversivo de este método, pues se confunde la estructura masculina de la mirada a base de desestabilizar la imagen de la mujer, y de esta manera se pueden exteriorizar los discursos de poder que se esconden tras la diégesis.

Las críticas a Mulvey no pasaron únicamente a través del estudio de su artículo, sino que también se cuestionó la validez de su uso del psicoanálisis como metodología para un análisis feminista del cine. Como ya es sabido, Freud puso mucho énfasis en desarrollar las fases por las que pasa el niño durante el complejo de Edipo, sin embargo, apenas se interesó por la situación que debía afrontar la niña para asumirse como un sujeto femenino. Bosquejó que para ella el detonante no se da al descubrir la carencia de la madre, como ocurre en el caso del niño, sino que toma lugar cuando ve el pene de su padre por primera vez. La niña decide de inmediato que quiere un miembro igual para sí misma y con tal de conseguirlo se aleja de su madre castrada e intenta seducir a su progenitor, acercamiento que no tiene éxito por lo que no le queda más remedio que resignarse a las nuevas circunstancias. Vuelve a identificarse con la madre y aplaca su deseo con un único consuelo, que es casarse en un futuro con un hombre como su padre y tener un hijo al igual que hizo aquella. Freud justifica su despareja atención entre la niña y el niño aludiendo al enigma femenino, es decir, la femineidad al fin y al cabo como un misterio de naturaleza insondable. En cualquier caso, él no pretende describir qué implica ser una mujer, sino simplemente comprender los procesos por los cuales la niña deviene en una.

El segundo plano al que queda relegada la mujer por la teoría freudiana no resulta tan dañino para su imagen como las hipótesis que la presuponen como una criatura de sexualidad incompleta y por lo tanto necesariamente maternal. Claro que las feministas, como suele decirse, hicieron de la necesidad virtud, y el psicoanálisis continuó alentando reflexiones a los cada vez más amplios estudios cinematográficos y de género. Una de las autoras que critican el caso de la niña en Freud, y el de la espectadora en Mulvey, es E. Ann Kaplan. En su ensayo «Mothering, Feminism and Representation» (1987) ella manifiesta la necesidad de reflexionar acerca de la relación entre hija y madre, más allá de la negatividad en la que la teoría freudiana enmarca sobre todo el papel de la segunda. Además, una mayor apertura narrativa permitiría explorar otras formas de entender el deseo femenino, como la homosexualidad o la bisexualidad. Hacia el final de su texto, Kaplan asegura que «such representations, once inscribed in cultural discourse,

will begin to counteract the limited traditional Mother paradigms that patriarchy has for so long kept intact» (Kaplan, 1987: 135).

La teoría fílmica feminista no se limitó, como era de esperar, al psicoanálisis freudiano, sino que también se interesó por el estudio realizado por Jacques Lacan en este campo. La construcción del sujeto lacaniano comienza durante el estadio del espejo, en el cual el niño se percibe por primera vez como una unidad corporal y encuentra en su madre a su semejante. Sin embargo, la relación de deseo entre madre e hijo y la entrada al registro psíquico conocido como lo Simbólico (o, lo que es lo mismo, a la distribución de los significantes en la sociedad) no son compatibles con el Nombre del Padre que preside este orden. Este concepto enlaza con el complejo de Edipo en Freud y supone la prohibición del incesto que resuelve el conflicto entre la madre y el hijo, derivando en el ingreso del niño en lo simbólico a través de la asimilación del lenguaje. La Ley o la función paterna que gobierna el lenguaje es en definitiva el poder patriarcal, el cual modela al sujeto varón como ser autónomo y completo mientras que la mujer está abocada a no tener sentido en este orden cultural más allá de su subordinación.

Mientras que los razonamientos de Freud se acercan más a una explicación biológica de la castración, Lacan los enmarca en un universalismo lingüístico que presupone que la Ley paterna es externa y afecta a hombres y mujeres por igual, de modo que no hay forma de escapar a su distribución. Si bien esto implica que tanto ellos como ellas están constituidos por la castración simbólica, y por tanto ya no se relaciona exclusivamente a la mujer con la carencia de pene, esta democratización no es tal en tanto que el hombre puede identificarse con los valores del orden patriarcal mientras que aquella no.

Realizada esta breve contextualización, teóricas feministas como la ya mencionada Kaplan (1987, 1992, 1998), Williams (1984) o Silverman (1984, 1988), entre otras, han recuperado el psicoanálisis lacaniano para continuar desarrollando la representación de lo materno en el celuloide. Kaplan insiste en que el subconsciente patriarcal es la base sobre la que se ha organizado el lenguaje cinematográfico y que «por consiguiente, las mujeres en el cine no sirven de significantes para un significado [...] sino que se han elidido significante y

significado en un signo que representa algo en el subconsciente masculino» (Kaplan, 1998: 62); de ahí que las brechas narrativas serán tan importantes para desenmascarar esta hegemonía y visibilizar otros modos de hacer y entender el cine. Si bien el imaginario masculino continuará entregando representaciones negativas de la mujer y, muy en particular, de la figura materna, la crítica feminista hará suyas esas imágenes para reinterpretarlas y manifestar la necesidad de retratar el deseo femenino desde otras miradas. Esto se irá consiguiendo a través de las películas para mujeres y el cine de mujeres, tal y como veremos en el apartado correspondiente.

3.1.3. Tecnologías del género

La tendencia psicoanalítica introducida por Mulvey se convirtió en una de las metodologías predilectas de la teoría fílmica feminista y fue desplazando los primeros textos en esta materia más asociados al campo de la sociología (Rosen, 1973; Haskell, 1974; Mellen, 1974). Lejos de ser disciplinas excluyentes entre sí, la sociología analizaría el lugar que ocupan las personas dentro de su contexto social y el psicoanálisis lo haría en un marco psíquico de estudio, disponiendo de esta manera el terreno para la aparición de la semiótica «como un nuevo enfoque que intenta reunir ambas esferas mediante el instrumento del lenguaje» (Dos, 2012: 153).

La relación de la semiología con el análisis fílmico feminista podría encontrarse en primera instancia en las teorías elaboradas por Christian Metz (1974, 1977). Tomando a Saussure como punto de partida y adoptando la lingüística como sistema de referencia, Metz introduce una semiótica del cine para analizar cómo este transmite significados a través de códigos-mensaje específicos (por ejemplo, mediante mecanismos como el montaje). En este sentido, no es menos trascendente la elaboración teórica de Roland Barthes (2004), que entiende el cine como un sistema de signos, no estático sino variable, de acuerdo al contexto cultural y la ideología a la que se adhiera quien lo interprete. Es así como un mismo signo está abierto a distintas interpretaciones dependiendo del uso denotativo o connotativo que se le preste. A partir de aquí Barthes introduce el

concepto del mito, en referencia a un signo que procede de otro sistema anterior y con un contenido connotativo que suele interpelar a un grupo en concreto. Es decir, el mito parte de un signo precedente, pero se constituye como un signo nuevo con un sentido propio.

En el cine el signo equivale a la imagen, lo que nos lleva a razonar que la imagen, entendida en nuestro marco de estudio como mujer, suscitara el interés de las teóricas feministas por el área de la semiología. La mujer como signo, en su mayor neutralidad posible, no funciona como tal en el cine, ya que el discurso patriarcal la eleva de forma inmediata al nivel de mito: mujer es aquella que la mirada del varón representa para su propia conveniencia y placer visual, de manera que siempre será requerida por las connotaciones que su imagen implica. El problema se agrava cuando «dichos significados se consideran naturales, denotativos, porque está oculta y disimulada la acumulación de connotaciones culturales», lo que refuerza la necesidad de una perspectiva feminista que permita «desenmascarar las imágenes, el signo de la mujer, para ver cómo actúan los significados que subyacen tras los códigos» (Kaplan, 1998: 43).

Teresa de Lauretis continúa con esta vertiente semiótica en *Alice Doesn't* (1992) y *Technologies of Gender* (1987) para abordar una vez más la problemática de la diferencia sexual inscrita en la mujer y su papel dentro de la estructura narrativa. Muy consciente de las consecuencias dañinas que trae consigo una perspectiva esencialista del género, De Lauretis busca que la teoría feminista vaya más allá de la mera asociación de los opuestos binarios (hombre/mujer, activo/pasivo, sádico/masquista) con tal de evitar caer en el mismo discurso reduccionista que se está criticando. Para alejarse de esa categoría estanca y simplista («the Woman») y ahondar en busca de otras formas de representación («women»), De Lauretis acude a la tecnología del sexo desarrollada en la teoría de la sexualidad de Michel Foucault (1977) que ella sintetiza como «un conjunto de procedimientos regulados que producen sexo y deseo por el sexo como resultado final, sexo no simplemente como objeto de deseo sino a la vez como soporte mismo» (De Lauretis, 1992: 138).

Foucault entiende el entramado social como un compendio de relaciones de poder y de conocimiento, dependientes su vez de una multiplicidad de puntos de resistencia repartidos por toda la red del poder. Tanto las relaciones de poder como la resistencia (o contrapesos) son propensos al cambio, y se materializan en distintos aparatos que configuran las subjetividades o, en palabras del autor, que conforman un «régimen de la verdad» (Foucault, 1992: 175-189). Esta distribución se aplica también a la sexualidad, fenómeno que Foucault razona como algo que no es inherente a los seres humanos, sino como la consecuencia de una serie de discursos políticos generados entorno al poder. En resumidas cuentas, la sexualidad puede entenderse como un dispositivo abarcador donde caben diversas prácticas que relacionan las nociones de poder, verdad y placer. Para nuestro estudio resulta interesante incidir también en los esquemas contrato/opresión y dominación/represión, las dos relaciones bélicas a partir de las cuales se efectúa el análisis del poder (Foucault, 1992): mientras que la primera noción hace referencia a una opresión de tipo jurídico que legitima el poder de quien lo ejerce, la segunda se comprende como un movimiento oscilante entre los opuestos de lucha y sumisión.

En definitiva, el autor argumenta que el concepto de poder no es una fuerza jerárquica poseída por una persona o por un grupo de individuos o entidades, sino una dinámica que se ejerce en mayor o menor medida tanto por opresores como por oprimidos. El poder actúa a través de la normalización de ciertas conductas y estas se consolidan gracias a los discursos producidos por los aparatos ideológicos. Siguiendo esta cadena, las personas que quedan fuera de lo articulado como normal tienen el potencial de resistir a estos discursos, ejerciendo a su vez el poder como contrapeso frente a la hegemonía.

Asimismo, Foucault replantea el concepto de verdad también dentro del marco de las estructuras de poder. Desde su perspectiva la verdad no es una noción objetiva, contrapuesta a la ideología, sino un dispositivo más del poder que se ejerce discursivamente. «La verdad no está fuera del poder, ni sin poder [...] Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su 'política general de la verdad': es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos [...]» (Foucault, 1992: 187). La fuerza discursiva de la noción de verdad construye la

hegemonía de lo normal y excluye las múltiples disidencias, que pasan a ser categorizadas como lo anormal. El grado de éxito en la constitución identitaria del sujeto reside en estas tensiones entre la normalidad y la anormalidad, en cuánto la persona se aleja más de la segunda noción que de la primera y calza en mayor medida con lo socialmente aceptado como correcto.

De la misma manera que Foucault asegura que la sexualidad es consecuencia de esas tecnologías del poder (2010: 799-814), De Lauretis considera que la misma idea puede aplicarse a la noción de género: «both as representation and self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life» (De Lauretis, 1987: 2): a esta multiplicidad de relaciones ella las acuña como tecnologías del género.

De Lauretis aclara también que ciertas premisas de Foucault deben asimilarse con cuidado desde la perspectiva feminista. En el trabajo del filósofo francés la sexualidad no es entendida en términos de género, presuponiendo que la sexualidad es una sola y, en consecuencia, que esta es masculina. Negar la noción de género implica un posicionamiento ideológico a favor del sujeto masculino que somete a las mujeres, hecho que contradice la intención foucaultiana por resistir las tecnologías que generan opresión sexual. Asimismo, para entender cómo la tecnología construye las representaciones y, sobre todo, cómo estas son absorbidas por las personas a las que la tecnología se dirige, el género no es un elemento que pueda obviarse sin más. De Lauretis introduce en este punto la *spectatorship*, uno de los temas recurrentes en la teoría fílmica feminista (tal y como hemos visto en el apartado anterior) y que, como ella bien defiende, ha de analizarse de manera necesaria como un «gendered concept» (De Lauretis, 1987: 13).

Tras haber repasado, aunque brevemente, la postura de De Lauretis acerca del concepto género y de los peligros que ve en la asunción esencialista del mismo, no resulta sorprendente que la autora critique algunos de los presupuestos de Mulvey. En particular, De Lauretis encuentra errado el objetivo de esta teórica por destruir el placer narrativo, cuando los mecanismos que llevan a cabo el milagro del cine no

son otros que la narratividad y la escoptofilia. Teniendo esto en consideración, ella reconduce la idea original de Mulvey hacia un nuevo objetivo: «construir otra visión (y otro objeto) y las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente» (De Lauretis, 1992: 111) que permita reafirmar el deseo visual femenino y que exponga la objetificación a la que las mujeres son sometidas por las narrativas tradicionales. Además, «de esta forma se posibilitarían lecturas contestatarias respecto a las narrativas vigentes e incluso la subversión misma de los mecanismos de narratividad» (Gámez, 2003).

Al debate sobre las tecnologías de género cabe añadir la influyente teoría de Judith Butler (1988, 1997a, 1997b, 1999). Según Butler, el género (y en esto se incluye tanto el rol de género como la orientación sexual) no es una esencia que defina una identidad inamovible, sino el resultado de repetir y naturalizar unos actos que deriva en «the illusion of an abiding gendered self» (Butler, 1988: 297). Este proceso performativo vincula una serie de comportamientos con un género u otro y en la correcta asimilación y cumplimiento de estas premisas reside la continuidad del discurso de lo que se entiende por normalidad sexual. Así pues, la noción de performatividad dentro de los estudios de género es interpretada por esta autora como una estrategia para dismantelar la universalidad del esencialismo biológico como una construcción social, histórica y cultural.

Butler se vale de la teoría deconstructiva de Foucault para argumentar que, de la misma manera que ocurre con el género, el sexo biológico es una construcción social. Lo anatómico no escapa al poder de los discursos como constituyentes de realidades materiales (Foucault, 1977) y en este sentido el binomio sexo/género tampoco puede entenderse fuera de las convenciones sociales: incluso aquello que designamos como lo natural o lo biológico, lo supuestamente inmutable, es al fin y al cabo una configuración cultural fuertemente arraigada en nuestro imaginario colectivo. Donna Haraway sintetiza este punto así: «nature for us is made, as both fiction and fact [...]. Organisms are not born; they are made in world-changing technoscientific practices by particular collective actors in particular times and places» (Haraway, 1992: 297). Siguiendo este razonamiento, Butler sugiere que no existe un sexo natural o un cuerpo sin mediatización cultural, por lo tanto el género precede al sexo.

El discurso de la naturaleza sirve a modo de disciplinamiento identitario: si un comportamiento se sale de lo normal, en relación con las convenciones atribuidas al género de la persona, es achacado también de antinatural. La constitución de hombres y mujeres y la formación de su deseo ha de armonizar con la heteronormatividad preferentemente con fines reproductivos. Este es uno de los motores ideológicos que pone en marcha el discurso en *Cincuenta sombras de Grey*, suponiendo para los personajes una fuente de constante malestar y enfrentamiento con lo normal, lo anormal, lo natural y lo artificial de acuerdo a dicho modelo.

Volvamos ahora a la lectura que Butler hace de Foucault. En *The Psychic Life of Power* (1997b), la autora define la sujeción¹ como «the process of becoming subordinated by power as well as the process of becoming a subject» (Butler, 1997b: 2). Esto implica que el poder no se ejerce solo desde fuera, a través de agentes externos al sujeto, sino también desde dentro, mediante la propia subordinación de este. La ambivalencia de este proceso dimórfico es uno de los puntos críticos en la constitución del sujeto, pues producción y sometimiento son interdependientes entre sí, hasta el punto de que el sujeto puede sentir apego hacia esa subordinación en lo que Butler viene a denominar «passionate attachments» (Butler, 1997b: 6). La autora revisa los aportes del psicoanálisis para argumentar que la represión forma parte de la constitución propia del sujeto: para que este pueda establecerse, los mecanismos psíquicos del poder censuran el deseo y en ese proceso represivo se da pie a la construcción identitaria. El complejo de Edipo es un ejemplo clarificador de este fenómeno (represión del deseo sexual hacia la madre para poder constituirse como sujeto).

Nos ha parecido oportuno incidir en esta reflexión realizada por Butler para continuar desarrollando la dinámica dominación/sumisión de cara al análisis narrativo y a la constitución de los personajes. Ahora, si bien no es nuestra intención utilizar este espacio para indagar en la vasta teorización que se ha formulado entorno a la pornografía, es interesante rescatar algunas reflexiones al

¹ Traducción del inglés «subjection» utilizado por Butler y emparentado con el francés «assujettissement».

respecto que nos ayudarán a considerar las nociones de agencia, discurso y poder aplicadas al caso de *Cincuenta sombras de Grey*.

Ya hemos visto que en el cine clásico la mujer es desautorizada al situarla bajo la mirada masculina y negarle la autonomía especular. Kaja Silverman (1984) afirma que tampoco se le reconoce una autoridad lingüística, en la medida en que el acto de habla femenino es considerado como una cháchara aburrida o dañina, cuya única función narrativa es aportarnos algún rasgo negativo del personaje en contraposición con el discurso medido y racional del héroe masculino. Un fenómeno análogo ocurre en el caso de la pornografía tradicional, donde la objetificación que (por lo general) se hace de la mujer es mucho más evidente, así como más obvias son también las relaciones entre los binomios dominación/masculino y subyugación/femenino.

Una característica muy particular de la pornografía reside en ubicar a la mujer en una posición donde su sexualidad emana de la propia resistencia a la sexualidad. Es así como un acto de habla entendido como «no» es revertido de manera que sea leído como un «sí», agravando la situación planteada por Silverman respecto a la voz femenina en el cine clásico: la irrelevancia verbal de la mujer alcanza su paradigma en el cine porno. En palabras de Butler, «pornography, like the Freudian unconscious, knows no negation» (1997a: 84). El discurso pornográfico pervierte la aparente agencia de la mujer que realiza el acto de habla a través de una recontextualización del significado (Butler, 1997a: 84) cuyo objetivo no es otro que garantizar la gratificación espectral presumiblemente masculina.

Esta intención reversiva niega la soberanía de la mujer a base de demostrar que su agencia no es tal y que, sea cual sea su acto de habla, este siempre estará atravesado por un consentimiento subyacente que revela una incapacidad final a la hora de constituirse como sujeto. Butler señala asimismo que esa recontextualización «also exploits a certain notion of liberal sovereignty to further its own aims, insisting that consent always and only constitutes the subject» (Butler, 1997a: 85). Esta visión, como veremos, parece ser compartida por Christian, quien persigue a Ana con el objetivo de que esta firme un contrato sexual que la constituiría (además, en un plano legal) como sujeto, a pesar de que el

protagonista no parezca estar demasiado interesado en la soberanía de su amante fuera de las cláusulas formales.

3.2. La representación del deseo femenino

3.2.1. El cine de mujeres

El surgimiento de una corriente cinematográfica protagonizada por mujeres y dirigida a una audiencia femenina acarrea una serie de preguntas de base: en primer lugar, ¿qué implica, exactamente, dirigirse a una audiencia femenina? El concepto de audiencia femenina presupone que las personas que conforman ese público ya están socialmente formadas como mujeres. Y en esta construcción identitaria se tienen en cuenta ciertas particularidades entendidas como femeninas (romanticismo, domesticidad, sentimentalismo), que según este pensamiento son extrapolables a todas las mujeres. Kuhn incide en esta cuestión afirmando que si estas películas «inscribe femininity in their address, women – as well as being already formed for such representations – are in a sense also formed by them» (Kuhn, 1984: 344). He aquí la importancia de la relación entre obra y audiencia, necesaria, además, para comprender las diferencias entre películas para mujeres (*woman's films*) y el cine de mujeres (*women's cinema*) y poder preguntarnos en qué corriente se adscribiría la saga de *Cincuenta sombras*.

En *From Reverence to Rape* (1974) Molly Haskell introduce el concepto de películas para mujeres como un nuevo género surgido alrededor de los años cuarenta, con connotaciones bastante peyorativas y reduccionistas, que posiciona a las mujeres en el lugar de la alteridad y desde ese espacio se las retrata como protagonistas de unos filmes de los que serán las principales destinatarias. Si bien se está reconociendo que las mujeres consumen cine y son un nicho comercial a tener en cuenta, esta categoría «carries the implication that women, and therefore women's emotional problems, are of minor significance» (Haskell, 1974: 154). Su contenido glorifica el carácter sacrificado de las heroínas y la búsqueda identitaria de estas implica encajar en los roles de esposa o madre, mensaje que en última instancia lo que pretende es garantizar la continuidad del statu quo falocéntrico.

Doane (1984: 283) aclara que las películas para mujeres son una categoría transversal iniciada alrededor de los años cuarenta y que puede adscribirse, entre otros, al género del melodrama, al cine negro o a los filmes de terror gótico, cuyo nexo común acaba por ser siempre la audiencia femenina a la que van dirigidas. La atribución de la mirada a la protagonista implica un cambio en el proceso visual hegemónico que afecta también a la espectadora. Si tenemos en cuenta que en el cine clásico la jerarquía de la mirada actúa del varón sobre la mujer, sexualizándola, y que tal y como asegura Linda Williams, «to see is to desire» (1984: 83), el hecho de que el régimen masculino le ceda el poder de la mirada a la mujer no implica que ella pase a ocupar el puesto activo tradicional reservado para el varón. En realidad, la espectadora es desplazada como una identidad diferente y su mirada sufre una desexualización: su deseo (siempre masoquista) sigue presente, pero su sexualidad, al no ser proyectada para un público masculino, deja de tener sentido y por lo tanto, de existir. Kaplan lo sintetiza así:

Las situaciones masoquistas repetidas inmovilizan a la mujer como espectadora [...]. Los héroes masculinos idealizados en la pantalla devuelven al varón espectador su imagen reflejada y perfeccionada, junto a una sensación de dominio y control. En cambio, a la mujer no se le ofrecen más que figuras desamparadas y convertidas en víctimas que, lejos de ser perfectas, refuerzan el sentido esencial de inutilidad ya existente (1998: 59).

Por tanto, estas historias, por lo general tan deprimentes, no animan a las mujeres a rebelarse contra su rol de género sino que más bien las ayudan a aceptarlo y a reconciliarse con él (Haskell, 1974: 161). Respecto al deseo masoquista femenino, Doane (1984: 296) se hace una pregunta crucial que nos permitimos reproducir aquí: ¿cómo puede la noción de fantasía femenina ser compatible con las de persecución, enfermedad y muerte? ¿De qué manera estos textos conectan con sus espectadoras?

Para intentar responder esto tengamos en cuenta que, como ya hemos mencionado, la audiencia compuesta por mujeres está construida sobre una presupuesta esencia femenina que se transmite a la narrativa. Esto se ve con claridad en géneros como el melodrama, donde además de presentar situaciones victimizadoras y protagonistas masoquistas, lo importante no es la resolución de

las tramas sino la expectación que producen en la espectadora: «the narrative, by placing ever more complex obstacles between desire and fulfilment, makes anticipation of an end an end itself» (Modleski, 1982: 88), de manera que la espera y la pasividad se convierten en sensaciones placenteras de por sí. En otras palabras, la fantasía no es un medio para el placer, sino el propio objetivo. Haskell remata esta idea: «at the lowest level [...] the 'woman's film' fills a masturbatory need, it is soft-core emotional porn for the frustrated housewife» (1974: 155), una descripción que, lejos de la mera casualidad, conecta bien con la nueva marca *mommy porn* que cataloga novelas y películas como *Cincuenta sombras de Grey*.

Durante el intervalo que separa la saga de *Cincuenta sombras* de las primeras películas para mujeres, este tipo de filmes ha ido mutando y adaptándose a las nuevas exigencias narrativas propias de cada periodo. Aunque no es nuestra intención aquí hacer un repaso de todos los géneros que surgieron desde el melodrama, es interesante mencionar, en primer lugar, las adaptaciones de clásicos literarios de mujeres: las novelas de Jane Austen son un caso paradigmático, con sus protagonistas inteligentes y románticas a la vez, inmersas en una sociedad que no sabe apreciar su valía. Estas películas iniciaron una tendencia que se extendería hasta las *chick flick* de los años ochenta y noventa, nombre adaptado para el cine de la moda literaria conocida como *chick lit* o novelas escritas por y para mujeres. En estos metrajes empieza a destacar una producción femenina y una cierta adopción de eslóganes de la liberación de la mujer, en consonancia con la cuarta ola del feminismo (de acuerdo con la categorización de Celia Amorós, 2000: 22). El carácter más pesimista de las primeras películas para mujeres es reemplazado por una predisposición por la comedia, y las protagonistas son mujeres individualistas que creen en la promesa del amor sin tener que renunciar por ello a un estilo de vida cosmopolita y neoliberal.

Conociendo la herencia que recibe el *mommy porn* o porno para mamás, no resulta extraño que este fenómeno surja de la literatura (erótica, otro género con target femenino) y que oscile entre las premisas más tradicionales y un cierto aperturismo postfeminista. El porno para mamás se adopta como etiqueta para definir la trilogía de *Cincuenta sombras* y se consolida como subgénero erótico romántico de una

serie de novelas posteriores no relacionadas con la trilogía original, que mantienen como rasgo común a una protagonista femenina que pasa por un intenso (re)descubrimiento sexual, por lo general a través de prácticas no convencionales como el BDSM.

A pesar del carácter más transgresor de estas narraciones, aún se respira cierto esencialismo que queda vigente en la propia etiqueta *mommy porn*: si antes la insatisfacción se generalizaba a gran parte del público femenino, hoy debe especificarse que esa frustración es exclusiva de un tipo de espectadoras, aquellas que se han quedado ancladas a las funciones históricamente femeninas dentro del orden social: las madres y las amas de casa. Por otra parte, se está insinuando también que estas mujeres no pueden consumir otro tipo de pornografía que no pertenezca al más edulcorado género erótico y que la fábula romántica es un elemento obligatorio para que ellas puedan disfrutar de una fantasía sexual.

Es cuanto menos interesante que la maternidad haya sido tan abordada en la historia del cine y que hoy por hoy, no obstante, el porno para mamás evite representar de manera directa a la madre. Con esto no nos referimos a que lo materno desaparezca de la narrativa, sino a que la figura concreta de la madre muta en una relación de dependencia entre la protagonista y su amante, suavizando o disimulando así su presencia. Podríamos pensar que esto genera una distancia entre el personaje principal y la madre espectadora, quien no desearía ver reflejada en la pantalla su maternidad o, lo que es lo mismo, su no-sexualidad, de acuerdo a los prejuicios que la etiqueta *mommy porn* trae consigo y que ya hemos comentado con anterioridad. Esta relocalización de lo materno adopta el cariz más sacrificado y obsesivo predominante en el melodrama y otros géneros para mujeres, que regresa con fuerza a la dinámica posesiva y enfermiza que se da entre Ana y Christian, como analizaremos en el capítulo 4.

Mientras que las películas para mujeres refuerzan esta figura de la madre, el cine de mujeres busca abrazar una representación menos elemental y negativa de la maternidad, así como de las mujeres en general. Esta configuración narrativa del cine de mujeres ha de relacionarse con el movimiento feminista de los años setenta y con el influjo creativo de las vanguardias cinematográficas; en este

contexto, se entiende que las películas de esta nueva corriente se caracterizaran por sus protagonistas de sexo femenino, por una narración «organizada alrededor del proceso de auto-descubrimiento y de progresiva independencia de la mujer» y el estar dirigidos «en especial a las mujeres, incluyendo mujeres con un cierto grado de concienciación feminista» (Kuhn, 1995: 149).

Sin embargo, el cine de mujeres no es una categoría del todo abarcativa y existen insuficiencias en su planteamiento. Por esta razón, Barbara Zecchi (1995) va un paso más allá y clasifica como «gynocine» todo tipo de producción realizada por mujeres, independientemente de la ideología a la que estas se adhieran o lo apadrinadas que estén por sus privilegios dentro de la industria cinematográfica. En *Cincuenta sombras de Grey* y la trilogía que este título inicia, la fuerte carga romántica del argumento nos recuerda a las películas para mujeres, mientras que el equipo de producción femenino que hay detrás podría conectar mejor con la categoría cine de mujeres. Sin embargo, aquí consideramos que el gynocine se revela como un término mucho más pertinente para este tipo de producto, pues, tal y como señala Zecchi, este «no es necesariamente feminista: pero su lectura sí lo es» (Zecchi, 1995: 14) o, podríamos matizar, «puede llegar a serlo».

Hablar de gynocine también nos permite superar la figura del *auteur* como genio o visionario masculino y diversificar la autoría a todas las mujeres creadoras implicadas. La idea es ir más allá del puesto ocupado por la directora y recuperar el trabajo de otras mujeres del equipo que se encargan de menesteres menos visibilizados. Por supuesto, para nuestro análisis esta perspectiva es muy provechosa, pues no queremos olvidar la participación de mujeres anónimas en el proceso creativo previo y posterior al producto fílmico.

Nos gustaría, a modo de conclusión de este apartado, reseñar que de forma paralela al desarrollo del cine de mujeres, los metrajes del cine comercial para un público genérico se tornaron estética y narrativamente más violentos y misóginos. Este cambio tan notorio podría entenderse como una reacción contestataria a los avances políticos, sociales y económicos que iba conquistando el movimiento feminista: «the closer women come to claiming their rights and achieving independence in real life, the more loudly and stridently films tell us it's a man's

world» (Haskell, 1974: 363). Creemos que es importante tener esto en cuenta para no olvidar que, mientras que la teoría fílmica feminista avanza y se van abriendo nuevos métodos de hacer y entender el cine, la industria patriarcal se rearma y actualiza, en consecuencia, a pasos agigantados.

3.2.2. La violencia como fetiche

3.2.2.1. Dominación y sumisión

En el primer volumen de *Historia de la sexualidad* (1977), Foucault rastrea los inicios de la normatividad sexual y los encuentra en la época victoriana, régimen que por motivación económica resguardó el sexo en la esfera de lo privado y le atribuyó funciones meramente reproductivas. A través de discursos moralizadores configurados por aparatos del poder como la religión o la medicina, la sexualidad correcta (y, en consecuencia, la única válida) de acuerdo a estos términos se estipuló en su vertiente heterosexual, monógama y falocéntrica. Esto dejaría históricamente fuera cualquier otra práctica sexual que no se rigiera bajo esos parámetros conductuales, como pudiera ser el caso del placer femenino sin una finalidad reproductiva.

Valiéndose de la base teórica presentada por Foucault, y tal y como hemos visto en apartados anteriores, Butler considera que el discurso de la normatividad aplicado al sistema sexo/género puede subvertirse mediante la performatividad. Este tipo de resistencia contracultural implica que no hemos de intentar encajar en una identidad preestablecida, en la medida en que esto acarrearía una fuerte presión a niveles social e individual y se alejaría del carácter transgresor que va implícito a los actos performativos. La clave se encontraría en devenir en un sujeto –contradictorio, disconforme –a través de la creación de nuevos significados, más allá de esa identidad canónica que se inculca mediante los discursos binarios de la heteronormatividad.

El caso del BDSM (*bondage*/disciplina, dominación/sumisión, sadismo/masoquismo) es paradigmático de lo performativo. En una dinámica emancipada del marco sexual convencional, el BDSM abarca una serie de

prácticas y fantasías eróticas diversas que tienen como base común el consentimiento mutuo, así como el énfasis en la seguridad y la sensatez de sus ejecutantes. Es imprescindible por lo tanto diferenciar estas prácticas de cualquier otro acto violento no avalado de forma previa por todas las partes implicadas, pues de esta distinción dependerá no solo un abordaje legítimo del sadomasoquismo en el presente trabajo, sino también un análisis correcto de aquello que es consentido y aquello que es abusivo en *Cincuenta sombras de Grey*.

Las convenciones de género desaparecen en el terreno del BDSM. Los papeles activo y pasivo son intercambiables por hombres y mujeres de manera indistinta, tanto en relaciones heterosexuales como homosexuales, las cuales además no tienen por qué ser necesariamente monógamas. Incluso la sexualidad tradicional coitocentrista y heredera de una moralidad conservadora pierde su protagonismo a favor de otros placeres menos centralizados. En palabras de Foucault, esto nos remite a «una especie de creación, de empresa creadora, una de cuyas principales características es lo que llamo la desexualización del placer» (Foucault, 2010: 1049): los órganos sexuales pasan a un segundo plano en el erotismo BDSM para visibilizar y disfrutar de otras partes del cuerpo menos recurrentes.

Las teorías foucaultianas encuentran aplicabilidad en el intercambio sexual de poder en el sadomasoquismo y en la apertura identitaria que estas prácticas ofrecen. De la misma manera que ha ocurrido con otras subculturas paralelas o transversales al BDSM, como puede ser la comunidad LGTBQIA, las personas que se identifican como practicantes suelen reafirmarse en su alteridad, es decir, reivindican los rasgos característicos de su posición social más desfavorecida a modo de resistencia frente a la hegemonía de lo normal. En este sentido, Foucault advierte del peligro de asumir identidades alternativas pero igualmente encorsetadas, que acaben por reproducir el mismo malestar por encajar en una identidad preestablecida tal y como ocurre con las relaciones circundantes a los modelos canónicos.

[...] Si la identidad llega a ser el problema mayor de la existencia sexual, si las gentes piensan que deben desvelar su identidad propia y que esta identidad debe llegar a ser la ley, el principio, el código de su existencia, si la cuestión que perpetuamente plantean es: '¿Esto es acorde con mi identidad?', entonces pienso

que retornarán a una especie de ética muy próxima a la de la virilidad heterosexual tradicional (Foucault, 2010: 1050).

Asimismo, el sadomasoquismo también ha sido juzgado duramente desde algunas perspectivas feministas. De acuerdo a algunas voces que se adscriben a la misma corriente que denuncia la pornografía y apoya la abolición de la prostitución, las prácticas BDSM son entendidas como otra manera de dominación masculina sobre las mujeres, independientemente de la posición de poder que ocupen ellas durante el encuentro sexual. Desde este punto de vista, la mediatización de estas prácticas «will reinforce or create harmful power relationships» (Lockhart, s.f: 2). La autoría de este artículo añade que «one particular angle of criticism centers on the idea that fetish is a ‘male subculture’ – and that women engage in fetish and BDSM activities only to please their male partners» (Lockhart, s.f: 2). Esta es una idea reproducida por la saga de *Cincuenta sombras*, donde la protagonista decide involucrarse en una serie de prácticas sexuales cuyo sentido no termina de entender, no tanto para experimentar con su propio placer sino para salvaguardar su relación con Christian, como veremos más adelante.

La controversia se agrava cuando la visión caduca del sadomasoquismo perpetrada por los aparatos del poder se mezcla con actitudes machistas, foco de la crítica feminista, diluyéndose el sexismo bajo el peso narrativo de las prácticas BDSM. Esto complica la distinción entre una noción y la otra y adultera el carácter sano y consensuado que se defiende desde las comunidades BDSM con otro fenómeno completamente distinto como es el acoso sexual. Esta confusión respecto al BDSM nos lleva a estar de acuerdo con Ried (2012) cuando señala que dichas prácticas sexuales disidentes han de tomarse con precaución a la hora de entenderlas como inherentemente subversivas, ya que no hacerlo podría llevarnos a una esencialización «de las posibilidades de libertad en un sistema de clasificación totalizante» (Ried, 2012: 8) que puede resultar contraproducente para un análisis de un producto como *Cincuenta sombras de Grey*.

En última instancia, nos parece importante explicar la práctica BDSM conocida como relación 24/7. Esta consiste en el intercambio de poder a tiempo completo, en contextos que no son necesariamente sexuales sino que abarcan cualquier otra faceta de las vidas de las personas practicantes. Con especial énfasis en el rol

masoquista, el grado de participación y las condiciones son negociadas de manera previa, y al igual que ocurre con el resto de prácticas BDSM, cada caso tiene sus propias particularidades. Sin embargo, de acuerdo con los testimonios recopilados por Anna Smith en *The Guardian* (2015), este tipo de relaciones son por lo general poco comunes y hace falta una cierta confianza con la otra parte para llevarlas a cabo.

3.2.2.2. Fantasías de la violación

La glamorización del abuso sexual y psicológico alimenta la cultura de la violación (*rape culture*) en un momento histórico en el que la violencia de género está lejos de ser erradicada. Los mitos de la cultura de la violación sustentan una mirada objetivadora y subyugante sobre la mujer y reproducen de manera mediática un mensaje que ubica el cuerpo y la sexualidad femenina como elementos a libre disposición de la violencia patriarcal. Las industrias del entretenimiento musical, cinematográfica y literaria, entre otras, pueden considerarse como las principales responsables de esta transmisión; sin embargo, también influyen las maneras de socialización presentes en nuestro vocabulario, en las expresiones coloquiales o incluso en los chistes, ya que son muestras diarias de esta problemática así como vías para su propagación y aceptación cultural.

La violencia contra las mujeres como recurso narrativo tiene una larga trayectoria en la historia del cine hegemónico, hasta el punto de que «one cannot fully understand cinema itself without addressing rape and its representation» (Projanski, 2001: 26). Como espejo de una socialización heteropatriarcal, la pantalla del cine refleja relaciones de poder de acuerdo al sistema sexo/género y las adapta, desarrolla y problematiza en el marco de la ficción. La representación de la violación sexual es, en este sentido, paradigmática, pues en ella se expresan los deseos y las fobias sociales, con todas las ambivalencias culturales, generacionales y nacionales como condicionantes a la hora de interpretar esta cuestión.

Up until the early 1930s, explicit references to rape and onscreen depictions of attempted rape were relatively common. By the mid-1930s, films with explicit rape

themes appeared less often; however, allusions to rape and sexual violence continued. In the 1960's, explicit representations of rape once again became commonplace (Projanski, 2001: 26).

La decaída de contenido explícito estuvo relacionada con una mayor regulación o autocensura por parte de las productoras, una política que, de manera paradójica, animó ciertas representaciones de la violencia sexual (Projanski, 2001: 27; Staiger, 1991). La violación comenzó a utilizarse como medio narrativo para aleccionar moralmente al público, tendencia muy clara en el caso de las espectadoras, quienes consumían narrativas las cuales «might depict rape as a punishing consequence of women's inappropriate actions» (Projanski, 2001: 27). La dicotomía de «la santa y la puta» se estableció así como uno de los recursos más recurrentes de la industria, perpetrando un mensaje que caló de manera profunda en la audiencia femenina: «the 'virgin' was a primal, positive figure, honored and exalted beyond any merits she possessed as a woman [...] while the 'whore', Americanized into the good-bad girl, was publicly castigated and cautioned against –and privately sought by men» (Haskell, 1974: 19).

De esta manera, las narraciones dieron paso a dos representaciones distintas de mujeres que, en cualquier caso, eran castigadas por igual: en una mano tenemos a la mujer vulnerable que, por el hecho de serlo, es violada; y en la otra está la mujer más independiente, resuelta y con medios para defenderse, que irónicamente y a modo de escarmiento, es violada y así reubicada en una posición más acorde con lo que se entiende por femenino. «In both cases, however, most narratives resolve the paradox between vulnerability and independence by providing a conclusion that successfully incorporates the woman into stable heterosexual family setting» (Projanski, 2001: 30).

El mensaje que se transmitía a través de este tipo de resolución era incluso más enrevesado que el del castigo por *ostentación* de la sexualidad más característico de los años veinte y treinta. La violación pasó a entenderse como una experiencia necesaria en el sacrificado camino hacia la feminidad ideal y el regreso de la mujer descarriada al hogar se interpretaba como todo un éxito. Esto se vio con especial énfasis en las películas de los años cuarenta y cincuenta (así como en su publicidad), promocionadas por los regímenes de posguerra que, ante la cantidad

de mujeres que habían accedido a la esfera pública, las persuadían a abandonar sus empleos y retomar sus antiguas ocupaciones domésticas.

Como ya hemos tratado en el punto 3.2.1, los avances del movimiento feminista marcaron también una contestación acorde por parte de la industria. Mientras que las actrices eran catalogadas de acuerdo a su sexualidad más explícita y peligrosa o su apariencia más dócil y maternal, las sufragistas anglosajonas de los años veinte y treinta buscaban la ciudadanía de pleno derecho a través de la reivindicación del voto femenino. Y tal y como acabamos de mencionar, la autonomía ganada gracias a la necesidad de mano de obra femenina en tiempos de guerra fue invisibilizada a través de discursos que glorificaban la imagen de la madre y ama de casa, una tendencia que provocó fuertes fisuras en la identidad de las mujeres, tal y como retrataría Betty Friedan en su célebre *La Mística de la Femenidad* (1965).

El avance más notorio del feminismo de los años setenta tuvo, como era de esperar, una respuesta proporcional en términos de representación femenina y niveles de violencia: películas como *Perros de paja* (Melnick y Peckinpah, 1971), *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971), *La última casa a la izquierda* (Craven, 1972) o la más tardía *La violencia del sexo* (Zarchi, 1978) mostraron escenas de violación explícitas e incómodas, aunque no por ello menos estéticamente «atractivas». La profunda renovación del cine en Hollywood trajo consigo el género del terror y el derribo de muchos tabúes sexuales, por lo que no es de extrañar que estas películas mencionadas tuvieran ambos componentes y a menudo se las reconociera dentro de la categoría *rape and revenge*. Si bien se podía llegar a caer en escenas donde se erotizaba la violación, estos relatos se enmarcaban en un contexto narrativo decadente, donde los personajes que ejercían violencia eran al final castigados por los propios héroes vulnerados. Fue también a partir de estos nuevos metrajes que se empezó a prescindir de las opciones mujer/vulnerable y mujer/independiente, prefiriendo personajes más ambiguos.

En los años noventa, la cuarta ola del feminismo (de acuerdo con la categorización de Celia Amorós, 2000: 22) encontró su primer gran referente cinematográfico en *Thelma y Louise* (Scott, 1991), que además fue una de las obras pioneras en partir

de una violación desde una perspectiva feminista o, cuanto menos, en consonancia con las premisas feministas de lucha contra la dominación patriarcal. En esta cinta no se pretendía castigar o aleccionar a la mujer-víctima, sino otorgarle autonomía a partir de la superación de un suceso traumático para rebelarse contra la injusticia del sistema y construirse así como mujer-superviviente.

A partir de este punto, las representaciones de mujeres que sufren violencia machista se diversifican. En la actualidad, podrían nombrarse algunos casos interesantes que escenifican, a la par que *Cincuenta sombras de Grey*, la reacción contestataria del cine hegemónico contra una revitalización del feminismo en expansión a través de las nuevas tecnologías, un tema en el que nos detendremos en el apartado 4. Por ejemplo, la reciente *Perdida* (Chaffin y Fincher, 2014) nos introduce a la misoginia del siglo XXI de la mano de un hombre bueno pero simple, mucho menos resuelto que su esposa, la cual teatraliza una escena de homicidio para inculparlo a él y poder liberarse de las ataduras de la vida en pareja. Este nuevo tipo de *femme fatale* se caracteriza por su mayor inteligencia frente al protagonista masculino quien, empequeñecido, se gana la empatía del público por su completa vulnerabilidad; y si en algo nos recuerda esta villana es al estereotipo de la hembrista o «feminazi», hipérbole y falacia de un feminismo que, según esta perspectiva, se aprovecha de los avances formales en igualdad de género para doblegar a la población masculina. Otro caso de estudio ejemplar puede hallarse en *Juego de tronos* (Benioff y Weiss, 2011), un fenómeno de masas equiparable en éxito mediático a su coetánea *Cincuenta sombras*. En esta serie de televisión las violaciones a mujeres son una constante, incluso a riesgo de sacrificar la coherencia narrativa de los personajes implicados en único beneficio del morbo espectacular.

Como vemos, las representaciones sobre la violencia sexual contra las mujeres han sido y continúan siendo muy variadas, con enfoques desde muchos ángulos distintos. La mirada masculina también ha prevalecido sobre estas narrativas, recreando escenas de violación con un componente sensual que ha ayudado a emborronar las fronteras entre el consentimiento y el rechazo y ha ido perpetrando la cultura de la violación en el imaginario colectivo. La ambigüedad en la secuencia de *Perros de paja* es un claro ejemplo de esto, pues la mujer acosada muestra un

agresivo rechazo hacia su atacante pero también deja vislumbrar una suerte de placer reprimido que complica su lectura. En caso de darle más importancia a este segundo detalle que al explícito «no» de la protagonista, el público puede asumir el mito de que toda mujer en el fondo desea ser violada; si bien, y esto también es condicionante, en esta película el punto de vista de la escena está ubicado en el personaje violentado, por lo que se hace hincapié en su dolor, en su placer, y en su conflicto personal al fin y al cabo. Por otra parte, la escena de violación contra una de las protagonistas de *Juego de tronos* no posiciona el punto de vista en su sufrimiento, privilegio narrativo que es ocupado en cambio por otro personaje al que se le obliga a observar toda la secuencia contra su voluntad. Esto da a entender que la violación de la muchacha no es más que un pretexto para el desarrollo del arco narrativo del personaje masculino, lo cual nos demuestra que, si bien en este caso no se glorifica en absoluto la violación, tampoco se potencia la agencia de la protagonista.

Habiendo realizado este breve recorrido por la evolución representativa de la violencia sexual en el cine hegemónico, es momento de preguntarnos por las fantasías eróticas de las mujeres relacionadas con las violaciones. A pesar de contar con un historial audiovisual donde las protagonistas han sido violadas a favor de la evolución de otro personaje, erotizadas para el espectador presumiblemente masculino y heterosexual, y no siempre han poseído el punto de vista narrativo, las espectadoras pueden encontrar en estas narrativas también una fuente de gratificación.

En la actualidad las fantasías eróticas están consideradas como actividades positivas para la salud sexual de las personas. En el caso de las mujeres pueden, además, resultar un recurso empoderador: «sexual fantasies give women a context for actively exploring their sexuality in a manner that is relatively free from social consequence» (Bivona, 2008: 1). De esta afirmación también deducimos que no todas las fantasías han de ser políticamente correctas; muy por el contrario, a veces estas se construyen sobre hechos que quienes fantasean no desean que ocurran en la realidad, tales como el sexo intrafamiliar, las aventuras extramaritales o, en el caso que nos ocupa aquí, las *rape fantasies* o fantasías que giran en torno a una violación (ocupando ellas la posición de víctimas). De acuerdo a diversos

estudios (Bivona, 2008: 8-9; Hawley y Hensley, 2009), este tipo de fantasías es sumamente común, y si bien durante décadas ha sido analizado como una patología, Bivona insiste en que «an avoidance of this topic [rape fantasies] sends the false and disturbing message that women's sexuality is something to be ashamed of» (Bivona, 2008: 3).

Fantasear una violación sexual implica hacerlo dentro del marco de la seguridad imaginativa, de la ficción privada, y por tanto el control absoluto de la situación pertenece a la persona que tiene la fantasía. No existe, pues, como es evidente, una violación real, sino una aproximación a la idea de la misma; por tanto, de la misma manera en que distinguimos realidad de fantasía, también ha de diferenciarse entre la persona que fantasea y el yo fantaseado: «from the point of view of the self character, there is non-consent and these are rape fantasies. From the viewpoint of the fantasizer, a type of implicit consent has been given» (Bivona, 2008: 4). Esta distancia es esencial a la hora de indagar cómo el producto que aquí tratamos condiciona y afecta a sus consumidoras, pues la fantasía se independiza de lo privado y se convierte en un acto colectivo, masivo incluso, que pasa a tener unas resonancias sociales determinadas.

Bivona recalca que la sexualidad femenina se ha perseguido históricamente y en consecuencia las mujeres pueden sentirse incómodas o inhibidas en relación a su erotismo. La violación en términos de fantasía se constituiría en este sentido como una estrategia para superar ese sentimiento de culpa, para abandonar toda responsabilidad sobre un acto que, al no ser consentido por ambas partes, escapa supuestamente al poder de la mujer que se fantasea en esa posición (Bivona, 2008: 13). *Cincuenta sombras*, por otra parte, abre un terreno nuevo de estudio que reta las conclusiones de Bivona, en tanto que la culpabilidad que puedan sentir las mujeres al disfrutar de este producto se ve minimizada gracias a la socialización entre consumidoras que les permite reafirmar su placer.

Leer o visualizar *Cincuenta sombras de Grey* va más allá de la fantasía erótica privada que hemos descrito hasta el momento. Es ese componente social el que convierte el disfrute de estos productos en una experiencia interactiva y comunitaria, a la par que en una reafirmación del carácter sexualmente

emancipado que diferencia la generación actual de unas mucho más censuradas predecesoras. Sin embargo, como ya anticipábamos al inicio del capítulo, esta superación tan declarada de los tabúes sexuales tiene una doble lectura:

La construcción de la ética o moral sexual contemporánea, a pesar de representarse y proponerse como una forma liberada y transgresora del gusto burgués tradicional por lo erótico –que históricamente ha preservado la intimidad como norma –sigue manteniendo los estandartes heteronormativos y sexualmente moderados desde el momento en que este imaginario sexual queda integrado en los procesos de promoción cultural hegemónicos determinados por la mirada masculina (Pujol y Esquirol, 2014: 62).

Cabe tener en cuenta cómo la sexualización femenina es absorbida por el discurso machista para respaldar la cultura de la violación o *rape culture*, es decir, una actitud social que protege y excusa a quienes cometen agresiones sexuales contra las mujeres y, en su lugar, culpabilizan a estas por haberlas provocado. De acuerdo con el análisis de Burt sobre los mitos culturales que sustentan este fenómeno social, «the higher the sex role stereotyping, adversarial sexual beliefs, and acceptance of interpersonal violence, the greater a respondent's acceptance of rape myths» (Burt, 1980: 217). De los estudios citados por Bivona podemos rescatar un punto que enlaza fácilmente con un argumento característico de la cultura de la violación: «the rape fantasy portrays the woman as so attractive, seductive, and desirable that the man loses control, breaking core expectations of civil decency in order to have her» (Bivona, 2008: 18-19). Una vez más, hemos de reiterar que los significados cambian de acuerdo al prisma a través del cual analicemos este tipo de afirmación. En el contexto imaginativo la deseabilidad es un aspecto clave (tanto en las *rape fantasies* como en prácticamente cualquier otra fantasía erótica), y cobra un sentido especial si recordamos que las mujeres están socialmente presionadas por encajar en un canon de belleza muy estricto, a menudo inalcanzable, que suele ser determinante en la baja autoestima de la población femenina occidental. En una sociedad moderna hipersexualizada, el acto sexual se constituye como la consolidación identitaria máxima.

Para enfrentarnos a la confusión de conceptos que suscita *Cincuenta sombras*, nos parece importante remarcar que toda fantasía erótica es legítima, de la misma

manera que lo son las prácticas BDSM ya comentadas en el apartado anterior. La problemática no se encuentra en el tipo de fantasías que se prefieran ni en una aproximación segura y consensuada a los fetiches sexuales, sino en cómo las industrias culturales se apropian de estos conceptos y los pervierten para sustentar, como vemos en este caso, mitos relacionados con la cultura de la violación. Basándonos en la lista realizada por Payne, Lonsway y Fitzgerald (1999, la traducción es nuestra), enumeraremos a continuación algunos de los mitos más comunes y que se reproducen en *Cincuenta sombras de Grey*, como veremos más adelante cuando apliquemos estas menciones al análisis de la película: «no fue realmente una violación» (el dilema a la hora de diferenciar sexo de violación sexual se propaga con esta afirmación); «él no pretendía hacerlo» (busca salvaguardar la integridad del abusador y aludir a una especie de violencia inherente, de justificación asociada a lo masculino y de posibilidad de redención); y «ella lo deseaba» (potencia la idea de que, en el fondo, toda mujer desea ser violada, independientemente de lo que ella misma exprese al respecto).

La historia de las violaciones sexuales en el cine y la televisión merecen un trabajo aparte, algo de lo que ya se han encargado autoras como las ya citadas Haskell (1974) y Projanski (2001) particularmente. De los ejemplos que hemos escogido, así como de otras incontables muestras de abuso sexual en la pantalla, encontramos una relación de mutuo influjo entre los movimientos feministas y las novedades narrativas del cine hegemónico pues, tal y como señala Haskell, «like two-way mirrors linking the immediate past with the immediate future, women in the movies reflected, perpetuated, and in some respects offered innovations on the roles of women in society» (Haskell, 1974: 12). Así, hoy nos encontramos en un momento histórico donde el cine de Hollywood y las grandes cadenas de televisión aceptan el feminismo y crean personajes que van en contra de la norma, pero a la vez potencian recursos narrativos que privan a estas mujeres de su agencia. La hipersexualidad femenina, estrategia neoliberal y de masas, es un argumento esgrimido por los medios para demostrar que la opresión femenina está superada e, implícitamente, asumir que el movimiento feminista también lo está. La deslegitimación del feminismo hoy por hoy pasa por acusarlo de un movimiento infértil, como mínimo necio o caprichoso en su resistencia a desaparecer, y que de

continuar así puede llegar a revertir la relación de privilegios a favor de las mujeres (como sugiere *Perdida*).

Más difícil resulta encontrar ejemplos de mujeres ejerciendo violación en favor de su propio placer. Cuando la víctima de una violación es un hombre y quien ejerce la violencia, una mujer, se realiza por lo general una infantilización o feminización del hombre en la pantalla, en tanto que este deja de coincidir con el modelo social que encumbra lo masculino como lo (sexualmente) activo. De un varón se espera que siempre esté dispuesto a tener relaciones sexuales, por lo que él no ha de limitarse al acto de consentir sino que también habría de propiciar esos encuentros, de los cuales disfrutaría invariablemente. En consecuencia, las violaciones a hombres por parte de mujeres no suelen ser plasmadas en el audiovisual como asuntos serios, sino que, por lo general, se enmarcan dentro de gags de humor con el tratamiento técnico y estético correspondiente (banda sonora, iluminación o montaje relajados, incluso divertidos). Teniendo en cuenta que en estos casos persiste la mirada masculina acuñada por Mulvey (1975), la mujer ninfómana que viola forma parte del espectáculo audiovisual para el público masculino; no existe una amenaza real en la figura de la violadora, puesto que la comedia lima cualquier tensión castrativa, así como lo hace la fetichización del cuerpo femenino, estrategia ya utilizada contra las mucho más peligrosas *femme fatales* de géneros dramáticos, tal y como observamos durante el apartado 3.1.1.

Productos de comedia recientes que cuentan con violaciones de este tipo en su haber son, por ejemplo, la película *Todo Sobre Mi Desmadre* (Apatow y Stoller, 2010), *Super* (Bailey y Gunn, 2010) o la serie *Mujeres desesperadas* (Skouras III y Cherry, 2004), cuya narración, además, es dirigida coralmente por un grupo de amigas. En esta última se ha llegado a retratar la violación como un medio ilícito para el embarazo, una motivación exclusivamente femenina que también ha tenido su trayectoria en telenovelas y *soap-opera* (géneros televisivos, recordemos, «para mujeres») y que suele estar relacionada con una táctica desesperada para salvaguardar una relación con un hombre. En este sentido, queda patente que el placer no es el principal aliciente en muchos retratos de la violación ejercida por mujeres, sino una vía para conseguir otros objetivos enmarcados en lo que socialmente se cataloga como femenino, es decir, lo romántico y lo maternal.

En definitiva, presuponer que la hipersexualidad femenina del *mainstream* cultural es síntoma de una superación de la discriminación sistemática ejercida contra las mujeres es un error común que urge subsanar. *Cincuenta sombras de Grey*, como una de los más importantes ejemplos de esto en los últimos años, combina esta visión con una predilección por el romanticismo gótico y una introducción a las prácticas BDSM.

3.3.4. El imaginario erótico en el fandom

El neologismo *fandom* parece provenir de la contracción de dos términos anglosajones: *fan* (fanático/a) y *kingdom* (reino), que vendría a significar literalmente el reino de las/os fans. Esta es una definición por lo general bastante aceptada, si bien existen discrepancias que prefieren pensar el fandom como *fan domain* (el territorio o los dominios de los/as fans). Nos gustaría guiarnos por esta segunda acepción y ofrecer una alternativa etimológica que considere la partícula –dom en referencia al concepto *domination*. Esta licencia que nos permitimos aquí no es gratuita, en tanto que para definir un fenómeno como el *fandom* vemos más apropiado un acto de dominación (/sumisión), con la versatilidad foucaultiana que esta relación de poder nos ofrece, en contraste con el imaginario jerárquico y hermético al que nos remite la idea de un reinado. El abanico de posibilidades que se abre al observar el *fandom* como la dominación de las/os fans (sobre el producto, sobre el devenir de los/las personajes, sobre la historia, en definitiva) resulta mucho más estimulante que continuar entendiendo al grueso de los/las fans como un reducto de súbditos anónimos que veneran de manera reiterada e infructuosa un producto en concreto.

Es evidente que esta categorización que realizamos aquí calza muy bien con el tema del presente trabajo. También resulta atractiva la relación que puede establecerse entre esta acepción del *fandom* y la práctica del BDSM conocida como «femdom» o dominación femenina, sobre todo si recordamos que el *fandom* es un colectivo en el que las mujeres tienen un peso innegable, apabullante en más de una ocasión. Si bien no conocemos cifras que lancen una aproximación del porcentaje de mujeres y hombres en el fandom, un breve paseo por los principales

puntos de encuentro de fans² prueba que la mayoría femenina es absoluta e indiscutible. Baker-Whitelaw y Romano arrojan algo más de luz sobre esta cuestión: en un contexto de conversación, como puede ser un foro o una cadena de comentarios, «unless you specify that you're male, you will nearly always be assumed to be female or genderqueer until proven otherwise» (2014).

Seguramente este sea una de los pocos escenarios donde la norma radique en el genérico femenino y las mujeres no estén consideradas como la alteridad. Nos encontramos con una sociedad virtual en la que el poder creativo de las mujeres es el corazón que la mantiene viva, en movimiento y en constante regeneración. La presencia masculina, si bien mucho menor, es por lo general bien recibida, y los hombres que entran en la dinámica del *fandom* comparten los códigos establecidos por la mayoría femenina con total naturalidad. En palabras de Jenkins (2009), un «acafan» o fan que es a la vez académico:

Los fans varones de los medios de comunicación son menos habituales que las fans mujeres, aunque sin duda no son algo excepcional en esta cultura; los fans varones hemos aprendido a adaptarnos a las convenciones interpretativas de esta comunidad, aunque estas tradiciones subculturales no se hayan originado en respuesta a nuestros intereses o experiencias [...] por lo general he comprobado que es una comunidad abierta, que ha aceptado sin problemas mi implicación (Jenkins, 2009: 18).

Sin embargo, si nos remontamos a los orígenes del *fandom* en el terreno de lo virtual, nos encontraremos con unos inicios más complicados para las *fangirls*. La brecha digital de género, particularmente pronunciada en los albores de Internet, supuso que «la reconstitución de estos mundos de fans como enclaves digitales [requiriera] agotadores esfuerzos para superar la recepción, con frecuencia declaradamente hostil, dispensada al sector femenino por la población eminentemente masculina [...]» (Jenkins, 2009: 166). La alfabetización tecnológica

² Nos referimos a portales no centralizados en una única temática como LiveJournal, Archive of Our Own, Fanfiction.net, Tumblr o Wattpad. Caso muy distinto sería, por ejemplo, el *fandom* de los «bronies», con una mayoría masculina que tiende a reafirmarse fuera de los dominios femeninos.

de muchas mujeres fue impulsada por la motivación que ofrecía el hecho de pertenecer y participar activamente en comunidades de fans, las cuales se constituyeron en pequeños círculos de contacto como «las listas de discusión, los grupos de correo, los webrings y las salas de chat [...]» (Jenkins, 2009: 167).

Si bien la cultura participativa ha consolidado un hito en su transición a las nuevas tecnologías, las mujeres fans llevan organizándose desde mucho antes para intercambiar conocimientos de un producto, poner en movimiento reinterpretaciones artísticas y, en definitiva, dar profundidad y presentar alternativas a la historia narrada de manera oficial. Sus contribuciones altruistas fueron fuente de publicidad e ingresos para las compañías detrás de los productos venerados, por lo que la importancia de este grupo social se volvió patente en fenómenos como los *fanzines* o revistas para fans. Estas publicaciones, caracterizadas por su bajo coste y por lo general financiadas por fans, a veces podían estar en manos de pequeñas editoriales que, si bien veían en las/os fans un nicho de mercado menor, no encontraban compensación económica real a largo plazo (Jenkins, 2010). A pesar de las dificultades monetarias agravadas por otras prácticas como el fotocopiado de los números, suplantando así su compra, los *fanzines* se consolidaron como una vía predilecta para la transmisión de conocimiento entre fans. En el caso concreto de las *fangirls*, estas publicaciones les permitieron hacerse un nombre en un universo donde su valía era medida con otros parámetros muy distintos a los acostumbrados fuera del *fandom*:

Las mujeres que tienen trabajos de poco prestigio o que son amas de casa pueden obtener un reconocimiento nacional e incluso internacional como escritoras y artistas fans: la publicación de obras puede convertirse en una fuente de estatus, un estatus no reconocido por los sistemas sociales y económicos dominantes, pero muy gratificante a nivel personal (Jenkins, 2010: 186).

La segregación entre *fangirls* y *fanboys* se hizo particularmente visible gracias al célebre *fandom* de la serie de televisión *Star Trek* (Roddenberry, 1966), que supo encontrar (aunque no aunar) a los fans, esencialmente masculinos, de la ciencia ficción especulativa que llevaba activa desde los años veinte y treinta en EEUU, con unas nuevas fans que «were more interested in the interpersonal relationships, politics, and philosophical questions facing the crew of the U.S.S. Enterprise than

the technology used by the Federation» (Lady Business, 2014). Las diferencias entre ambos grupos resultaron irreconciliables y la minoría femenina se desvirtuó de los espacios ocupados por hombres para crear sus propios puntos de encuentro. La predilección de las mujeres fans por matizar, desarrollar y enfatizar aspectos poco tratados por el *canon* (el relato oficial), con especial interés por las situaciones de intimidad entre personajes y muchas veces desde una perspectiva erótica, es una constante que se mantiene desde el hito que supuso *Star Trek* (Roddenberry, 1966) y que continuó diversificándose a través de otros *fandoms* punteros como puede ser, de manera muy notoria, la saga de *Harry Potter* (Heyman y Columbus, 2001; en adelante) durante los años noventa y dos mil.

Asimismo, la convergencia mediática marcó un antes y un después a la hora de entender el *fandom* y las relaciones entre sus integrantes. Las complicaciones derivadas del aislamiento geográfico u otros impedimentos físicos que resultaban un problema, por ejemplo, para asistir a convenciones de fans, cambiaron gracias a la inmediatez que ofrecía la conexión a Internet (Jenkins, 2009). Es interesante pensar esto desde el punto de vista de las *fangirls* casadas o con familia, para quienes la oportunidad de pertenecer a una comunidad global sin necesidad de moverse de casa era cuanto menos revolucionaria.

Como vemos, es el sentido de comunidad una de las expresiones que mejor definen el *fandom*. Si bien no todas las personas que pertenecen al mismo *fandom* son creadoras de contenido, la mayoría de sus integrantes participa a través de acciones como comentar, con tal de mostrar aprobación o para añadir una crítica; compartiendo el trabajo de otras/os fans, generando *feedback* y activando el tráfico de visitas; o tal vez solo observando sin pronunciarse, pero marcando favoritos unos trabajos por encima de otros y creando tendencia de esta manera. Sea como sea, la reinterpretación de una/un fan de un producto original en clave de *fanfiction* (escritura), *fanart* (arte gráfico) o *fanvids* (audiovisual), entre otras muchas manifestaciones, no tendría razón de ser de no haber detrás un fiel grupo dispuesto a enmarcar, compartir, criticar y movilizar ese nuevo contenido a través de las redes sociales. Como vemos, la pertenencia a un *fandom* es todo cuanto menos pasiva: hay todo un sistema organizativo, con sus rituales y particularidades, que conforman una estructura de relaciones constituida en webs

de preferencia y subgrupos dentro del *fandom* dedicados a un personaje en especial, a una relación entre personajes, al *star system*, entre otras tantas posibilidades.

Sin embargo, existe un concepto por lo general bastante negativo de este tipo de audiencias. «The literature on fandom, celebrity and media influence tells us that: Fans suffer from psychological inadequacy, and are particularly vulnerable to media influence and crowd contagion» (Jenson, 2002: 18). Grossberg (2002) realiza una explicativa lectura al respecto:

These audiences are thought to be easily manipulated and distracted (not only from 'serious' culture but also from real social concerns), mobilized solely to make a profit. The various forms of popular culture appeal to the audience's most debased needs and desires, making them even more passive, more ignorant and noncritical than they apparently already are. Fans are simply incapable of recognizing that the culture that enjoy is actually being used to dupe and exploit them. A second, related view of fans assumes that they are always juveniles, waiting to grow up, and still enjoying the irresponsibility of fandom (Grossberg, 2002: 51).

Es cuanto menos llamativo que la activa producción que caracteriza a este grupo de personas sea asumida por la opinión popular como una obsesión estéril. De hecho, previamente a *Cincuenta sombras de Grey*, poco se hablaba del ejercicio creador que tiene lugar en los dominios de los/las fans (con honrosas excepciones, como es el caso de los ya clásicos *trekkies*) y los medios masivos se limitaban a tachar toda expresión de fanatismo como una manera de sucumbir a la veneración desenfrenada de iconos culturales. La novela de E. L. James, en un inicio *fanfiction* de la saga *Crepúsculo*, reabrió debates en torno a la autoría o el *copyright*, pero sobre todo demostró que la pasión de los/las fans está lejos de ser una actitud pasiva.

Las personas que conforman el *fandom* son consumidoras activas, pero ello no implica que carezcan de capacidad crítica: muy por el contrario, tienden a realizar críticas muy severas con amplias argumentaciones y material desde donde contrastar la información. Los participantes de grandes *fandoms* autogestionan su entusiasmo en forma de bases de datos o *wikis*, espacios abiertos a la edición donde se recopilan todos los detalles de los productos culturales que siguen,

atentos a cualquier posible fallo o incongruencia narrativa. De esta manera, se valora negativamente cualquier cambio introducido por el *canon* que no sea fiel a la línea argumental preexistente y que pueda poner en peligro la coherencia de los personajes. Como generadores de opinión, las/os fans tienen la potencialidad de boicotear un producto, así como de movilizarse para salvarlo si lo creen merecedor. El activismo fan ha llegado incluso a ir más allá de las barreras del *fandom* para reivindicar diversas causas sociales, y últimamente la concienciación feminista se ha convertido en uno de los principales prismas bajo los cuales se juzga la calidad de un determinado producto.

Tristemente, la cuestionada calidad de la trilogía de *Cincuenta sombras* ratificó otra serie de mitos relacionados con el *fandom*, como la supuesta incompatibilidad entre fanatismo y riqueza literaria. Asimismo, reflexionemos sobre cuánto se potencian los estereotipos sobre la ignorancia cultural o la vulnerabilidad social cuando estas audiencias están compuestas, de manera mayoritaria, por mujeres. La opinión mediática adopta un cariz paternalista que queda patente a través de expresiones como *mommy porn* (una etiqueta que, como es de esperar, no han elegido las madres lectoras para autodefinirse) y reproduce un tipo de situación que recuerda al auge de los melodramas y *soap-operas*, cuando las amas de casa eran juzgadas por su falta de crítica frente a un producto que, paradójicamente, era diseñado a medida para el consumo de estas.

4. Caso de estudio: *Cincuenta sombras de Grey*

4.1. Estado de la cuestión y antecedentes

4.1.1. El romanticismo gótico: de *Crepúsculo* al *mommy porn*

El deseo femenino es uno de los puntos centrales en *Cincuenta sombras de Grey* (Brunetti y Taylor-Johnson, 2015). La adaptación cinematográfica de la novela homónima narra la relación amorosa y sexual (o, mejor dicho, amorosa o sexual, porque la aparente incompatibilidad de ambas esferas da pie a todos los conflictos en la pareja protagonista) entre Anastasia Steele, una estudiante de literatura sin experiencia en el sexo, y Christian Grey, un rico y exitoso magnate de los negocios. La singularidad de Christian reside en su secreta predilección por las prácticas BDSM (*bondage*/disciplina, dominación/sumisión y sadismo/masochismo) que le lleva a rechazar cualquier relación íntima con mujeres que no sea estrictamente sexual. La única manera que Ana tiene de establecer una relación con él es convirtiéndose en su sumisa, o en otras palabras, accediendo a asumir un papel masoquista frente al rol dominador de Christian. Y para dejar constancia de su conformidad, ella debe firmar un detallado contrato en el que podrá señalar, además, las prácticas que está dispuesta o no a experimentar.

En principio, esta premisa no parece tener nada de conflictiva. El sadomasochismo es la excusa argumental para desarrollar la evolución sexual de una joven y liberar el deseo femenino en un escenario seguro. Sin embargo, la problemática se inicia cuando el plano sexual, y las prácticas que en esos límites deberían quedarse, pasan a invadir todos los otros registros en la vida de los protagonistas. El sadismo de Christian se desborda fuera de las cláusulas de su contrato para manifestarse en forma de acoso físico y psicológico a su compañera. Él justifica su comportamiento de tres maneras: 1) aludiendo a un romanticismo tradicional, posesivo y sexista que así lo avala, 2) rescatando una serie de sucesos traumáticos de su infancia que necesitan del perdón incondicional para sanarlos, y 3) tergiversando el significado respetuoso del sadomasochismo para convertirlo en una tapadera de la violencia fuera del contexto sexual. Mientras tanto, Ana acepta de manera más o menos intermitente el masochismo como respuesta al abuso

sistemático de Grey, asumiendo que debe sufrir (emocionalmente, fuera de la *red room*) para merecer su deseo y, tal y como ella espera, quizás también su amor.

Esta dinámica entre los dos personajes potencia ideas asociadas a la cultura de la violación que ha generado la alarma social en círculos feministas y no feministas, los cuales contemplan, por lo general horrorizados, cómo el romanticismo gótico vuelve a ponerse moda (Bonomi *et al.*, 2013, 2014; Pujol y Esquirol, 2014; Esquirol, 2015). Está claro que ni Ana ni Christian son capaces de discernir entre la violencia consentida por mutua voluntad de la violencia ejercida a modo de intimidación, coerción, y en definitiva como abuso de poder. Esta tendencia que ensalza el amor romántico procede de un dilatado historial, siendo el referente más cercano de *Cincuenta sombras de Grey* la saga *Crepúsculo*, trilogía novelística (Meyer, 2009, y secuelas) y cinematográfica (Godfrey y Hardwicke, 2008, en adelante) en la que el producto que analizamos se inspiró a modo de *fanfiction*.

A grandes rasgos, podemos encontrar una serie de similitudes narrativas entre las historias de amor gótico y estos dos productos de la última década. Sánchez Verdejo define el gótico como un género que «presenta al mundo como críptico, lleno de información oculta y poder secreto» y caracterizado por «sus personajes torturados, el miedo, el acecho de las fuerzas del Averno, sus tramas totalmente predecibles» (Sánchez-Verdejo, s.f: 5). Esta literatura fantasea sobre las posibilidades de una realidad donde lo sobrenatural tiene un peso indiscutible frente al más aburrido y encorsetado día a día del lector o lectora: «la ficción gótica rescató la naturaleza de los temores sociales y personales, presentó mundos diferentes y más excitantes, en los que las heroínas podían encontrar no sólo la violencia aterradora, sino también la libertad de la aventura» (Sánchez-Verdejo, s.f: 7).

Como vemos, la gente que consumía esta literatura buscaba una forma de evasión en las tramas oscuras y cotidianas de estos relatos, una predilección que fue tachada por la crítica de la época victoriana como inmoral y peligrosa. De la misma manera que ocurriera también con el género del melodrama, el porno para mamás está sufriendo un linchamiento crítico que va en paralelo a la historia de la ficción gótica: «numerosas reseñas le achacaban el corromper a los lectores –gran parte

eran mujeres jóvenes –al llenar sus mentes de fantasías que los apartaban de las obligaciones de la vida y ponerlos en contacto con turbias pasiones [...]» (Sánchez-Verdejo, s.f: 6). Sin embargo, el statu quo, amenazado por la transgresión narrativa de estas historias, es reconstituido en la misma diégesis gracias a un final donde vence el orden por encima de cualquier monstruo. En consecuencia, «las novelas góticas pueden ser leídas [...] como una alerta, advirtiendo sobre los peligros sociales y morales al presentarlos con su cara más oscura y aterradora» (Sánchez-Verdejo, s.f: 7).

Curiosamente, y de acuerdo con la ya mencionada Illouz (2014), en el contexto actual y occidental, ese statu quo lo encontraríamos en la igualdad de género que han ido alcanzando los movimientos feministas. Si la literatura gótica ofrecía a las mujeres lectoras una vía de escape a una realidad menos opresora, lo que *Cincuenta sombras* (y de manera previa, *Crepúsculo*) propone es un mundo más sencillo, más clásicamente binario, donde no hace falta cuestionarse en todo momento si una actitud es o no es sexista, y de esta manera poder disfrutar y explorar la sexualidad sin obstáculos sociales, por lo menos en la teoría. Como comenta la propia Illouz en una entrevista: «equality is exhausting» (Illouz, 2015).

En cuanto a la estética que caracteriza al gótico, y que absorbe *Crepúsculo* y reconfigura *Cincuenta sombras* más tarde, nos referiremos a continuación a una breve definición aportada por Nigel Glendinning (s.f), quien en concreto se refiere al impacto de este género en la literatura francesa:

En estos escritos y dramas hay castillos de la era feudal, selvas aisladas y capillas arruinadas; pasillos y bóvedas subterráneas; todo el aparato de mazmorras y calabozos antiguos que se encuentran también en la novela gótica. Hay también en este tipo de obra historias de enamorados recluidos en conventos o monasterios (Glendinning, s.f: 105).

Si bien el paralelismo entre la literatura gótica clásica y la trilogía *Crepúsculo* es evidente, más difuminada se presenta esa estética en la saga de *Cincuenta sombras*. Los bosques y los castillos son reemplazados por un escenario realista y urbano del siglo XXI, donde priman las grandes ciudades, los departamentos de lujo y la alta tecnología. El componente sobrenatural de los personajes, quid del

relato en el producto predecesor a *Cincuenta sombras*, se resignifica aquí en términos de un pasado oscuro por parte del personaje principal y en una tendencia sádica descrita a modo de patología. De esta manera, las mazmorras y calabozos antiguos a los que se refiere Glendinning toman forma en la *red room of pain*, como la llama Anastasia, un cuarto prohibido y oculto que contiene todo tipo de instrumentos para alcanzar el placer a través de la tortura. Christian carece de la fisonomía fantástica de Edward (coprotagonista de *Crepúsculo*), pero reemplaza el vampirismo de aquel por una gran capacidad adquisitiva, que en la edad moderna puede entenderse como otro tipo de superpoder.

Además, como se argumenta en la detallada comparativa realizada por Sonia Baello-Allué (2013), los dos protagonistas masculinos son retratados, en un inicio, como monstruos: «Edward is a vampire, Grey is a sadist [...]. However, one of the most interesting lines in the story is the way these ‘predators’ try to protect Bella/Ana by controlling their impulses» (Baello-Allué, 2013: 233). Ambos tienen una naturaleza que no consideran normal, que es sobrenatural o degenerada según sus propias ideas, por lo que convierten sus circunstancias en un trauma que solo el amor romántico de una mujer puede aliviar. Los dos personajes masculinos luchan por encajar en la normatividad social a través de la prueba de fuego que supone entregarse a lo que ellos entienden como inherente al amor en pareja: matrimonio, monogamia y maternidad y paternidad.

Por otra parte, y como ya indica Baelo-Allué, las dos protagonistas femeninas difieren en sus objetivos a largo plazo. Si bien Bella «puts marriage, motherhood and vampirism at the expense of everything else [...] Ana has just finished college and wants a career in publishing [...]. In the end, she gets it all: love, marriage, motherhood, a successful career, and a spicy sex life» (Baello-Allué, 2013: 234). Como ya comentábamos, si en algo se diferencia la construcción de Ana de su modelo femenino predecesor es en la introducción del componente neoliberal, que a su vez adopta máximas de los movimientos feministas como la independencia económica y profesional o el empoderamiento a través de la sexualidad.

A modo de resumen, vemos que en *Cincuenta sombras* los avances en materia de equidad de género se toman por los protagonistas como una serie de obligaciones

indeseadas, parte del ritual de apareamiento en el contexto del siglo XXI. Se recupera la moralidad conservadora del romanticismo gótico pero también se describe una sexualidad explícita y libre de tabúes entre los personajes, creando una paradoja argumental que evidencia el conflicto entre la representación clásica de la mujer y las fisuras que han introducido los feminismos en esas mismas imágenes. Asimismo, el comportamiento abusivo del coprotagonista queda justificado por los discursos distorsionados de las prácticas BDSM y la recuperación de este modelo de pareja romántica ya descrito. Todas estas innovaciones buscan, en último término, modelar una ficción enmarcada en un discurso más sencillo que la heterogénea y confusa realidad postfeminista, un mundo donde lo activo continúa siendo lo masculino, lo pasivo lo femenino, y los códigos sociales de emparejamiento se rigen todavía de acuerdo a esa estructura binaria tradicional.

4.2. Análisis de la película

4.2.1. Aspectos técnicos

Universal Pictures puede considerarse una de las grandes vencedoras en términos de ingresos por taquilla del año 2015. Tres de las cuatro películas con más recaudación del presente año –*Fast & Furious 7* (Diesel y Wan, 2015), *Jurassic World* (Crowley y Trevorrow, 2015) y *Cincuenta sombras de Grey* –pertenecen a los estudios Universal. La cinta que aquí nos ocupa se posiciona en el cuarto puesto con un total de \$569,777,323 recaudado a fecha del 7 de mayo, una cifra catapultada por el conveniente estreno de la película durante el fin de semana de San Valentín –una estrategia de marketing que abordaremos en el apartado de Recepción y controversia -, el cual le proporcionó un reembolso inaugural de \$85,171,450.

De manera previa al análisis de *Cincuenta sombras de Grey* es conveniente ubicar el producto dentro del contexto de estrenos anuales y sopesar los lugares comunes y las novedades en relación a otras películas. Una de las tendencias que pueden identificarse es una mayor presencia de protagonistas mujeres en el cine

comercial; en concreto, las cintas de acción están confiando el papel protagonista a heroínas, tal y como ocurre con la saga de *Los Juegos del Hambre* (Jacobson y Ross, 2012; en adelante), la serie *Divergente* (Fisher y Burger, 2014; en adelante), la debatida *Mad Max: Furia en la carretera* (Miller, 2015), incluso *El destino de Júpiter* (Wachowski, 2015) y, sorpresivamente, también la esperada *La guerra de las galaxias. Episodio VII: El despertar de la Fuerza* (Abrams, 2015). Todos estos títulos señalan que el género de aventuras está transitando hacia una mayor aceptación del personaje – mujer como una entidad válida para protagonizar este tipo de películas, cuyas características han sido por lo general asociadas ya no a lo masculino, sino a lo netamente viril. Sin querer entrar en cuán autónomas son realmente estas protagonistas respecto a la todavía persistente figura masculina paternal y redentora, lo cierto es que empiezan a experimentarse los primeros gateos narrativos, torpes pero prometedores, generados por la demanda de un cine más inclusivo y transversal.

A solo un puesto por detrás de *Cincuenta sombras de Grey* en el *ranking* del 2015 se encuentra la apuesta de Walt Disney Pictures, *Cenicienta* (Barron y Branagh, 2015), con inspiración en el clásico cuento de hadas lanzado por los mismos estudios en 1950. La resurrección de personajes femeninos de la primera edad de oro de la compañía ya había comenzado a despuntar a inicios de la década con *Alicia en el país de las maravillas* (Roth y Burton, 2010) o la más reciente *Maléfica* (Roth y Stromberg, 2014). Asimismo, el romanticismo como movimiento artístico nunca pierde su potencial inspirador, y los éxitos de ventas *Enredados* (Conli, Greno y Howard, 2010) y *Frozen* (Del Vecho, Buck y Lee, 2013) surgieron de relatos de Los Hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, respectivamente. Dicho esto, si bien Disney no tiene relación alguna con la película que aquí analizamos, ni pretendemos caer en el paralelismo oportunista entre productos completamente diferenciados, es cierto también que la presencia casi simultánea de *Cenicienta* y *Cincuenta sombras de Grey* resulta cuanto menos reseñable en un análisis de cartelera.

La representación del deseo de una mujer como tema principal, el protagonismo femenino y el mayor estatus económico y social del interés romántico son algunas de las coincidencias más evidentes. Pero lo esencial es que ambas son dos

historias de amor con estructura de cuento de hadas. Si respecto a *Cenicienta* podríamos cuestionarnos por qué Disney opta por recurrir a un personaje estrella de su elenco y reproducir su historia sin casi modificaciones argumentales, un caso interesante pero que se desvía demasiado de nuestro estudio, en *Cincuenta sombras de Grey* la pregunta no sería tan diferente: ¿por qué surge un producto como este ahora? Con esta cuestión pendiente de resolver en el análisis narrativo y en el apartado 4.3, continuemos con los aspectos técnicos del largometraje.

El equipo técnico presenta a mujeres a cargo de algunos de sus puestos más visibles. La dirección corre a cargo de Sam Taylor-Johnson, realizadora con una interesante obra fotográfica a sus espaldas de la que destaca la serie *Crying Men* (2002), donde reconocidos actores son retratados mientras lloran. Los créditos del guion son para Kelly Marcel, y E. L. James, autora de la saga, también participa en la producción ejecutiva. La escenografía cuenta con dos grandes profesionales en la materia: Sandy Reynolds-Wasco, nombre recurrente en las películas de Quentin Tarantino, y Sandy Walker, bastante solicitada para películas de acción apocalíptica. Tres mujeres, Anne V. Coates, Lisa Gunning y Debra Neil-Fisher, son las encargadas de la edición, mientras que Naomi Bakstad, Victoria Down y Ketty Gonzalez encabezan el departamento de maquillaje. Finalmente, Francine Maisier ocupa la dirección de un departamento de casting formado por otras seis mujeres. El reparto paritario en esta película es algo que ha llamado la atención de la crítica, en tanto que el mensaje que transmite la película dista mucho de ser feminista.

La película fue calificada como R («Restricted») en lugar de NC-17 («No one 17 and under admitted») de acuerdo a la categorización de la MPAA (s.f), por lo que a pesar de cargar con la etiqueta *mommy porn* no hay contenido explícito que la aproxime a las puertas de la pornografía. Muy por el contrario, todo el elenco entrevistado al respecto parece tener muy clara la primacía de la historia de amor por encima de las escenas de sexo. La directora describe la cinta como «a deep, dark, romantic adult fairy tale» (Lyall, 2015) y por ello cree que merece un trato más sutilmente erótico para funcionar en pantalla. En este sentido, se prescindió de cualquier puesta en escena que pudiera recordar al rodaje de una película pornográfica –como puede ser el uso de dobles –y en cambio se optaron por unos efectos especiales en postproducción para corregir, modificar y añadir detalles.

Toda la película se configura de manera que se refuerce esa naturalidad a través de lo estético, apostando por sugerir más que enseñar. Pero de manera independiente a las preferencias artísticas escogidas por el equipo, cabe preguntarse en qué medida esta vía de trabajo concuerda con la expresión del deseo femenino (heterosexual) al que pretende apelar la cinta. Hay múltiples desnudos a lo largo de la película, sin embargo la espectadora pasa más tiempo contemplando el cuerpo de Anastasia que el de Christian y esto ha suscitado algo de desconcierto y frustración entre el público seguidor de la saga. Mientras que Dakota Johnson (Ana) sí que aparece completamente desnuda de cara al público, a Jamie Dornan (Christian) se le ha ofrecido una bonificación de \$1.500.000 en caso de consentir un desnudo frontal en la próxima entrega de *Cincuenta sombras*.

4.2.2. Aspectos narrativos

Realizar una comparativa entre el estilo narrativo de las entregas literarias con sus correspondientes adaptaciones al cine es una tarea que escapa a los límites estipulados en el presente trabajo. Sin embargo, para poder centrarnos en el análisis de la narración preferida por la primera película de la saga de *Cincuenta sombras*, sí que cabe recordar, brevemente, características del volumen inicial de E. L. James.

En primer lugar, la predilección por el punto de vista de la protagonista es mucho más evidente en los libros que en las películas. La narración ubicada en primera persona a través de un monólogo interior nos permite un acceso directo y sin censura a los pensamientos de Anastasia, por lo que la identificación y empatía con la heroína es absoluta. En cambio, en la adaptación fílmica se prescinde de una voz en off que describa las sensaciones de Ana a medida que van sucediéndose los hechos. La responsabilidad de este punto recae sobre aspectos más técnicos (el montaje, la banda sonora) y otros que forman parte del desarrollo de la diégesis, como puede ser la relación entre Ana y su compañera de piso Kate, pretexto para la expresión verbal de los sentimientos de la protagonista.

Uno de los riesgos más comunes a la hora de adaptar una obra al cine es que la cámara tiende a objetivizar lo que nos presenta. Teniendo en cuenta que la película de *Cincuenta sombras de Grey* opta por no introducir una voz narradora explícita, la sensación de subjetividad que imperaba en los libros se emborrona en las adaptaciones para dar paso a una exposición, en apariencia, mucho más neutral de los hechos. ¿Qué ocurre entonces con el carácter abusivo de Christian, que antes era percibido desde el filtro del enamoramiento de Ana? La relación entre los dos protagonistas se observa desde una mayor distancia al apartarse de la primera persona como recurso narrativo, logrando que esa identificación tan fuerte y directa con Anastasia en las novelas pierda intensidad. Esto puede dar lugar a dos situaciones: o bien el abuso de Christian queda mucho más expuesto a ojos del público, o la narración lo normaliza y permite que pase desapercibido como parte de la historia de amor. En nuestra opinión creemos que la segunda opción es más acertada, sin embargo la recepción del producto oscila más hacia la primera.

La mirada de la película recae sobre Ana y, sin embargo, podemos argumentar que ella no es quien lleva las riendas de la narración. Los sucesos van teniendo lugar de manera ordenada y consecuente, lineal, mientras Ana se deja influir por ellos y se va dejando llevar, con una pasividad casi absoluta, por los caminos que la historia le tiene reservada. Este fenómeno no es la primera vez que ocurre: De Lauretis ya explicaba otro caso similar en el largometraje de Federico Fellini, *Giulietta de los espíritus* (Deutschmeister y Fellini, 1965), donde «even though the protagonist is a woman, even though there is no male protagonist [...] it is not Juliet who controls the images and events of the film and moves the plot forward» (De Lauretis, 1987: 102). De manera más reciente y en directa conexión con *Cincuenta sombras* podemos referirnos a la saga *Crepúsculo*, muy criticada también por la inercia en la que está sumida la protagonista en una historia donde lo que está en juego es su cuerpo y su alma en caso de aceptar la transformación en vampiresa.

Que la protagonista sea un ente pasivo, un personaje que no acciona la trama más allá de la enunciación de su deseo romántico/sexual, es un hecho que afecta toda la estructura narrativa. Las secuencias no se van sucediendo en relación a las decisiones de ella, como ocurriría con el héroe prototípico de acuerdo a diversas

teorizaciones (Syd Field, 2001; McKee, 2002), el cual va superando obstáculos gracias, en gran medida, a sus habilidades, denotando una evolución progresiva que culminará en una transformación irreversible y enriquecedora. En el caso de Anastasia existe, claro está, una evolución, medida en el descubrimiento sexual que lleva a cabo de la mano de Christian; sin embargo, ese avance nada tiene que ver con las acciones que ella toma, las cuales se reducen a aceptar o rechazar (y esto segundo, más de una vez, es malinterpretado, culpa de una cultura de la violación que le atribuye al «no» un significado afirmativo implícito) determinadas prácticas sexuales propuestas por su amante. Ana puede cambiar cláusulas del contrato BDSM de Christian, pero no se le ocurre, por ejemplo, proponer condiciones nuevas o presentar un contrato esta vez para él, incluso cuando ella tiene sus propias ideas de cómo ha de ser una relación en pareja.

Esta limitación a la hora de plantear una relación tiene su base en una dicotomía esencialista organizada alrededor de lo masculino/activo y femenino/pasivo: mientras que él puede ofertar, seducir y crear, ella debe conformarse con aceptar o rechazar las propuestas del otro. Si «a feminine subject who can act only to consent or refuse to consent is in fact denied subjectivity» (Rooney, 1991: 92), ¿queda relegada Anastasia en calidad de narradora a un segundo plano en pos del deseo activo, más atractivo en términos cinematográficos, del coprotagonista masculino? Cabe cuestionarse además si es justo entender el deseo como un fenómeno necesariamente activo, cuando desde el punto de vista patriarcal «the feminine part is to consent or refuse (to be taken)» (Rooney, 1991: 93), una máxima que, de manera consciente o no, Anastasia tiene integrada mucho antes de contemplar la etiqueta de sumisa. La pasividad en el deseo de la protagonista es desarrollada por la narración de acuerdo a estas lógicas binarias y sexistas; no obstante, lo femenino/pasivo deja de entenderse como una mera entrega al deseo del varón en cuanto las espectadoras se identifican y hacen suya esa fantasía, tal y como veremos en el apartado 4.3.

Se ha llegado a señalar también que la pasividad de Ana se acerca más a la indolencia que a la sumisión: «the film offers the comforting fantasy that if you have a true connection with your partner, all you need to do to drive him wild and keep him coming back is to lie there, existing» (Taub, 2015). Que el simple hecho de

hacer acto de presencia sea suficiente para que Ana atraiga la atención del héroe fantaseado podría indicarnos que la historia busca, en cierta manera, superar la paranoia femenina neoliberal por encajar en un determinado modelo de mujer. Es decir, frente a las múltiples imposiciones estéticas y conductuales que la sociedad de consumo lanza a las mujeres para ser sexualmente deseables (depilación, dietas, maquillaje, indumentaria, etc.), *Cincuenta sombras de Grey* presenta a una chica virginal, torpe e introvertida a la hora de relacionarse, sin sentido de la moda y más interesada en la literatura inglesa que en su aspecto físico.

Esta presentación de Ana, que desde ese punto de vista podría entenderse como positiva, en la globalidad de la película se nos demuestra todo lo contrario: la evolución de Ana no reside en el equilibrio de su carácter con una vida sexual plena, sino en el progresivo abandono de esas características que la definen para empezar a adecuarse al prototipo de mujer moderna en el que Christian la quiere convertir, comenzando por su inexperiencia sexual. Para corregir «the situation», que es como Christian denomina la virginidad de Ana, cabe también ir modificando esos supuestos defectos y carencias en la personalidad de ella que no calzan bien con el estilo de vida al que él está acostumbrado. El coprotagonista no está, por tanto, introduciendo a Ana solo al mundo del BDSM, sino también al *glamour* de la riqueza económica expresada en vestidos nuevos, cenas lujosas y viajes en helicóptero; la conversión de Ana no se limita, por tanto, a lo sexual: es absoluta.

Siguiendo este razonamiento, ubicar a una chica «normal» como personaje principal no es tanto un acto de transgresión como una manera de apelar a la gran mayoría de mujeres que no coinciden con ese ideal femenino, generando un primer vínculo entre espectadora y protagonista. En definitiva, *Cincuenta sombras de Grey* vende la idea de que cualquier mujer, por muy poco llamativa que sea, puede formar parte de ese *lifestyle* al que todo el mundo debería aspirar, y que puede alcanzarse en caso de encontrar el amor verdadero y negociar las condiciones que este concrete para alcanzar la felicidad.

Para transmitir ese mensaje, desde la presentación de Ana se hace hincapié en su evidente baja autoestima. El problema de percepción de la autoimagen que sufre la protagonista queda demostrado en cuanto Ana se encuentra por primera vez con

Christian, quien ha estado funcionando como su reflejo durante los primeros minutos de película gracias a una secuencia inicial de acción paralela. Si bien ella no es estudiante de periodismo sino de literatura inglesa, la falta total de profesionalidad a la hora de abordar la entrevista con Christian es otra manera de expresar la torpeza e ingenuidad de la protagonista; y a pesar de su claro fracaso en su breve incursión periodística, Christian no tarda en ver algo más en ella, un atractivo genuino que perdona cualquier desacierto interpersonal. De modo que ambos se permiten una charla más distendida y Ana admite en voz alta su poca presencia en comparación con las mujeres que trabajan en la empresa de Christian: «I don't think I'd fit in here. Look at me». Ella necesita a Christian desde un inicio para reafirmarse como un objeto erótico, o, quizás de manera más acertada, para que le convierta en el objeto erótico que se supone que debe encarnar.

En el análisis que De Lauretis (1987) realiza de la ya mencionada *Giulietta de los espíritus*, la autora señala que la protagonista de la cinta está rodeada por personajes que funcionan a modo de espejo de su sexualidad. En un tono más amable y desenfadado que en la película de Fellini, Anastasia también tiene referencias que le recuerdan su menor erotismo en comparación con otras mujeres y con el modelo de Mujer, ocurriendo lo que De Lauretis sintetiza en el siguiente párrafo:

The film thematizes the relation of one woman –an individual, historically specified, though fictional woman –to Woman as cultural representation, to the multiple and often conflicting images of Woman that are incessantly held up, suggested, or exhibited to her by her culture, her family, her religion, and her own fantasies (De Lauretis, 1987: 100).

Kate es probablemente quien durante más tiempo representa este papel. Como amiga y compañera de piso de Anastasia, ella está al tanto de los avances de la pareja protagonista (exceptuando los detalles relativos al BDSM) y aconseja y anima a Ana desde la credibilidad que le otorga su presunta mayor experiencia sexual. También es ella quien juzga el aspecto de Ana, decidiendo la cantidad de maquillaje que le va a aplicar o dudando sobre el atuendo que esta ha escogido para la entrevista con Christian. Es la mirada crítica pero amigable de Kate la que

ayuda a poner voz a los pensamientos de Ana («You've only kissed once? That's odd») y a remarcar su progresiva evolución sexual («You look different» como valoración cuando, sin saberlo ella, Ana se había acostado con Christian por primera vez). Asimismo, Kate expresa la preocupación del público cuando Christian demuestra que es incapaz de mantener las distancias; a diferencia de Anastasia, quien tiene problemas a la hora de visualizar los límites entre el cortejo y el abuso, Kate sí reconoce esa línea separatoria. Esto supone para la narración una alternativa de coherencia al bucle romántico; un recordatorio, si bien más insinuado que explícito, de los peligros de la obsesión de Christian y la reproducción de modos de relacionarse más propios de la era victoriana.

Por otra parte, tenemos la representación de modelos de mujeres en otros personajes femeninos secundarios, como es el caso de las madres. La madre de Anastasia es definida como una romántica empedernida y tampoco parece reconocer la anormalidad de un novio que se cuela en una fiesta privada sin invitación previa. Que ella anteponga el cuidado de su nuevo marido a la graduación universitaria de su hija es un hecho que, si bien apenas tratado y nada cuestionado por Anastasia, recuerda que el amor de pareja es prioritario frente a cualquier otro tipo de relación personal. En el carácter de la madre adoptiva de Christian no se ahonda demasiado, más allá de su deleite al comprobar que su hijo tiene una novia y por fin queda descartada cualquier alternativa homosexual. Muy lejos de estos dos ejemplos se posiciona el caso de la progenitora de Christian («a crack addict and a prostitute»), una mujer que, al no cumplir en su momento el papel de madre amorosa y dedicada, desencadena unas consecuencias negativas que quedan manifiestas en el sadomasoquismo como patología del coprotagonista. Como se puede intuir, subyace tras esta subtrama una argumentación que señala a la «mala madre» como culpable del comportamiento errante de Christian, y en cierta manera lo exime a él de responsabilidades.

Otro personaje femenino (en *Cincuenta sombras de Grey* solo mencionado) a tener en cuenta es la «ama» que introdujo a Christian en el mundo del BDSM. Apodada por Anastasia como Mrs. Robinson y calificada también por ella como una pederasta, Elena Lincoln encarna otra de las representaciones femeninas clásicas en la historia del cine: la mujer madura, alguna vez amante del hombre que ayudó

a moldear como individuo y que ahora se encuentra en el ocaso de su sexualidad, mas no de su deseo, que todavía persiste. Ante su reemplazo por una mujer más joven, este personaje reacciona con hostilidad hacia la otra pareja, nunca hacia el interés romántico en común: «this is conceivably the greatest single injustice done to women, the greatest source of that anxiety about aging which hangs like a cloud over most of their lives» (Haskell, 1974: 14). En una situación que podría haberse aprovechado para tender puentes generacionales entre una maestra experimentada y una recién iniciada en las prácticas BDSM, cualquier atisbo de sororidad que pudiera establecerse queda truncado por la estereotipada batalla de celos que otorga, al fin y al cabo, más poder de decisión a Christian, en tanto que este es quien tiene la última palabra.

Para un producto que es promocionado con la etiqueta porno para mamás, el único modelo de mujer sexual y madura es el de la madre frustrada en un sentido psicoanalítico.

The Electra complex is natural, the Oedipal unnatural. But the primal situation which, when prolonged, makes it unnatural is the emotional and sexual privation of the mature woman. Denied the satisfaction of love or flirtation, she turns her energies to the male child, spoiling him, pushing him to excel, and possibly crippling him for love (Haskell, 1974: 16).

Como vemos, el discurso de la normalidad es perpetrado también en el caso de Elena, quien no solo ejerce el rol de la mujer rencorosa sino que también introduce a Christian al BDSM, es decir, y según la perspectiva del relato, a la mismísima perversión y artificialidad relacional. La progenitora de Christian, con su fracaso maternal/natural, dispone el terreno para el trauma de su hijo; y más tarde Elena, en calidad de madre edípica, lo va preparando para una vida de sexo pero no de amor. La aparición de Anastasia como baluarte de la maternidad y la naturalidad es una amenaza para la posesión de Elena sobre Christian.

Habrá que esperar a las siguientes adaptaciones de la saga para recuperar la figura de la madre protagonista como tal gracias al embarazo de Ana (en caso de que se sigan respetando las novelas) y descubrir si la narrativa pasará a asemejarse más a la propuesta del cine de mujeres y «aborda aspectos más

subversivos de la maternidad» (Gámez, 2001: 114) o, por el contrario, volverá a caer en una representación de la madre triste, celosa y/o maltratada que ya encarnan otros personajes, tal y como acabamos de analizar.

El amor de Anastasia por la literatura inglesa es otro indicador de cómo se formula su deseo. La reflexión «am I a romantic? Well, I study English Lit. So I kind of have to be» parece resumir bien esta cuestión. Desde un primer momento Anastasia manifiesta, sin necesidad de ahondar en ello, su fascinación por los relatos clásicos que ensalzan un romanticismo donde la diferencia sexual es la norma de comportamiento. Estos se caracterizan por los largos y complicados cortejos, las conversaciones intelectuales por encima del escaso contacto físico, y sobre todo por el conflicto de unas protagonistas que, demasiado inteligentes y resueltas para lo que su época espera de ellas, deben aprender a compaginar sus pasiones culturales y creativas con los obstáculos sociopolíticos del siglo XIX.

Sin embargo, como es obvio, Anastasia sabe que ella pertenece a un siglo muy distinto donde sus referentes románticos están, como poco, anticuados. En la sociedad occidental a la que ella pertenece puede empezarse a insinuar que la igualdad de género, en términos más formales que prácticos, está cada vez más cerca de ser la norma que la excepción, y ella es una mujer que goza de estos privilegios en varios aspectos de su vida (compartir residencia con una amiga, estudiar una carrera a elección propia, tener un trabajo no necesariamente feminizado...). Si bien la historia no muestra ningún interés por los conocimientos que tenga Ana del movimiento feminista, como estudiante de literatura inglesa podríamos conjeturar que, aunque sea solo a través de los grandes clásicos escritos por mujeres, la protagonista debe conocer los avatares que tuvieron que atravesar las novelistas por el mero hecho de escribir y ser mujeres. Como mínimo, Ana ha de ser consciente de la incompatibilidad de desear una relación que reproduzca, en cierta manera, los modos de comportamiento característicos del período regencial o de la época victoriana, en un contexto feminista y urbano donde su sumisión puede ser malentendida como sometimiento al sexo masculino.

Durante la secuencia de la entrevista, Christian le pregunta a Ana qué gran clásico inglés despertó su pasión por la materia, dándole a elegir entre Charlotte Brontë,

Jane Austen y Thomas Hardy. Para sorpresa de él, quien se esperaba a la segunda escritora, Ana admite que fue Hardy; una elección llamativa, teniendo en cuenta, para empezar, que es el único hombre entre las opciones que Christian baraja. Mientras que Brontë y Austen son autoras de algunas obras consideradas prefeministas o feministas, la novela de Hardy *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented* (1998), que además es uno de los regalos que Christian le dedica a Ana, ha sido foco de un interesante debate en torno a un tema que nos ocupa también aquí: las borrosas fronteras entre el erotismo y la violación.

La trama de la novela de Hardy nos presenta a una joven de finales del siglo XIX quien, tras un encuentro sexual fuera del matrimonio, debe cargar con el rechazo de la sociedad rural en la que vive y con el constante recordatorio de su culpa en forma de embarazo. Si ese crucial momento en la vida de Tess fue sexo consentido o una violación es el quid de todo el relato de Hardy, pues en esa diferencia radica la pureza de la protagonista, de la que el autor está seguro a juzgar por el subtítulo de la novela. Los paralelismos entre Tess y Anastasia son múltiples, empezando por la caracterización que se hace de ambas como «buena mujer» a través de cualidades como el romanticismo, una potencial actitud maternal o su entrega desinteresada y a veces sacrificada por el hombre al que aman. La pureza de ambas es a la vez su gran virtud y fuente de todos sus problemas, pues mientras Tess es socialmente rechazada por haber mantenido relaciones antes de lo debido, Ana es una inadaptada social al conservar su virginidad intacta en tiempos de la hipersexualización. Asimismo, el sexo define para ambas su condición romántica: Tess ya no puede aspirar al amor en pareja porque no es virgen; y Anastasia, por el contrario, encuentra que adentrarse en el BDSM no es compatible con el idilio amoroso que desea mantener con Christian.

Rooney (1991) advierte que esa misma oposición ente seducción y violación es en sí tan peligrosa como la reducción a los roles activo/pasivo, pues al fin y al cabo, de acuerdo a esos conceptos en un contexto sexista y paternalista, la mujer siempre acabará por ser la víctima de una acción o de la otra. Por otra parte, Heffernan (2010) considera que el deseo de Tess, si bien pasivo, no implica la negación de su agencia como personaje; en realidad, afirma que «Hardy can and does represent Tess as both a desiring and speaking subject» (Heffernan, 2010).

Creemos que en *Cincuenta sombras*, al igual que ocurre en esta novela victoriana, los límites entre seducción y violación se difuminan y transmiten un mensaje confuso, añadiendo a la ecuación una interpretación errada de las prácticas BDSM. No obstante, Anastasia, al igual que Tess, se construye como un personaje que desea para sí misma, por el placer autónomo de desear, y este deseo, si bien pasivo y esencialista en su planteamiento, es legítimo y justifica la historia a pesar de los problemas ya comentados respecto al tipo de narración en la película. En el consentimiento (o rechazo) a las propuestas de los varones no se encuentra, entonces, la salida a esta encrucijada planteada por Rooney, sino en la expresión del propio deseo desde la subjetividad femenina, independientemente de si esta se formula desde una actitud pasiva o activa.

Para ir zanjando esta cuestión, nos remitimos una vez más a la escena en la que Christian le regala a Ana una copia de la famosa obra de Hardy. En lugar de entregarle el presente en mano, prefiere enviárselo por correo con una nota que reza: «Why didn't you tell me there was danger? Why didn't you warn me? Ladies know what to guard against, because they read novels that tell them of these tricks» (1998). Este es un pasaje textual de *Tess of the d'Urbervilles*, extraído de una conversación entre Tess y su madre, poco después de la violación (o supuesta violación) de aquella. La motivación por la que Hardy recurrió a una referencia así podría deberse «partly [as] a defense against those contemporary critics who accused *Tess of the D'Urbervilles* of being immoral – Hardy seems to suggest that reading novels, even novels with sex parts, is important for women, because too much innocence can be dangerous, like it was for Tess» («Tess of the D'Urbervilles Sex Quotes», s.f). Si tenemos en cuenta el revuelo que está causando *Cincuenta sombras de Grey*, podemos aventurar que ese razonamiento es aplicable también al contexto actual, en el que las mujeres continúan, como Tess y como Ana, recurriendo a novelas (y a películas) para comprender mejor su sexualidad.

El mefistofélico contrato, elaborado de manera tan minuciosa por Christian y su abogado, es el paradigma del consentimiento sexual: si Anastasia lo firma ya no hay lugar para la confusión respecto al erotismo o a la violación. Pero esta premisa, supuestamente igualitaria (Anastasia puede cambiar las cláusulas según ella considere), parte en realidad de una enorme ventaja a favor de Christian: él es

quien, al fin y al cabo, elabora el contrato. La negociación tan reclamada entre ambos protagonistas no es sino una muestra de la disparidad entre él y ella. En más de una ocasión Ana intenta enfocar la relación hacia un terreno más clásicamente romántico, pero sus peticiones son desestimadas con rapidez por Christian a través de vagas justificaciones como «it's not really my thing» o «I don't do romance». La diferencia radica, una vez más, en la credibilidad del contrato: mientras que Christian ejerce el poder de su mayor experiencia a través del discurso de la legalidad, Ana intenta hacerse escuchar en la menos válida, más prescindible conversación casual. En palabras de Haskell, y refiriéndose tanto en la industria del cine como a la mentalidad patriarcal en general, «women should be seen but not heard» (Haskell, 1974: 7). La única muestra tangible de intervención contractual por parte de Ana son una serie de tachones y una firma que nunca llega.

Incluso cuando, en el contexto de la negociación, Christian sugiere una noche a la semana para salir por la ciudad en calidad de pareja, él está ejerciendo el poder de añadir cláusulas a su gusto. En otras palabras, a través de sus propuestas Christian le veta poder de decisión (/creación) a Anastasia, relegándola a la más básica matización de las condiciones. Ella, a pesar de todo, está encantada con que Christian haya tenido en cuenta sus deseos, y le agradece el favor en lugar de preguntarse por qué no puede acceder al mismo privilegio que él. La misma organización del escenario durante la secuencia de la negociación es en sí metafórica: una mesa rectangular y sin un asiento por encima del otro subraya la elegante farsa de la igualdad, pues al fin y al cabo el espacio pertenece a Christian y no a Anastasia, quien no es más que una mera invitada.

Y si bien es cierto que Christian le da a Ana vía libre para rechazar el contrato y con ello, cualquier tipo de relación con él, en cuanto ella insinúa que puede optar por ese camino Christian responde con agresividad. El acoso al que somete a Ana de manera constante (presentarse en su casa y en casa de su familia sin previo aviso; extorsionar a base de regalos; manipular la propiedad de ella sin consentimiento, como ocurriera con la venta del coche; desvestirla cuando está inconsciente...) demuestra que esa supuesta vía libre no es tan libre como él mismo planteaba; y que la autonomía con la que Ana debería firmar un contrato, en

tanto que este va a afectar toda su vida personal, se ve alterada por la manipuladora insistencia de Christian.

El discurso de la normalidad está presente en todo el relato y es motor de la evolución identitaria de los personajes. Acudiendo a esa pureza de Anastasia en calidad de heroína romántica anacrónica, ella representa el lado inocente y bondadoso de la relación, esencialmente femenino, así como el camino correcto a seguir. Christian, en oposición, es la mitad descarriada; en la supuesta perversión de las prácticas BDSM él encuentra un argumento para canalizar una serie de traumas infantiles, probablemente derivados todos del abandono materno. Es el amor desinteresado de Ana el que le abre las puertas a una oportunidad de redimirse, pero también al peligro de perder esa identidad maldita que, según él, es inherente a su naturaleza.

La narración es consciente de estas dos esferas contrapuestas y las enfatiza a través de la elección de los escenarios. Mientras que las panorámicas de grandes ciudades, las calles transitadas y las oficinas vienen a simbolizar los vastos dominios de Christian, quien ejerce su poder desde la civilización, Anastasia parece encontrarse más cómoda en los espacios naturales. Frente a la mayor presencia de la escenografía urbana, tan solo hay dos secuencias en toda la película donde ambos personajes están inmersos en un ambiente más natural: la secuencia posterior al descubrimiento de la *red room* de Christian y la discusión desencadenada por la inminente visita de Anastasia a su familia, hecho que aquel desconocía hasta último momento. Estas escenas consisten en paseos introspectivos donde Ana hace patente su disconformidad, o por lo menos sus dudas, respecto al contrato que Christian insiste en que firme. Al ser este el terreno de Anastasia, es el coprotagonista quien debe abrirse y mostrar su lado más sentimental, respondiendo a la inconsistencia de un tipo de relación ventajosa solo para un miembro de la pareja: «Why do you care so much about the contract, Christian? Don't you like me the way I am? Then why are you trying to change me?». En efecto, cada vez que Ana señala que desea una dinámica más romántica entre los dos, Christian responde que eso no es algo que él conozca y da por zanjada la cuestión, pero a la vez continúa animando a Ana a que pruebe algo que para ella es completamente desconocido. Véase la incongruencia de su forma de

pensar en el siguiente extracto de conversación: «that [going out to dinner and movies] is not really my thing. Try to keep an open mind [about BDSM practices]».

Otro escenario muy simbólico es la habitación donde Anastasia debe dormir, a solas, después de las sesiones BDSM con Christian. La pared que da a la cabecera de la cama está empapelada con ilustraciones de ramas y flores, y destaca la imagen de una jaula dorada con un canario en su interior. Es imposible no pensar en la clásica alegoría de la mujer aislada y domesticada que, incapaz de escapar de su cautiverio, pierde su naturaleza inocente y se vuelve incapaz de cantar o volar. Probablemente sea la pieza teatral de Susan Glaspell, *Trifles* (2004), la que mejor retratara esta idea desde una perspectiva feminista: un par de mujeres encubren el crimen homicida de una tercera, Minnie, quien es constantemente comparada con un canario enjaulado. «Glaspell used bird cage to signify that Minnie had very limited space to do her role as a human in nature» (Bangga, s.f). La encrucijada en la que se encuentra Ana en este punto del metraje, debatiéndose entre la lujosa pero solitaria jaula que le ofrece Christian a costa de su libertad, es otra forma de expresar el poco poder de decisión que la protagonista ha ejercido hasta el momento.

El discurso de la normalidad encuentra en las prácticas BDSM la argumentación perfecta para sostenerse durante toda la película. Tanto Ana como Christian están embebidos en la lectura demonificadora del sadomasoquismo por salirse esta práctica de los límites de lo socialmente entendido como decente; de ahí que Ana pretenda llevar al descarriado Christian por la senda de la rectitud («we slept last night in the same bed; like normal people» enfatiza ella en determinado momento), mientras que él se defiende, paradójicamente, aludiendo a su propia naturaleza inmutable («it's the way I am») que le obliga a experimentar su sexualidad de esa manera.

El BDSM es utilizado no solo como canalizador de los traumas de Christian, sino también como la salida que Anastasia encuentra para dar forma a su deseo vinculado a modos anticuados de relacionarse, tan fuertemente binarios y esencialistas. Las prácticas enmarcadas en el sadomasoquismo le ofrecen la oportunidad de encarnar el papel de sumisa con total seguridad, sin tener que

renunciar por ello a los privilegios ganados tras décadas de avances feministas, tal y como ha teorizado Illouz (2014). Esta elección no sería un problema tan grave si el BDSM no fuera desvirtuado, en primer lugar, al utilizarlo como excusa para justificar un comportamiento abusivo; y en segundo término, si no se lo estigmatizara al entenderlo como una vía de autodestrucción, como una conducta anormal que solo puede ser corregida mediante el amor romántico (sano, puro, natural) de una mujer.

Asimismo, Christian continúa utilizando su mayor credibilidad para establecer que esa es la única manera de experimentar el mundo del BDSM, cuando varias voces especializadas en el tema (Smith, 2015) han señalado que él adapta las normas de la comunidad BDSM para su propio beneficio. Si bien vemos a Ana investigando sobre la terminología sadomasoquista, su criterio se basa más en las opiniones y la experiencia de Christian que en lo que haya podido averiguar por Internet. El contrato preparado para Ana concreta condiciones relacionadas con el estilo 24/7 que traspasan los límites de seguridad a los que puede aspirar una recién iniciada en la materia. Este descuido tan grave por parte de Christian, así como su incapacidad para distinguir la esfera sexual de la personal, no hace más que reafirmar su falta de rigor en el mundo del BDSM. Varios profesionales de la escena fetichista hacen patente su consternación sobre la película en un artículo de *The Guardian* (Smith, 2015); una de las declaraciones asevera que, para la relación 24/7 que pide Christian, «it would take years to build up that level of trust with someone, otherwise it's abuse. Anastasia is sold on the idea that she's in love with him [...] so she's doing whatever he wants. She's subjugating, not submitting» (Smith, 2015).

Queremos cerrar este apartado refiriéndonos a la introducción de fantasías dentro de la fantasía que es en sí toda la película. Durante la secuencia de negociación del contrato tiene lugar una escena que podría emparentarse con la metaficción, es decir, el recurso narrativo que nos recuerda que estamos ante una ficción: Christian y Ana, sentados uno frente al otro y con las cláusulas del contrato ya negociadas, se adentran en la narración de una fantasía erótica, posicionándose ambos como protagonistas de la misma y sin más contacto físico que el audiovisual. El erotismo del momento no reside en la interpretación de esa fantasía

una vez narrada, pues de hecho no llega a cumplirse; lo erótico es la introducción de la fantasía en sí, de la libertad imaginativa que se les permite a los dos personajes que son, a su vez, el resultado final de la fantasía de sus autoras.

4.3. Recepción y controversia

4.3.1. Escala de grises: entre la censura y la moda

Hemos enfatizado a lo largo del presente trabajo la relevancia del contexto económico neoliberal a la hora de valorar la aparición y el éxito de *Cincuenta sombras de Grey*. Tras décadas de lucha feminista por superar los tabúes asociados a la sexualidad femenina, nos encontramos en un momento histórico en el cual ese elemento –antes reprimido, demonizado y/o censurado, o utilizado solo como reclamo erótico para el espectador masculino –es recuperado por el sistema mercantil para exponerlo en el escaparate de la autorrealización moderna. De acuerdo a estos nuevos modos de socialización, el camino hacia el éxito pasa de forma invariable por la asimilación de una sexualidad abierta y desinhibida, que bebe a su vez de aquellas máximas feministas que buscaban el empoderamiento de las mujeres a través de conceptos como «la liberación sexual, la necesaria emancipación económica, la autonomía del placer femenino... todos ellos incorporados [ahora] en el imaginario cultural como reclamo o valor añadido a las expectativas por las que los nuevos públicos se sentirán integrados» (Esquirol, 2015: 56).

En otras palabras, y de acuerdo a esta visión, la agencia de las mujeres se logra solo a través de la explotación de la sexualidad como valor de mercado. Esta transformación queda evidenciada en los productos del *mainstream* cultural como sagas literarias, programas radiofónicos, videoclips musicales, series de televisión y películas protagonizados por personajes femeninos económica y sexualmente empoderados. Pero también observamos esa penetración en «la cada vez mayor presencia de artículos de opinión, reportajes, incluso blogs relacionados con el sexo que aparecen en la prensa generalista, suplementos culturales y revistas de tendencias» (Pujol y Esquirol, 2014: 57), que responden, de acuerdo a la tesis

desarrollada por Illouz (2014) a la necesidad de una guía para relacionarse en una sociedad donde una interpretación rígida de los códigos binarios de género está cada vez más obsoleta. En este sentido, *Cincuenta sombras de Grey* se erige como un manual de autoayuda para mujeres, valiéndose del erotismo para presentar –justificar, validar –una historia de amor de corte tradicional (Illouz, 2014).

Esta historia trascendió de su primera forma como *fanfiction* de la saga *Crepúsculo* a una trilogía novelada independiente que pronto se convirtió en un fenómeno de ventas y para el que incluso se acuñó una categoría nueva, el *mommy porn*, que en su propio nombre parecía querer descifrar la enigmática motivación de tantas mujeres por participar en la lectura de esta trilogía erótica. Teniendo en cuenta que todo producto cultural lleva la estampa de las preocupaciones sociales en las que se enmarca, Illouz señala que «un libro resuena cuando expresa –a veces directamente, otras en forma indirecta –una experiencia social que causa perplejidad y que se presenta reiteradamente como un desafío cognitivo y emocional» (Illouz, 2014: 34). Sin embargo, ese éxito no se limitó a la industria editorial, ni tan siquiera a la cinematográfica, cuatro años más tarde de la publicación del primer volumen; el imaginario erótico de *Cincuenta sombras* se convirtió pronto en parte de la cultura popular y se diversificó de manera apabullante a un nivel internacional.

El sadomasoquismo *vainilla* que presenta *Cincuenta sombras* –cuya representación es más curiosa que comprometida, más distendida que fiel a la realidad –es el mismo del que se hace eco su *merchandising*, que enfatiza ese lado estético y más comercializable de la saga. Como novedad en un producto que no tiene consideración pornográfica, *Cincuenta sombras de Grey* ha encontrado un nicho de mercado en los *sex shops* y boutiques eróticas, donde se ha consolidado a través de su propia gama de artículos. Esta infiltración en el terreno de lo erótico parece consecuente si tenemos en cuenta que «las referencias a juguetes sexuales que abundan en el libro [y en la película, aunque en menor medida], entonces, parecen sugerir que el retrato de la sexualidad de la novela es en esencia lo que yo definiría como una guía ‘hágalo-usted-mismo al erotismo’» (Illouz, 2014: 96).

Otras empresas relacionadas con el sexo también se hicieron eco de esta moda; por ejemplo, para presentar una nueva gama de preservativos, la marca Durex lanzó una campaña titulada #50gamestoplay a pocos días del estreno en cines de *Cincuenta sombras de Grey*. Bajo el lema «Reality it's better than fiction», un vídeo promocional emulaba escenas del tráiler de la película y animaba al público a «spice up this Valentine's with our 50 games to play» (Durex Arabia, 2015). En la cinta oficial, el propio Christian era visualizado utilizando un preservativo, algo más o menos novedoso en las escenas sexuales del *mainstream* cinematográfico; y aunque si bien la escena no llevaba consigo una marca asociada, en sí misma conformaba una suerte de publicidad por emplazamiento para las empresas que, como Durex, supieron aprovechar la oportunidad de negocio. La saga de *Cincuenta sombras* concentra tanto el romanticismo idealizado como la hipersexualidad femenina, dos conceptos que son completamente compatibles entre sí bajo el paraguas del mercantilismo, tal y como quedó demostrado con la elección del 14 de febrero como fecha de estreno.

Como era de esperar, *Cincuenta sombras* tuvo también un impacto considerable en el mundo de la moda e influyó en pasarelas, colecciones de temporada y tendencias en general. También animó publicaciones que observaban la trayectoria de la estética *dominatrix* desde inicios del milenio, y que encontraba su punto álgido en los últimos años gracias a Anastasia y Christian; asimismo, fue frecuente encontrar en Internet análisis de todos los atuendos de Anastasia en la película, así como réplicas a la venta de la infame corbata plateada de Christian. Esta estética se expandió también a la industria de la música comercial –adoptada por celebridades como Rihanna o Jessica Simpson durante sesiones fotográficas –y resonó de regreso al mundo editorial y audiovisual a través de la referencia. Por ejemplo, en un episodio de la serie de televisión *Criminal minds* (CBS, 2005 – presente) se recurrió a un atractivo asesino en serie que dominaba sexualmente a sus víctimas, todas ellas fanáticas del mismo libro erótico; en *El juego de Ripper* (Allende, 2014), la frustración de uno de los personajes femeninos se hacía patente contra su pareja, quien era incapaz de imitar el rol sádico de Christian.

La referencia se volvió pronto un recurso tan común como la parodia. La humorista Ellen DeGeneres, quien ya había protagonizado su particular versión del tráiler con

anterioridad, presentó un perturbador *mash-up* que mezclaba el argumento de *Cincuenta sombras de Grey* con la Cenicienta como protagonista. Si la mezcla resultaba graciosa no era solo por su aparente incompatibilidad, sino por los lugares comunes entre el clásico cuento de hadas de Disney y la historia de E. L. James, como pueden ser el ideal del príncipe azul o la riqueza económica como camino hacia la felicidad, características que nos prueban una vez más la resurrección del romanticismo gótico, tal y como observamos al inicio del análisis.

La infiltración cultural de *Cincuenta sombras de Grey* alcanzó también la vida diaria, dejando a su paso pequeñas anécdotas que, sin embargo, generaron largos debates. Durante la celebración del Día del Libro del presente año, un niño fue expulsado del evento escolar al aparecer disfrazado de Christian Grey. La madre del niño, frente a las críticas, señaló que otros alumnos iban disfrazados de asesinos o con réplicas de armas, sin que esto provocara mayor escándalo; y que la pertinencia de Christian como opción, en tanto que icono literario y cinematográfico, pudo comprobarse en cuanto el niño «walked into school yesterday and every child knew who he was» (Telegraph reporter, 2015).

4.3.2. La gratificación visual de las espectadoras

Reflexionar sobre el deseo femenino y la gratificación espectral que las mujeres obtienen de un producto como *Cincuenta sombras de Grey* nos invita a recuperar el psicoanálisis como metodología de trabajo. Tal y como hemos desarrollado durante el marco teórico, el cine hegemónico está construido sobre una estructura «con arreglo al subconsciente del patriarcado; las narraciones fílmicas se organizan por medio de un lenguaje y un discurso de base masculino, paralelos al lenguaje de ese subconsciente» (Kaplan, 1987: 62), por lo que escapar a dicho imaginario, incluso cuando las autoras, la protagonista y las receptoras objetivas son todas mujeres, se vuelve una tarea de monumental dificultad. Las espectadoras de este cine han encontrado una fuente de placer de la única manera que se les ha sido permitido de acuerdo a los códigos narrativos tradicionales: situándose desde la distancia y observando su propio rol masoquista.

Una obra que recupera de manera tan llamativa un tipo de romanticismo gótico ya anticuado, y que lo moderniza a través de una versión bastante libre de las prácticas BDSM, parece encajar bien con este tipo de estructura basada en el reparto subconsciente de la dominación como lo masculino y la sumisión como lo femenino. Es más: en la *performance* erótica que proporciona el sadomasoquismo, este tipo de romance de inspiración decimonónica encuentra una forma de subsistir en una realidad donde de otra manera no tendría cabida. La hipersexualidad se presenta pues como la excusa, el canal, el lenguaje mediante el cual *Cincuenta sombras de Grey* traduce el mismo texto para diferentes audiencias. Audiencias que, a pesar de sus normas de socialización diferenciadas por la época, confluyen entre sí. En la actualidad, las mujeres pueden encontrarse en una encrucijada entre lo que debían ser hace pocas generaciones, de acuerdo al dictamen de lo tradicional, y lo que deberían ser hoy en día, en consonancia con los recientes derechos sociales y laborales ganados por los movimientos feministas. Illouz realiza un retrato muy esclarecedor de esta situación tan compleja:

La sexualidad de las mujeres modernas, mucho más que la de los hombres, ha quedado atrapada en las tensiones entre la libertad sexual y la estructura social tradicional de la familia, entre el deseo de placer individual y el deber de atender a las necesidades de una unidad doméstica. Esa es la razón por la que no es posible definir *Cincuenta sombras de Grey* como simple y únicamente pornografía para mamás –a menos que supongamos ingenuamente que el romance es el ‘pretexto’ para envolver el sexo en el papel rosa de los sentimientos. De hecho lo que hay es lo contrario: es el sexo el papel de color rosa que envuelve la historia de amor. Porque en la nueva cultura de la autonomía sexual, es la fantasía del amor total lo que se ha vuelto inmencionable (Illouz, 2014: 50).

El hecho de consumir este producto, que para una mujer de una generación cercana no tiene, en principio, mayor relevancia –en todo caso deberá justificar en algún momento que ella comulga con los principios feministas, de ser este el caso –, para una persona que ha vivido de una manera más conservadora, el leer, comprar, visualizar, disfrutar y socializar alrededor de *Cincuenta sombras de Grey* puede suponer un acto de transgresión. Esta obra de ficción sea tal vez para algunas mujeres –madres y abuelas de quienes hoy en día experimentan la hipersexualización de los cuerpos femeninos –el primer acceso a una

representación literaria y fílmica de sus deseos censurados, reprimidos y olvidados por el *mainstream* cultural de sus respectivas épocas.

Así pues, es importante entender la socialización entre mujeres como otra manera de transgresión. La sororidad es posiblemente una de las mayores muestras de rebeldía frente a un patriarcado que se ha encargado de repartir los espacios, las labores y los cometidos de cada persona en un entramado social organizado de acuerdo al sistema sexo/género: mientras que la esfera pública es terreno masculino, y por tanto se la asocia con lo universal, lo trascendente y lo racional, el espacio de lo privado ha quedado reducido a 'lo femenino', es decir, a todo aquello minoritario y de dudosa importancia. En este sentido, si el discurso de los varones en el espacio público es digno de ser escuchado, o por lo menos tenido en cuenta, la voz de las mujeres es trivializada y difícilmente obtendrá algún valor fuera de los límites de lo doméstico. Pero es este ninguneo sistemático contra el denominado 'cotilleo' lo que acciona su poder subversivo, tal y como Jenkins razona en relación con la gratificación femenina a nivel comunitario:

El poder del cotilleo como 'discurso femenino' reside en su capacidad para convertir lo abstracto en concreto, para transformar los temas de interés público en temas que tienen una importancia personal. Este cambio en el discurso permitía tradicionalmente a las mujeres tener un sitio en el que hablar de cuestiones que determinaban sus roles sociales asignados y sus experiencias de subordinación [...]. Si el discurso público de la política estaba reservado a los hombres, el discurso privado e íntimo del cotilleo ofrecía a las mujeres una oportunidad para hablar sobre asuntos polémicos en un foro que no estaba vigilado por las autoridades patriarcales, al ser considerado frívolo y ridículo (Jenkins, 2010: 106).

Los debates generados mediante el chismorreo pueden también alcanzar preocupaciones sociopolíticas. En palabras del ya mencionado Jenkins, «los textos populares, como las fuentes tradicionales del chismorreo, permiten adoptar un grado de distancia emocional que no es posible cuando se abordan estos mismos temas de forma más directa» (Jenkins, 2010: 107). Si bien *Cincuenta sombras de Grey* es un producto muy criticado desde una perspectiva de género, muchas de las mujeres que lo consumen no necesariamente tienen conocimientos feministas. De manera independiente a esto, la relación entre Anastasia y Christian propicia el

intercambio de opiniones en Internet, y temas tan recurrentes en el feminismo como la emancipación económica, la liberación sexual o la construcción de la masculinidad tradicional, son abordados desde la más distendida charla entre seguidoras de la saga.

Asimismo, es digno de reseñar que estas mujeres son beneficiarias del dilatado trabajo realizado por las feministas de generaciones pasadas, por lo que pueden visualizar y discutir alrededor de *Cincuenta sombras* con la mirada de una persona occidental que goza de una serie de derechos laborales, sociales y personales inexistentes hasta hace pocas décadas. En cierta manera, la consumidora puede identificarse con Anastasia también en este sentido: jamás osará relacionarse con los movimientos feministas, pero demostrará que es una mujer independiente, autónoma y soberana de su placer al escoger adentrarse en una relación con un hombre que difícilmente comulga con las bases de la igualdad de género.

Hemos visto que la subjetividad que la voz en off de Ana dotaba a los libros se ve difuminada por una mayor neutralidad a la hora de exponer los sucesos en la adaptación fílmica. Si bien esto se podría considerar como una decisión peligrosa en tanto que continúa normalizando un tipo de romanticismo que esconde una relación de abuso –tal y como han puesto de manifiesto individuos y organizaciones como *Fifty Shades is Abuse* –también se puede realizar otra lectura al respecto como la que proporciona De Lauretis a continuación:

La labor más excitante del cine y del feminismo actual no es antinarrativa o antiedípica; más bien todo lo contrario. Es vengativamente narrativa y edípica, pues quiere acentuar la duplicidad de ese guión y la contradicción específica del sujeto femenino dentro de él, la contradicción por la cual las mujeres históricas deben trabajar con y contra Edipo (De Lauretis, 1992: 184).

Cincuenta sombras de Grey evidencia esa contradicción en la que se encuentra en la actualidad la representación del deseo femenino en la pantalla. Lejos de pretender ser un texto feminista, este producto demuestra que incluso desde un relato, en principio, nocivo y sexista, se pueden obtener diversas lecturas que sintomaticen un mayor asentamiento y diversificación de la lucha por la equidad de género.

4.3.3. Convergencia mediática y feminismos 2.0

El 13 de febrero de 2015, día de estreno en EEUU de la adaptación fílmica de *Cincuenta sombras de Grey*, la consagrada escritora de fantasía erótica, ciencia ficción y terror Anne Rice publicaba en su página de Facebook una entrada que daba comienzo con la línea «Thank you, Fifty Shades of Grey». En este *post*, compartido más de quinientas veces, Rice hacía pública su gratitud hacia E. L. James por haber rescatado al género erótico del olvido y haberlo devuelto al foco del *mainstream* cultural. Rice confesaba que su saga erótica con temática BDSM *The Sleeping Beauty Trilogy* (2012) no había conocido semejante demanda hasta que *Cincuenta sombras* revolucionó el mercado. Y además de defender la calidad de E. L. James como escritora, Rice le dedicó la conclusión de su *post* con una contundente afirmación: «I think you've done a lot for women too. Fifty Shades is a tribute to the imagination, to the right of people to make up fantasies and write fantasies, and offer those fantasies to the world. Bravo, E.L James» (Rice, 2015a).

Esta no es la primera defensa pública que Rice ha hecho de la saga *Cincuenta sombras*. En otra ocasión publicó un *post* mucho más escueto donde, sin necesidad de nombrar el libro o la película, enfatizaba su postura respecto a los mismos y, en general, a cualquier obra de ficción con una temática controvertida: «I refuse to police the imagination of men or women in any form, including poetry, prose and film» (Rice, 2015b). Ese ejercer de 'policía de la imaginación', como Rice denomina a quienes juzgan el contenido de las obras e intentan, en una medida u otra, cercenar la libertad de expresión de la autoría, es en este caso particular aplicada al deseo femenino. En una de las intervenciones con más *likes* en la cadena de comentarios del primer *post* citado, una usuaria de Facebook (Rice, 2015a) señala que la relación en los libros (y en la película) es abusiva, y por tanto no debería considerarse romántica. A esto, Rice responde que «Isn't it ultimately a fantasy? Isn't fiction involving BDSM usually fantasy fiction? I'm wondering if that is not legitimate [...] Certainly the Beauty trilogy is pure fantasy... [...] is intended to be enjoyed in the mind» (Rice, 2015a).

Si bien es Rice quizás la figura pública con más credibilidad a la hora de defender esta cuestión, no es en absoluto la única persona que se ha posicionado a favor de

Cincuenta sombras a través de la defensa de la libertad creativa. La legitimidad de las fantasías femeninas es una de las reivindicaciones más sonadas en los foros de discusión y, como base argumentativa para defender sus preferencias, las seguidoras de la saga reconocen que son conscientes de la barrera infranqueable entre la ficción y la realidad. De esta manera, usuarias de Amazon como J.L. Penn inciden en que «fantasies are generally the pinnacle of our desires, and I don't see anything wrong with that as long as we can distinguish fantasy from reality» (J.L. Penn, 2012). Otra usuaria también deja constancia de ello: «I don't want to be carried off by a knight and live in a medieval castle without sanitation or internet... but that doesn't make medieval romance novels any less appealing. You don't read fiction because you want or expect it to come true» (Maggie, 2012). Mientras tanto, otra lectora incide en el aspecto de la identificación con la protagonista femenina: «does a romance novel which explores the relationship of two distinct individuals have to stand for every woman's point of view? Isn't it possible to read about two characters messed up relationship and enjoy it for the emotional rollercoaster and visceral elements without wishing such a relationship of one's self?» (Pamelia A., 2012).

Estas lectoras elevan interesantes preguntas que sintetizan algunos de los grandes debates relacionados con *Cincuenta sombras de Grey*. En primer lugar, ellas son parte de una gran parte de consumidoras de la saga que reconocen la diferencia entre ficción y realidad. Si bien no todas están de acuerdo respecto a si el comportamiento de Christian es o no es abusivo, sí que cuestionan cualquier asunción que las señale como mujeres incapaces de discernir entre la vida real y una obra de ficción, con las libertades artísticas que en esta pueden tomarse para potenciar unas determinadas fantasías. Este tipo de prejuicio tiene una doble vertiente: por una parte, nos remite al paternalismo de la crítica mediática que ve en las mujeres unas consumidoras vulnerables, altamente persuasibles; y por el otro, nos recuerda al más generalizado recelo contra los fans y su supuesta incapacidad crítica respecto a los productos que aman.

Entrando en el debate que enfrenta a quienes ven abuso en la relación de Christian y Ana contra quienes no lo creen así, en la relativa intimidad de los foros de Goodreads pueden expresarse las lectoras de la saga que apuestan por la

segunda opción. Lo hacen siempre recalcando que quienes critican deberían informarse de primera mano sobre la historia –leyendo los libros o viendo las películas, o ambas –para poder discutir con propiedad: «granted we all have an opinion and have a right to express them but at least know about what you're arguing about» (Cesilia Buenrostro, 2015). También hacen hincapié en la frustración de ser constantemente juzgadas por disfrutar con la lectura de este particular producto: «I respect other people's relationships with that book too much to make them feel as though they are wrong, or stupid or un-enlightened for liking it» (S.K. Munt, 2015a); y, al igual que Anne Rice, por lo general defienden el derecho a escribir, leer y disfrutar con la obra que cada cual prefiera, pues «you gotta respect where the book comes from, even if you don't like the story» (S.K. Munt, 2015b).

Acceder a la opinión de las seguidoras de la saga, en un ambiente menos hostil que el de otros foros de discusión, permite un acercamiento a temas con una visibilización menor en relación a los más sonados debates en torno al abuso sexual, el retrato del sadomasoquismo o la incógnita acerca del plagio. Por ejemplo, algunas de estas mujeres confiesan que la religión, a veces, se erige como un obstáculo más a la hora de disfrutar de *Cincuenta sombras*. «My Facebook feed is filled with the Christian uptights... I am a Christian but I believe that God is a fan of HEA [«Happily Ever After», jerga del *fandom* que remite al tipo de desenlace narrativo feliz, propio de los cuentos de hadas]» (BodiceRippingConnoisseur, 2015). «If it's sex before marriage being unchristian, then I can't argue against that... because it is» reflexiona una lectora (Paganalexandria ***wicked juices bubbling over***, 2015), quien sin embargo ve injusto que se considere a *Cincuenta sombras de Grey* como una obra anticristiana por incluir las prácticas BDSM.

Pero frente al intenso y diverso debate generado entre personas que se definen como seguidoras de la saga contra las detractoras de la misma, las celebridades relacionadas con la película no parecen demasiado interesadas por esta controversia. Muy por el contrario, la indiferencia de E. L. James o Jamie Dornan a la hora de siquiera considerar al personaje de Christian como un abusador provoca todavía más a quienes defienden este punto con encarnizada constancia. El infame

testimonio de Dornan en *Los Angeles Times* contribuyó a la necesidad de aclarar conceptos y, sobre todo, separar lo real de lo ficticio: a vistas de prepararse para su papel como psicópata en la serie de la BBC *La caza* (Neal y Stevens, 2013), Dornan explica que acosó a una mujer a la salida de un tren «to see what it felt like to pursue someone like that [...]. It felt kind of exciting, in a really sort of dirty way» (Los Angeles Times, 2015).

Esta confesión casi inocente de Dornan tuvo su lógica respuesta en las redes sociales: Twitter arremetió contra el actor a través de réplicas como «Hi, @JamieDornan, I'm glad stalking a woman felt 'exciting.' Know what doesn't? Being followed home when it's late + dark and you'e a woman» (Annie, 2015) o «Being stalked, even by Jamie Dornan, would be terrifying. Do not harass people for 'art'» (Jessica Waite, 2015). Independientemente de la postura que cada quien tenga respecto al comportamiento de Christian como personaje, la ignorancia de Dornan demuestra la necesidad de reforzar el debate en torno al acoso sexual y a la violencia de género en tanto que la actitud del actor sobrepasa con creces los límites de lo que puede entenderse como libertad creacional más allá de lo políticamente correcto.

Esta naturalidad con la que Dornan habla de su 'táctica' interpretativa es en sí una muestra de cómo de normalizada está la violencia contra las mujeres en nuestro imaginario social. En oposición a esto, los frutos de los avances feministas se evidencian en el gran número de personas –tanto las seguidoras de la saga como las que no lo son –que ha sabido adoptar una actitud crítica hacia este producto tan controvertido. No faltan celebridades tampoco de este lado: la blogger argentina Malena Pichot hizo pública su opinión respecto a *Cincuenta sombras de Grey* en la red social Facebook, de una manera contundente y enfurecida: 'basta de hacer algo romántico de la esclavitud de la mujer. hay que luchar por la verdadera liberación' (Pichot, 2015).

Quizás una de las muestras más explícitas, y en algún momento hasta agresiva, de esta concienciación se haya dado también en Twitter. El evento organizado mediante el *hashtag* #AskELJames durante la jornada del 29/06/2015 pretendía acercar a las/os fans de la saga a la autora de la misma, en una interacción a

tiempo real basada en preguntas y respuestas (Q&A). Si la intención del equipo de *social media* detrás de esta iniciativa era generar un diálogo entre el público y la autoría, no solo fracasaron en su cometido sino que además se produjo un fenómeno completamente opuesto: la comunicación entre E. L. James y los usuarios de Twitter fue, en el mejor de los casos, nula, y el evento pasó a asemejarse más a un linchamiento público en el contexto hipermedia del siglo XXI.

Las críticas que se le realizaron a E. L. James se dividieron en dos grandes bandos: por una parte, hubo gente que prefirió atacar la capacidad de James como escritora, así como señalar un posible plagio por su parte de la saga *Crepúsculo*; y por otra, de mayor interés para nuestro estudio, tenemos a quienes se dirigieron a ella para cuestionar la glorificación del abuso que presuntamente se realiza en sus libros y de manera posterior en la adaptación fílmica. En este apartado se cuentan intervenciones con una fuerte carga irónica como «I need advice on making a BIG romantic gesture. Should I put a GPS tracker in her phone and make threats if she tries to leave?» (Liam Dryden, 2015); «A lad once punched me on a night out. Does this mean he likes me? Should I have gotten his number?» (notgavin, 2015); «Would you say no to another Twitter Q&A? And if so, does that mean yes?» (James Martin, 2015).

Por supuesto, también hubo preguntas que esperaban establecer contacto con James más allá del mero «gamberrismo» virtual, tal es el caso de la plataforma «50 shades of abuse» que en su cuenta de Twitter se autodefine como «We're domestic abuse survivors raising awereness of #domesticabuse in #50shades, whilst supporting other DV camaigners» (sic.), una presentación que sus miembros siguieron a rajatabla durante el evento con E. L. James. Quizas uno de los tuits mas interesantes que lanzó esta campaña fue el siguiente: «she could empower so many of her fans if she admitted that the relationship in #50shades was #abuse &helped them to recognise it» (50 shades of abuse, 2015b). Esta idea, en efecto, no pretende censurar el contenido de estas novelas y película, sino que busca visibilizar una serie de patrones que, aplicados a la vida real, son indudablemente señal de abuso. Ser conscientes del mensaje subyacente en los productos de los que obtenemos placer es un paso esencial a la hora de distinguir entre ficción y realidad; en este sentido, la mencionada plataforma, así como otras personas

simpatizantes con la causa, apoyaron la crítica constante a *Cincuenta sombras* y defendieron, de manera implícita en sus tuits, la necesidad de una alfabetización de género que permitiera desarrollar una conciencia crítica vez a mayor escala.

Lo cierto es que tanto las increpaciones más irrespetuosas como las preguntas que buscaban generar un diálogo honesto y clarificador fueron ignoradas por James y/o su equipo a cargo del evento, quienes optaron por bloquear de manera sistemática a cualquier usuario que elevara un interrogante mínimamente comprometido. Esto provocó todavía más a quienes esperaban obtener algún tipo de respuesta por parte de la autora, una frustración que quedó palpable a través de tuits como «Wouldn't it be great if we could have a healthy discussion about why survivors are recognising abuse, instead of #fingersinyouears #fsog» (50 shades of abuse, 2015a). En definitiva, la postura de E. L. James apenas ha evolucionado desde una declaración que hiciera a finales del 2012, donde desestimaba la opinión de las supervivientes de violencia de género y confundía en un solo párrafo los conceptos de abuso sexual y las prácticas BDSM:

Nothing freaks me out more than people who say this is about domestic abuse. Bringing up my book in this context trivialises the issues, doing women who actually go through it a huge disservice. It also demonises loads of women who enjoy this lifestyle, and ignores the many, many women who tell me they've found the books sexually empowering (Newman, 2012).

Anne Rice también condenó en su cuenta de Facebook el bullying cibernético al que se había sometido a E. L. James, argumentando que toda burla y sátira estaba fuera de lugar, independientemente de que se estuviera o no de acuerdo con la autora, su producto o la temática del mismo. Además, en su publicación Rice citó un artículo (Deb Ng, 2015) donde se realizaba un breve análisis sociológico sobre las reacciones en Twitter durante el Q&A, y en el que se reflexionaba acerca del sadismo que ostentan muchos usuarios a la hora de criticar a las figuras públicas mediante las redes sociales. Sería interesante hacernos eco de algunos de los tuits citados en este artículo, ya que si bien no todos fueron agresivos (aunque las críticas constructivas tampoco abundaron), encontramos usuarios que se dirigieron a la autora a través de insultos llanamente machistas: «If you could be any cunt, whose cunt would you be? #AskELJames» (JustHelens, 2015); «You know

NOTHING you fake bdsm cunt bitch #AskELJames» (Kisa Tiger, 2015); «When people yell “CUNT” at you in the street, do you think they’re trying to give you new plot ideas?» (Thom Hodgkinson, 2015).

En el artículo, asimismo, se defendía que semejante presión podría justificar que James no respondiera a las preguntas más comprometidas, aquellas que sí buscaban la crítica constructiva o, al menos, generar un diálogo entre autoría y audiencia. En concreto, el sector del público que buscaba ese acercamiento era el mismo que exigía una explicación sobre el enaltecimiento del abuso realizado en las novelas y en la película en la que James colaboró en guionizar y producir. Lo cierto es que la autora se limitó a contestar a las cuestiones netamente relacionadas con el cariz más romántico del relato, o en todo caso, preguntas relativas a su método de trabajo como escritora, un terreno seguro que cerraba las puertas a cualquier voz disonante, a otras perspectivas de mujeres de diversos orígenes que dotaran de interseccionalidad al encuentro virtual, y en definitiva a cualquier posibilidad de generar un debate auténtico, productivo y esclarecedor. En cualquier caso, esta posibilidad de diálogo puede que nunca haya existido realmente, teniendo en cuenta la agresividad y autocomplacencia de la mayoría de tuits y la mirada apolítica que E. L. James ya había demostrado preferir en ocasiones anteriores, unas posturas que actuaron como componentes indisolubles en el contexto de un debate.

La legitimidad de las fantasías femeninas es una cuestión que aún está lejos de darse por finalizada, tal y como Anne Rice ha demostrado con sus varios *posts* en Facebook; no obstante, permanecer en la superficie de la *validez* de todo producto –hecho que no se cuestiona aquí –sin ahondar en las resonancias que este pueda tener en el terreno de lo social, es en sí mismo contraproducente para los feminismos que basan su crítica en la deconstrucción de ‘lo normal’. En efecto, si en la actualidad «women today have more freedom than ever, more rights than ever, and that includes the right to read what they want to read, even when others disapprove of it» (Rice, 2012), bloquear la crítica feminista en pos de ese derecho ganado es caer en un sinsentido que puede llegar a ser dañino para los progresos en materia de igualdad de género. Hoy en día, sorpresivamente, casi podría pensarse que la normalidad se halla de parte de los avances feministas, ubicando

como una actitud disidente –reprochable incluso, como hemos visto –la expresión de un deseo femenino más conservador en un sentido esencialista. Es parte del reto de los feminismos contemporáneos, sobre todo en un contexto occidental, el demostrar que esa superación de la desigualdad no solo no se ha alcanzado todavía, sino que además es parte de un discurso manipulador que encuentra en los medios de comunicación masiva la mejor vía de propagación y normalización. Es en estas circunstancias, y con estos objetivos y dificultades en mente, que nos gustaría citar a continuación el trabajo de los nuevos feminismos militantes en Internet.

La inmediatez que han traído consigo las redes sociales forma parte de los nuevos modos de comunicación del siglo XXI. La convergencia digital ha obligado a los medios tradicionales a adaptarse o desaparecer, y los que han optado por la supervivencia han debido aprender a hacer frente a la multiplicidad y disparidad de voces que pueden valorar sus contenidos de manera pública, sin demasiados filtros y a tiempo real. Estas nuevas vías han acercado a las antes inalcanzables figuras públicas –desde políticos hasta celebridades de todos los ámbitos –a la audiencia consumidora, la cual ahora puede interactuar con aquellas de manera individual y anecdótica (un comentario en una cadena de Facebook) u organizarse colectivamente con un objetivo en común (por lo general, criticar algún aspecto relacionado con el trabajo de la figura pública). Esta segunda opción, como ya vimos con anterioridad, no ha supuesto algo nuevo para el mundo del *fandom*, que ya llevaba décadas buscando vías de comunicación con sus ídolos; sin embargo, sí que ha ayudado a agilizar los procesos y ha permitido, asimismo, conformar una comunidad más amplia y global.

En este panorama digital debemos ubicar buena razón del éxito de los nuevos logros feministas. La mainstreamización de espacios que antes eran exclusivos para feministas militantes, como las revistas digitales; el activismo de celebridades a través de las redes sociales; o la involucración feminista en productos –series, películas, publicidad –y en eventos –entregas de premios –como forma de presión *online*, son muestras del papel protagónico que la convergencia mediática está teniendo sobre las luchas por la equidad de género, y viceversa.

El hito a nivel mediático, político y social que supuso la ponencia en la ONU de la actriz y activista Emma Watson a inicios del año 2015, es seguramente la más notable evidencia de esta transformación feminista gracias al poder de lo digital. Como portavoz de la organización #HeForShe, Watson hacía un llamamiento a que mujeres y hombres, pero en particular estos últimos, se interesaran y unieran a la lucha por la igualdad entre sexos. El discurso de Watson no solo generó un debate entre feministas consolidadas, sino que además, y esto resulta especialmente revelador, también despertó la atención de personas que hasta ese momento no se habían interesado por los movimientos en lucha por la igualdad de género. Esta recepción amplificadora se debió en gran medida a dos factores: en primer lugar, a la elección de Watson como portavoz de la campaña, en tanto que su estrellato forma parte de la cultura popular gracias a su rol como Hermione Granger en la saga cinematográfica *Harry Potter* (Heyman y Columbus, 2001; en adelante). La figura de Watson permitió dotar al discurso de una cercanía y un rejuvenecimiento que conectaron con un público al que quizás no se hubiera llegado mediante otro intermediario. A este punto hay que sumarle el papel imprescindible de las redes sociales, que convirtieron en viral la intervención de Watson y permitieron que el mensaje traspasara las barreras de los foros netamente feministas. Esta reivindicación marcó el punto álgido de un fenómeno cada vez más notorio, que es una revitalización del feminismo en el mundo occidental.

Watson no fue la única celebridad en enarbolarse máximas feministas a lo largo del año 2015. También tuvo lugar una memorable secuencia durante la entrega de los premios Oscar de EEUU, durante la cual Patricia Arquette, galardonada como mejor actriz principal por su papel en *Boyhood* (Linklater, 2014), dedicaba parte de su discurso a expresar la necesidad de superar la brecha salarial entre hombres y mujeres en la industria de Hollywood. Esta reivindicación fue recibida con vítores, muy notorios en los casos de Meryl Streep y Jennifer Lopez, y tuvo también una fuerte repercusión en las redes sociales.

El respaldo al feminismo también se ha visto evidenciado en medios de comunicación especializados que, lejos de ser fuentes de información consumidas solo por un grupo muy pequeño de gente, están ganando un público cada vez más amplio y diverso. La inmediatez, el relativo anonimato y la posibilidad de acceder al

contenido de estos medios a través de diferentes redes sociales, son factores que han ayudado a revistas, diarios y blogs online a ganarse una reputación que sobrepasa las fronteras del feminismo como fenómeno reservado para las feministas militantes. En el caso online del contexto español sobresale el ejemplo de la revista Pikara Magazine, de tendencia declaradamente feminista y que abarca también cuestiones LGTBQIA con una mirada global. El posicionamiento de este medio, en principio alternativo, como referente del feminismo hispanohablante en Internet, es una muestra de la expansión de estos movimientos, hasta el punto de que empiezan a ser considerados una moda.

5. Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo hemos visto que la representación del deseo femenino en la pantalla, así como la gratificación espectral que las mujeres obtienen de tal representación, es un tema que ha sido abordado desde múltiples enfoques en el debate fílmico feminista. La adaptación cinematográfica de la homónima y controvertida novela romántico-erótica *Cincuenta sombras de Grey* ha supuesto una de las muestras más recientes de la pertinencia que este debate tiene todavía en la actualidad, en un contexto occidental y neoliberal donde la hipersexualidad se ha asociado con la máxima expresión de empoderamiento femenino.

Cincuenta sombras de Grey ha sido criticada por perpetrar ideas asociadas a la cultura de la violación, por su libre interpretación acerca de las prácticas sadomasoquistas y por recuperar modos de relacionarse más propios de un romanticismo decimonónico. Estos conceptos, muy diferentes entre sí, responden a una dinámica de dominación y sumisión que es el motor narrativo del relato; no obstante, en favor de este patrón conductual binario, aquellas nociones pierden su significado y se confunden unas con las otras, complejizando todavía más su recepción.

Hemos observado cómo la teoría fílmica feminista ha abordado la problemática en torno a la espectadora desde muy variados ángulos. Frente a las imágenes dominadas por «la mirada masculina» (Mulvey, 1975), característica del cine hegemónico que objetiviza y fetichiza el cuerpo de la mujer para el placer visual masculino, la audiencia femenina se encuentra en una complicada posición: o bien puede sobre-identificarse con la mujer de la pantalla (en una suerte de masoquismo), o bien puede distanciarse de la misma al reconocer a aquella como su propio narcisista objeto de deseo (en una suerte de sadismo) (Doane, 1982). Como ya hemos visto, la salida que Doane encuentra a esta encrucijada es la estrategia de la mascarada, hipérbole representativa que deja al descubierto los mecanismos de poder (Foucault, 1977) en el discurso audiovisual, enlazando a su vez con el proceso performativo del que nos habla Butler (1988) como táctica para deconstruir conceptos tan interiorizados en nuestro bagaje sociocultural como son «lo biológico», «lo natural» o «lo normal».

Esos actos performativos en *Cincuenta sombras de Grey* tienen lugar de mano de las prácticas sadomasoquistas. Estas suponen un alejamiento consciente del discurso de la naturaleza y de la normalidad, al menos de acuerdo a la aproximación que de ellas se hace en la película; y en esa distancia, escrupulosamente medida a través de un contrato, Anastasia y Christian pueden jugar con relativa libertad a encarnar lo femenino y lo masculino, dejándose guiar por una comprensión tradicionalista del binarismo de género y por la exageración de los roles pasivo y activo que les ofrece esta dinámica sexual en particular.

En una representación del deseo femenino que es a la vez moralmente conservadora (romanticismo de corte gótico) y sexualmente aperturista (prácticas BDSM más o menos explícitas), *Cincuenta sombras de Grey* sintomatiza el desconcierto que han introducido los movimientos feministas en el espacio de lo amoroso: la relación entre Anastasia y Christian pugna por establecerse de acuerdo a los códigos tradicionales de género frente a una realidad postfeminista que se ha encargado de deconstruirlos. Es decir, y apoyando la tesis esgrimida por Illouz (2014), la dominación/sumisión tan explícita del BDSM se ha utilizado para superar las brechas conductuales introducidas por los feminismos, sin renunciar por ello a otras ventajas, como las socioeconómicas, que estos movimientos también han ayudado a alcanzar.

El sadomasoquismo encarna esa estrategia a través de la cual las espectadoras superan las tensiones descritas por Doane (1982) sobre el posicionamiento que deben adoptar respecto a la representación de la figura femenina en la pantalla. Sin embargo, la dinámica dominación/sumisión ha estado presente en numerosas películas que no se han adscrito –necesariamente –a las prácticas BDSM para sostenerse: esto se ve con claridad en las conocidas como películas para mujeres (*woman's films*), que buscan entablar una relación de proximidad muy fuerte con su target femenino a base de historias que potencian la identificación masoquista con sus heroínas. Una de las muestras más notorias de las películas para mujeres se halla en las fantasías que giran en torno a violaciones sexuales: estas deben su polémica, en gran medida, a cómo la narrativa audiovisual las administra de acuerdo a sus propios intereses, desposeyéndolas de toda posible agencia y utilizándolas para aleccionar a la audiencia femenina.

Frente a estas películas, el cine de mujeres (*women's cinema*) busca introducir representaciones de lo femenino con una actitud más inclusiva y abierta. Pero ni un tipo de metrajes ni el otro han entenderse como categorías estancas y uniformes, ya que existen productos que tal vez no puedan adscribirse por completo a una única tipología, como tal es el caso de *Cincuenta sombras*, a primera vista un producto anti-feminista del que, sin embargo, pueden llegar a extraerse lecturas sexualmente empoderadoras.

El romanticismo de estilo gótico y la hipersexualidad como máximas son reconciliadas entre sí por un mismo afán mercantilista, reflejado este a través de la fuerte campaña de *merchandising* erótico que ha acompañado a toda la saga – novelas y películas – así como mediante una elevación de *Cincuenta sombras* como paradigma de lo romántico. Frente al beneficio económico generado gracias a este producto, e independientemente del debate que se continuaba desarrollando desde múltiples frentes, hemos visto que numerosas espectadoras encontraron en *Cincuenta sombras de Grey* una fuente de gratificación y, en muchos casos, también de empoderamiento. Esto es muy notorio no solo a nivel personal sino también colectivo: el fenómeno del *fandom* permitió la interacción entre mujeres que expresaban su mutua apreciación por la obra, pero también propició un acercamiento de las preocupaciones feministas a un producto, en principio y como ya hemos señalado, considerablemente anti-feminista.

Como vemos, para valorar el impacto de *Cincuenta sombras de Grey* es imprescindible tener en cuenta el papel que jugaron los nuevos modos de comunicación en el mismo. Este debate no hubiera tenido la misma intensidad y disparidad de voces de no haber sido por las redes sociales, que ayudaron a consolidar el producto como fenómeno de masas a través del fanatismo, la parodia, la crítica constructiva y el boicot. Asimismo, el poder de difusión, la inmediatez, el relativo anonimato, la accesibilidad a gran variedad de contenidos y el acercamiento de la autoría al público son características que Internet facilita y promueve, cimentándose como un escenario idóneo no solo para la masificación de productos culturales, sino también para la divulgación de conocimientos y preocupaciones sociopolíticas entre los que se encuentran, por supuesto, los movimientos feministas. Es en gran medida gracias a las ventajas que ofrecen las

nuevas tecnologías que hoy en día podamos hablar de una revitalización del feminismo, cuya más reciente expresión mediática la encontramos en el discurso de la actriz Emma Watson en la ONU, un acto que reverberó a través de las redes sociales y cuyo mensaje feminista alcanzó a un público amplio y heterogéneo.

Tal y como especificamos al inicio del trabajo, el carácter de este estudio nos llevó a no intervenir en el debate que se fue generando en Internet, limitándonos a la observación y recolección de los datos disponibles al público. Por este motivo queda abierta la posibilidad de continuar con la investigación mediante la participación activa, contactando con las personas involucradas en el debate y profundizar así en los diversos posicionamientos adoptados respecto al mismo.

6. Bibliografía

50 Shades is Domestic Abuse (Sin fecha). Recuperado de: <http://50shadesisdomesticabuse.webs.com/> (acceso 19/7/2015)

ALLENDE, Isabel (2014): *El juego de Ripper*, Plaza & Janés.

AMORÓS, Celia (2000): «Presentación (que intenta ser un esbozo del status cuestionis)», en Celia Amorós (ed.): *Feminismo y Filosofía*, Madrid, Síntesis, pp. 9-112.

BAELLO-ALLUÉ, Sonia (2013): «From *Twilight* to *Fifty Shades of Grey*: Fan Fiction, Commercial Culture, and Grassroots Creativity», en Bucciferro, Claudia (ed.) *The Twilight Saga: Exploring the Global Phenomenon*. Scarecrow Press, Lanham, Toroto, Plymouth, pp. 227-240.

BAKER-WHITELAW, Gavia y ROMANO, Aja (17 de Junio de 2014): A guide to fanfiction for people who can't stop getting it wrong [Blog post]. Recuperado de: <http://bit.ly/1qc3CqZ> (acceso 7/6/2015)

BANGGA, L. Ariang (Sin fecha): Women Isolation after Marriage: a Brief Symbolism Analysis of Susan Glaspell's Trifles. Recuperado de: www.academia.edu (acceso 22/6/2015)

BARTHES, Roland (2004): *Mitologías*, Siglo XXI de España, Madrid.

BIVONA, Jenny M. (2008): «Women's Erotic Rape Fantasies», University of North Texas. Recuperado de: <http://digital.library.unt.edu/> (acceso 13/02/2015)

BONOMI, Amy E. *et al.* (2013): «'Double Crap!' Abuse and Harmed Identity in *Fifty Shades of Grey*», *Journal of Women's Health*, Volumen 22, Número 9. Recuperado de: <http://online.liebertpub.com/doi/abs/10.1089/jwh.2013.4344> (acceso 13/02/2015)

BONOMI, Amy E. *et al.* (2014): «Fiction or Not? *Fifty Shades* is Associated with Health Risks in Adolescent and Young Adult Females», *Journal of Women's Health*, Volumen 23, Número 9. Recuperado de: <http://online.liebertpub.com/doi/full/10.1089/jwh.2014.4782> (acceso 13/02/2015)

BUTLER, Judith (1993): *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*, Routledge, New York.

– (1997a): *Excitable speech: contemporary scenes of politics*, Routledge, New York.

– (1997b): *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford, California.

– (1988): «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, The Johns Hopkins University Press, pp. 519-531.

– (1999): *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York.

BURT, Martha R. (1980): «Cultural Myths and Supports for Rape», *Journal of Personality and Social Psychology*, Volumen 38, Número 2, pp. 217-230.

DE LAURETIS, Teresa (1985): «Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema», *New German Critique*, No. 34, pp. 154-175.

– (1987): *Technologies of Gender : essays on theory, film and fiction*, Indiana University Press, cop. Bloomington.

– (1992): *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid.

DEB NG (1 de julio de 2015): The Difference Between Constructive Criticism and Verbal Abuse [Blog post]. Recuperado de: <http://kommein.com/the-difference-between-constructive-criticism-and-verbal-abuse/> (acceso 19/7/2015)

DOANE, Mary Ann (1982): «Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator», en Erens, Patricia (ed.) (1990: 42-57).

DOANE, Mary Ann (1984): «The 'Woman's Film'. Possession and Address», en Doane, Mary Ann *et al.* (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, pp.67-82.

DOS, Manolo (2012): «Feminismo y cine. De la teoría a la práctica» en Torrent, Rosalía y Reverter, Sonia (eds.), *Variaciones sobre género. Materiales para el Máster Universitario en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía*. ACEN, pp. 145-160.

Durex Arabia (4 de febrero de 2015). Durex – 50 Games to Play [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Pe4Yltzq6xU> (acceso 10/8/2015)

ERENS, Patricia (1990): *Issues in feminist film criticism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

ESQUIROL, Meritxell (2015): «Tras el éxito de la feminidad mediática, ¿dónde queda el feminismo?», *Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, No. 41, Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado de: <http://www.uoc.edu/> (acceso 13/02/2015)

EXPORT, Valie (1969): *Action Pants: Genital Panic* [Exhibición]. Recuperado de: http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/

FIELD, Syd (2001): *El Libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones: una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*, Plot, Madrid.

FRIEDAN, Betty (1965): *La mística de la feminitat*, Edicions 62, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (1977): *Historia de la sexualidad, volumen 1*, Siglo XXI, Madrid.

– (1992): *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.

– (2010): *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona.

GÁMEZ, María José (2001): «El cuerpo materno en la cultura occidental: una aproximación a diferentes enfoques teóricos» en *Dossiers Feministes: La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Seminari d'Investigació Feminista, Universitat Jaume I, Castellón.

– (2003): «Género, representación y medios: una revisión crítica» en *Configuraciones del género en tiempos del cambio*. Asparkía: Investigación feminista, número 14. Universitat Jaume I, Castellón, pp. 59-70.

GLASPELL, Susan (2004): *Trifles*, Thomson/Wadsworth, Boston.

GLEDHILL, Christine (1984): «Developments in Feminist Film Criticism» en Doane, Mary Ann *et al.* (eds.) *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, pp. 18-48.

GLENDINNING, Nigel (Sin fecha): «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII», Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres.

GROSSBERG, Lawrence (2002): «Is there a Fan in the House?: The Affective Sensibility of Fandom», en Lewis, Lisa A. (ed.) (2002).

HARAWAY, Donna (1992): «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others» en Grossberg, Lawrence *et al.* (eds.): *Cultural Studies*. Routledge, New York, pp. 295-337.

HARDY, Thomas (1998): *Tess of the d'Urbervilles: complete, authoritative text with biographical and historical contexts, critical history, and essays from five contemporary critical perspectives*, Bedford Books, Boston.

HASKELL, Molly (1974): *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England.

HAWLEY, Patricia H. y HENSLEY, William A. (2009): «Social Dominance and Forceful Submission Fantasies: Feminine Pathology or Power? », *Journal of Sex Research*, The Society for the Scientific Study of Sexuality, Routledge.

HEFFERNAN, James A. W. (3 de enero de 2010): *Cruel Persuasion: Seduction, Temptation, and Agency in Hardy's Tess*. Recuperado de: <http://www.victorianweb.org/> (acceso 22/6/2015)

HERNÁNDEZ, Roberto (2010): *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill, México.

ILLOUZ, Eva (2014): *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*, Clave Intelectual, Madrid.

– (2015): *Eva Illouz über "50 Shades of Grey"* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/2332948/Eva-Illouz-ueber-50-Shades-of-Grey#/beitrag/video/2332948/Eva-Illouz-ueber-50-Shades-of-Grey> (acceso 8/2/2015)

- JAMES, E. L. (2012): *Cincuenta sombras de Grey*, Grijalbo, Barcelona.
- JENKINS, Henry (2009): *Fans, blogueros y videojuegos: la cultura de la colaboración*, Paidós, Barcelona.
- (2010): *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*, Anaya Multimedia, Madrid.
- JENSON, Joli (2002): «Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization», en Lewis, Lisa A. (ed.) (2002).
- JOHNSTON, Claire (2004): «Women's Cinema as Counter-Cinema» en Shepherdson, Karen J. et al. (eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol. 3, Taylor & Francis, pp. 183-192.
- KAPLAN, E. Ann (1987): «Mothering, Feminism and Representation: The Maternal Melodrama and the Woman's Film 1910 – 40», en Gledhill, Christine (ed.) *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, British Film Institute, London.
- (1992): *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama: Feminism, Psychoanalysis and the Material American Melodrama*. Routledge, London.
- (1998): *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Cátedra, Madrid.
- KUHN, Annette (1984): «Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory», *Screen* vol. 25, no 1, pp. 18-28.
- (1995): *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Cátedra, cop., Madrid.
- Lady Business (29 de enero de 2014). Guest Post: A History of Western Media Fandom [Blog post]. Recuperado de: <http://ladybusiness.dreamwidth.org/66968.html> (acceso 13/2/2015)
- LEWIS, Lisa A. (ed.) (2002): *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Routledge.
- LOCKHART, Luke (Sin fecha): «Anti-Sadomasochist and Anti-BDSM Discourse, Biopower, and Notions of the Perverse: Foucault's Deployment of Sexuality and New Discourse of Sexuality». Recuperado de: www.academia.edu (acceso 14/04/2015)
- LUENGO, Jordi (2012): «Metodología feminista y de género» en Torrent, Rosalía y Reverter, Sonia (eds.), *Variaciones sobre género. Materiales para el Máster Universitario en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía*. ACEN, pp. 33-40.
- LYALL, Sarah (11 de febrero de 2015): 'Fifty Shades of Grey', the Movie, as a Fairy Tale, *The New York Times*. Recuperado de: <http://nyti.ms/1IT5RQz> (acceso 13/2/2015)
- MAYNE, Judith (1990): *The woman at the keyhole: feminism and women's cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

MCKEE, Robert (2002): *El Guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba, Barcelona.

MELLEN, Joan (1974): *Women and Their Sexuality in the New Film*, Horizon Press, Nueva York.

METZ, Christian (1974): *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press.

– (1975): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

MEYER, Stephenie (2009): *Crepúsculo*, Alfaguara, Madrid.

MODLESKI, Tania (1982): *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Archon Books, Conn.

Motion Picture Association of America (Sin fecha). Recuperado de:

<http://www.mpa.org/>

MULVEY, Laura (1975): «Visual pleasure and narrative cinema» en Erens, Patricia (ed.) (1990: 29-40).

– (1999): «Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’», en Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York Press, New York, pp. 31-40.

– (2009): «The Spectacle is Vulnerable : Miss World, 1970» en Mulvey, Laura (ed.), *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, pp. 3-5.

NEWMAN, Rebecca (7 de diciembre de 2012). ‘Mommy Porn? How dare men put down women’s sexual fantasies’. The Telegraph. Recuperado de:

www.telegraph.co.uk (acceso 2/2/2015)

PAYNE, Diana L.; LONSWAY, Kimberly A.; FITZGERALD, Louise F. (1999): «Rape Myth Acceptance: Exploration of Its Structure and Its Measurement Using the Illinois Rape Myth Acceptance Scale», *Journal of Research in Personality*, 33, 27-68, University of Illinois at Urbana-Champaign.

PRIOR, Emily E. (2013): «Women’s perspectives of BDSM power exchange», *Electronic Journal of Human Sexuality*, Volumen 16. Recuperado de: <http://www.ejhs.org/volume16/BDSM.html> (2/2/2015)

PROJANSKY, Sarah (2001): *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York University Press, New York and London.

PUJOL, Cristina y ESQUIROL, Meritxell (2014): «Sujetos Sexuales, Objetos Comerciales: la sexualidad femenina como lifestyle en Cincuenta sombras de Grey», *Anàlisis. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 50, pp. 55-67. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i50.2277> (acceso 8/2/2015)

RICE, Anne (2012): *The Sleeping Beauty Trilogy: The Claiming of Sleeping Beauty; Beauty’s Punishment; Beauty’s Release*, Plume, Estados Unidos.

RIED, Nicolas (2012): «Prácticas de resistencia. El sadomasoquismo y el *fist-fucking* en Michel Foucault», III Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

RIVIERE, Joan (1991): «Womanliness as a Masquerade» en Huges, Athol (ed.), *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers: 1920-1958*. Karnac Books, pp. 90-102.

ROBBINS, Carlon (2009): «The pleasure of discipline and punishment: a foucauldian analysis of power exchange in female domination», Department of Religious Studies, UNC Charlotte.

ROONEY, Ellen (1991): «A Little More than Persuading: Tess and the Subject of Sexual Violence» en Higgins, Lynn A. y Silver, Brenda (eds.), *Rape and Representation*, Columbia University Press, New York, pp. 87-114..

ROSEN, Marjorie (1973): *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Coward, McCann and Geoghegan, New York.

SÁNCHEZ-VERDEJO, Francisco Javier (Sin fecha): «Fundamentos teóricos-formales del gótico literario», Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid.

SILVERMAN, Kaja (1984): «Dis-embodiment the Female Voice» en Doane, Mary Ann *et al.* (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, pp. 131-149.

– (1988): *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

SMITH, Anna (15 de febrero de 2015). Fifty Shades of Grey: what BDSM enthusiasts think. The Guardian. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/film/2015/feb/15/fifty-shades-of-grey-bdsm-enthusiasts> (acceso 21/05/2015)

STAIGER, Janet (1991): «Self-Regulation and the Classical Hollywood Cinema», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Texas.

TAUB, Amanda (17 de febrero de 2015). Fifty Shades of Grey is a fantasy of female laziness. Vox. Recuperado de: <http://www.vox.com/2015/2/17/8051291/fifty-shades-of-grey> (acceso 4/5/2015)

TAYLOR-JOHNSON, Sam (2002): Crying Men [Fotografía]. Recuperado de: <http://samtaylorjohnson.com/photography/art/crying-men-2002-2004> (acceso 20/7/2015)

Telegraph reporter (6 de marzo de 2015): Fifty Shades of Grey costume gets boy barred from world Book Day, *Telegraph*. Recuperado de: <http://www.telegraph.co.uk/news/newstoppers/howaboutthat/11453788/Fifty-Shades-of-Grey-costume-gets-boy-barred-from-World-Book-Day.html> (acceso 19/7/2015)

Tess of the D'Urbervilles Sex Quotes (Sin fecha). Recuperado de:
<http://www.shmoop.com/tess-of-the-durbervilles/sex-quotes-2.html> (acceso 22/6/2015)

VILLARREAL, Yvonne (30 de marzo de 2015). Emily Contenders: 'The Fall's' Jamie Dornan found his inner stalker for some perspective. Los Angeles Times. Recuperado de: <http://fw.to/Sr5mvPd> (acceso 20/5/2015)

WILLIAMS, D. J. *et al.* (2014): «From 'SSC' and 'RACK' to the '4Cs' : Introducing a new Framework for Negotiating BDSM Participaction», *Electronic Journal of Human Sexuality*, Volumen 17. Recuperado de: <http://www.ejhs.org/volume17/BDSM.html> (acceso 13/02/2015)

WILLIAMS, Linda (1984): «When The Woman Looks» en Doane, Mary Ann *et al.* (eds.), *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, pp. 83-99.

WODAK, Ruth y MEYER, Michael (2003): *Métodos de análisis crítico del discurso*, Gedisa, Barcelona.

ZECCHI, Barbara (1995): *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

7. Filmografía

ABRAMS, J.J. (Producción, dirección) (2015), *La guerra de las galaxias. Episodio VII: El despertar de la Fuerza (Star Wars: Episode VII – The Force Awakens)* [Película], The Walt Disney Company y Lucasfilm, Estados Unidos.

APATOW, Judd *et al.* (Producción), STOLLER, Nicholas (Dirección) (2010), *Todo sobre mi desmadre (Get Him To the Greek)* [Película], Apatow Productions y Universal Pictures, Estados Unidos.

BAILEY, Miranda *et al.* (Producción), GUNN, James (Dirección) (2010), *Super* [Película], This Is That Productions, Estados Unidos.

BARRON, David *et al.* (Producción), BRANAGH, Kenneth (Dirección) (2015), *Cenicienta (Cinderella)* [Película], Walt Disney Pictures, Estados Unidos.

BENIOFF, David *et al.* (Producción), WEISS, D.B *et al.* (Dirección) (2011), *Juego de Tronos (Game of Thrones)* [Serie de TV], Home Box Office (HBO) y Management 360.

BRUNETTI, Dana *et al.* (Producción), TAYLOR-JOHNSON, Sam (Dirección) (2015), *Cincuenta sombras de Grey (Fifty Shades of Grey)* [Película], Universal Pictures *et al.*, Estados Unidos.

CHAFFIN, Ceán *et al.* (Producción), FINCHER, David (Dirección) (2014), *Perdida (Gone Girl)* [Película], 20th Century Fox y New Regency.

CONLI, Roy (Producción), GRENO, Nathan y HOWARD, Byron (Dirección) (2010), *Enredados (Tangled)* [Película], Walt Disney Feature Animation, Estados Unidos.

CRAVEN, Wes (Producción, dirección) (1972), *La última casa a la izquierda (The Last House on the Left)* [Película], Lobster Enterprises *et al.*, Estados Unidos.

CROWLEY, Patrick *et al.* (Producción), TREVORROW, Colin (Dirección) (2015), *Jurassic World* [Película], Universal Pictures *et al.*, Estados Unidos.

DEL VECHO, Peter (Producción), BUCK, Chris y LEE, Jennifer (Dirección) (2013), *Frozen: El reino de hielo (Frozen)* [Película], Walt Disney Animation Studios y Walt Disney Pictures, Estados Unidos.

DETUSCHMEISTER, Henry *et al.* (Producción), FELLINI, Federico (Dirección) (1965), *Giulietta de los espíritus (Giulietta degli spiriti)* [Película], Rizzoli Film, Italia.

DIESEL, Vin (Producción), WAN, James (Dirección) (2015), *Fast & Furious 7 (Furious Seven)* [Película], Universal Pictures *et al.*, Estados Unidos.

FISHER, Lucy *et al.* (Producción), BURGER, Neil (Dirección) (2014), *Divergente (Divergent)* [Película], Summit Entertainment y Red Wagon Entertainment, Estados Unidos.

GODFREY, Wyck *et al.* (Producción), HARDWICKE, Catherine (Dirección) (2008), *Crepúsculo (Twilight)* [Película], Summit Entertainment, Estados Unidos.

HEYMAN, David (Producción), COLUMBUS, Chris (Dirección) (2001), *Harry Potter y la piedra filosofal (Harry Potter and the Sorcerer's Stone)* [Película], Warner Bros. Pictures *et al.*, Reino Unido.

JACOBSON, Nina *et al.*, (Producción), ROSS, Gary (Dirección) (2012), *Los Juegos del Hambre (The Hunger Games)* [Película], Lionsgate y Color Force, Estados Unidos.

KUBRICK, Stanley (Producción, dirección) (1971), *La Naranja Mecánica (A Clockwork Orange)* [Película], Warner Bros Pictures, Reino Unido.

LINKLATER, Richard (Producción, dirección) (2014), *Boyhood* [Película], IFC Films, Estados Unidos.

MELNICK, Daniel (Producción), PECKINPAH, Sam (Dirección) (1971), *Perros de Paja (Straw Dogs)* [Película], ABC Pictures Corp. *et al.*, Estados Unidos.

MESSER, Erica *et al.* (Producción), DAVIS, Jeff *et al.* (Dirección) (2005), *Mentes criminales (Criminal Minds)* [Serie de TV], Touchstone Television *et al.*, Estados Unidos.

MILLER, George (Producción, dirección) (2015), *Mad Max: Furia en la carretera (Mad Max: Fury Road)* [Película], Kennedy Miller Productions e Icon Productions, Australia.

NEAL, Gub y STEVENS, Julian (Producción), CUBITT, Allan y VERBRUGGEN, Jakob (Dirección) (2013), *La caza (The Fall)* [Serie de TV], Northern Ireland Screen y Artists Studio, Reino Unido.

RODENBERRY, Gene (Producción, Dirección) (1966), *Star Trek* [Serie de TV], NBC, Estados Unidos.

ROTH, Joe (Producción), BURTON, Tim (Dirección) (2010), *Alicia en el país de las maravillas (Alice in Wonderland)* [Película], Tim Burton Animation Co. y Walt Disney Productions, Estados Unidos.

ROTH, Joe (Producción), STROMBERG, Robert (Dirección) (2014), *Maléfica (Maleficent)* [Película], Walt Disney Pictures et al., Estados Unidos.

SCOTT, Ridley (Producción, dirección) (1991), *Thelma & Louise* [Película], Metro-Goldwyn-Mayer.

SKOURAS III, Charles et al. (Producción), CHERRY, Mark et al. (Dirección) (2004), *Mujeres desesperadas (Desperate Housewives)* [Serie de TV], Cherry Alley Productions et al, Estados Unidos.

WACHOWSKI, Lana y WACHOWSKI, Andy (Producción, dirección) (2015), *El destino de Júpiter (Jupiter Ascending)* [Película], Warner Bros. Pictures et al., Estados Unidos.

ZARCHI, Meir (Producción, dirección) (1978), *La violencia del sexo (I Spit on Your Grave)* [Película], Cinemagic Pictures, Estados Unidos.

8. Anexo. Posts, comentarios y tuits

Como muestras del amplio debate generado en torno al fenómeno *Cincuenta sombras de Grey*, seleccionamos una serie de intervenciones breves que consideramos ejemplificativas de las variadas posturas ideológicas que se adoptaron a lo largo del curso del mismo. Estos *posts*, comentarios y tuits se sucedieron en el marco comunicativo de las redes sociales Facebook y Twitter, así como en los foros habilitados para tal fin en las páginas web Amazon («Customer Discussions») y Goodreads («Groups»). En este anexo reproducimos esas intervenciones de manera íntegra, previa indicación de la red social correspondiente y del titular del foro en el caso de Amazon y Goodreads, el cual funciona a modo de premisa del tema en particular que se trata en la discusión.

En Amazon.com:

Foro #1: «Women who liked 50 Shades of Grey: what is the appeal? Please enlighten me! ». Recuperado de: http://www.amazon.com/Women-who-liked-Shades-Grey/forum/Fx32VWUV3BX4CIK/TxP3SKZR8HCQ19/1/ref=cm_cd_fp_ef_tft_tp?encoding=UTF8&asin=0345803485 (acceso 29/7/2015).

J.L. Penn (13 de mayo de 2012).

Because it's a fantasy, pure and simple. If you're fantasizing about buying a new car, are you going to envision a Yugo or a BMW? If you're picturing yourself going to a party, do you picture yourself looking like a slob in sweats or all dolled up? Fantasies are generally the pinnacle of our desires, and I don't see anything wrong with that as long as we can distinguish fantasy from reality. I don't think we have to worship the rich or even be consumed by material things to recognize that wealth does afford luxuries that many people desire. I would never advocate marrying a rich man for the reason that he's rich, or teach my daughter to look for a guy with money. But if I'm going to have a fantasy, why not go all out? ;) Besides, the wealth was virtually its own character in the book. Without it, every single aspect of the

book would have changed. A poor man wouldn't have had the playroom, the hired help, etc. It just worked for the storyline. I totally appreciate that.

Maggie (17 de junio de 2012).

Fiction. It's called fiction. I don't want to be carried off by a knight and live in a medieval castle without sanitation or internet... but that doesn't make medieval romance novels any less appealing. You don't read fiction because you want or expect it to come true.

Pamelia A. (23 de abril de 2012).

I'm a little baffled by the question. Are women only allowed to read and enjoy books which explore non-objectionable topics? Is your assumption that women always fantasize themselves into the female protagonists place? (That is actually not the case BTW). Does a romance novel which explores the relationship of two distinct individuals have to stand for every woman's viewpoint? Isn't it possible to read about two characters messed up relationship and enjoy it for the emotional rollercoaster and visceral elements without wishing such a relationship on one's self? I personally loved the books and don't see that Christian was abusive towards Ana in his attempts to control her. His attempts only exposed his own issues/problems. I'm not surprised others don't agree with me, but we all see things differently -- if you read a lot of the reviews on this book you should be able to see that!

Foro #2: «Fun, sexy read or glorifying abuse if women? ». Recuperado de: http://www.amazon.com/sexy-read-glorifying-abuse-women/forum/Fx32VWUV3BX4CIK/TxL10UEVNSY7M4/1/ref=cm_cd_fp_ef_tft_tp?_encoding=UTF8&asin=0345803485 (acceso 29/7/2015)

Rice, Anne (7 de abril de 2012).

I think fiction is the safe place where we can explore forbidden fantasies, transgressive ideas. I do not believe we should police our imaginations or our fiction. Women today have more freedom than ever, more rights than ever, and that includes the right to read what they want to read, even when others disapprove of it. I think it is healthy that they are exercising 'that right in from time to time enjoying something steamy and pornographic like 50 Shades of Grey.

Women, emancipated or not, should not really be expected to behave "like good girls" either for the nuns, or for the modern world. It's too easy to dictate to women what they "should" imagine, or read, or write, or dream. I am more curious as to what women enjoy than disapproving of anything they enjoy. I want to know who people are; not how well they conform to the ideas of others as to how they should behave.

En Goodreads.com:

Foro #3: «Venting About FSOG Haters». Recuperado de: <https://www.goodreads.com/topic/show/2211367-venting-about-fsog-haters> (acceso 29/7/2015 con autorización previa al grupo de debate).

BodiceRippingConnoisseur (13 de febrero de 2015).

My facebook feed is filled with the Christian uptights... I am a Christian but I believe that God is a fan of HEA.

I can't speak about the BDSM stuff.

I just don't think you can take this book by itself... you have to read the whole series to "get it". Also there are better written books out there but I like the message about everyone is worthy of love and being loved. Unconditional love is the most important thing... being loved for you... not what you do or don't do... but just for you.

Cesilia Buenrostro (17 de febrero de 2015).

Based on how well its going on the box office and considering I've seen it twice. ..TWICE! I still get just an annoyed when I hear people talk crap about it when they haven't read or even seen the movie! Granted we all have an opinion and have a right to express them but at least know about what you're arguing about. Huh! Venting writing does help! I feel much better now! Now, I should go see it again!

Paganalexandria **wicked juices bubbling over** (14 de febrero de 2015).

My reaction to Christianity against Fifty Shades argument depends on what the issue is in particular. If it's sex before marriage being unchristian, then I can't argue against that...because it is. If it's Fifty Shades is unchristian versus every other other romance book featuring premarital sex because of BDSM...that one is getting a big "SHUT UP" from me. Though I'm currently not overly religious, growing up a preacher's kid makes me respect the views of those coming from a biblical place. It doesn't mean I agree with them, but respect other people's faith convictions.

S.K. Munt (21 de julio de 2015a).

I am getting so SO irritated with the book-bashing. People act like E.L James committed a crime because they don't like the book she wrote. They act as though it's an author's duty to write a perfect book that applies to everyone, understands every tiny facet of the theme etc etc and it's just so unfair.

I hated FSOG until the last 2 chapters, and I'll admit that. I was publicly mocking it on my FB (This was before I had a Goodreads) but those last two chapters turned it around for me and I devoured the rest of the series repeatedly, on audio, for the next year.

No one HAS to like a book, and no one HAS to like an author but it seems like in the reviewing world, no one has to strive to be a good or kind person either and that's not cool. I just had to unfollow another author who's reading it and is stopping to deconstruct every freaking page. She has about 40 updates by now and I am so

frustrated with her. As an Indie, she should know better but it's like she's trying to use her wit and this other author's exposure to impress people and that's not on. Especially when she went in KNOWING that she'd hate it.

I write books hoping to make people feel. Sometimes I want to scare them or fall in love and sometimes I even strive to piss my readers off, but I certainly don't expect to impress everybody and I don't think it's fair to be belittled because I try to put something out there.

Reading is a personal, private thing. The way books touch us is a special bond for every reader. Criticism is one thing, but I will cut off my hand before I vilify another author for trying their damndest to bring a book into the world, because they're what I live for, and I will never outrightly mock another book- because I respect other people's relationships with that book too much to make them feel as though they are wrong, or stupid or un-enlightened for liking it.

S.K. Munt (21 de julio de 2015b).

I don't know... maybe straight-up readers have every right to say and do what they please, but authors ought to know better. Famous athletes, celebrities... they can get away with putting each other down I think, but writing is supposed to come from the soul. I won't read another writer's work if I believe them to be soulless and without conscience. You gotta respect where the book comes from, even if you don't like the story.

And if they wouldn't call someone else in the real world every time they post an update then you know they're doing it for attention!

En Facebook:

Pichot, Malena (12 de febrero de 2015).

Me cago en una historia sobre una mujer sin experiencia en el sexo que es estalkeada, atormentada y poseída por un tipo millonario y sádico. Me cago en la

idea de que ser dominada, engañada y aterrorizada es en realidad "liberador". Me cago en la noción de que el objetivo de una mujer debe ser "salvar a un hombre de él mismo" bancandose todo el abuso. Me cago en esta historia de mierda. Basta de hacer algo romantico de la esclavitud de la mujer. hay que luchar por la verdadera liberación

Recuperado de:

<https://www.facebook.com/123501621001342/photos/a.123505467667624.16897.123501621001342/950736118277884/> (acceso 14/2/2015).

Rice, Anne (13 de febrero de 2015a).

Thank you," Fifty Shades of Grey." --- Until Fifty Shades came along, my Sleeping Beauty erotic trilogy had been an underground success for decades. None of the volume had ever gone out of print, and collectively they gave me steady royalties that were comfortable and at times exciting. Then "Fifty Shades" hit the world, and suddenly the sales of The Sleeping Beauty Trilogy shot way up. More and more people discovered it and the publisher discovered those people discovering it, so they reissued the books with a new intro and new cover art, and they sold very very well. I wrote the fourth book, "Beauty's Kingdom," which will appear on April 21st.

So I want to say thank you to "Fifty Shades" as a cultural phenomenon. Thank you for revealing to the world that women have come out of the closet as sexual beings who are quite willing to stand in line to buy a fantasy novel about S&M, no matter what anybody thinks. I believe in erotic writing. I believe in erotica. I think it's a wholly legitimate "genre" and I'm proud to be an erotic writer. And in this great world in which we live, no writer is really in direct competition with any other writer. There's room for us all. We can each try our personal best to write the books of our dreams and to become the writers of our dreams. And I'm really glad Fifty Shades came along. I am happy for E.L. James. And I'm happy for all the people who like "Fifty Shades." I hope the movie will be good and successful, and even if it isn't, E.L. James has made history and I hope she's enjoying every minute of her success. ----- I look forward to hearing from you guys as to how you liked the movie.

I'm curious to see if it's going to work. And for all of you who've heard that the writing in the "Fifty Shades" is terrible, I'm here to offer my opinion that it is not terrible at all. The books are well written. They're romances, fantasies in which S&M plays a part. But when a writer scores an immense success such as E.L. James scored, it's fashionable to knock her books, say they're awful, when in fact they are not. And their popularity testifies that they are not. They may not be everyone's cup of tea, but competently written they most certainly are. That's my two cents anyway. Enjoy "Fifty Shades" and once again, E.L. James, I wish you every blessing. You've certainly done a lot for me. And frankly, I think you've done a lot for women too. "Fifty Shades" is a tribute to the imagination, to the right of people to make up fantasies and write fantasies, and offer those fantasies to the world. Bravo, E.L. James.

Recuperado de:

<https://www.facebook.com/antericefanpage/posts/10153143292365452> (acceso 29/7/2015).

– (5 de julio de 2015b).

I refuse to police the imagination of men or women in any form, including poetry, prose and film.

Recuperado de:

<https://www.facebook.com/antericefanpage/posts/10153508101350452?fref=nf> (acceso 29/7/2015).

En Twitter:

50 shades of abuse [50shadesisabuse] (1 de julio de 2015a).

Wouldn't it be great if we could have a healthy discussion about why survivors are recognising abuse, instead of #fingersinyourear #fsog [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/50shadesisabuse/status/616128936406327296>

50 shades of abuse [50shadesisabuse] (4 de julio de 2015b).

#AskELJames she could empower so many of her fans if she admitted that the relationship in #50shades was #abuse & helped them to recognise it [Tuit].

Recuperado de:

<https://twitter.com/50shadesisabuse/statuses/617219132971462656>

Annie [an8787] (1 de abril de 2015).

Hi @JamieDornan, I'm glad stalking a woman felt "exciting". Know what doesn't? Being followed home when it's late + dark and you'e a woman» [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/an8787/status/583200962925432832>

James Martin [Pundamentalism] (29 de junio de 2015).

Would you say no to another Twitter Q&A? And if so, does that mean yes? #AskELJames [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/pundamentalism/status/615602926090850304>

Jessica Waite [jessica_waite] (1 de abril de 2015).

Being stalked, even by Jamie Dornan, would be terrifying. Do not harass people for 'art' [Tuit].

Recuperado de: https://twitter.com/jessica_waite/status/583214853734731777

JustHelens [JustHelens] (29 de junio de 2015).

If you could be any cunt, whose cunt would you be? #AskELJames [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/JustHelens/status/615575473561731076>

Kisa Tiger [Kisatiger86] (29 de junio de 2015).

You know NOTHING you fake bdsm cunt bitch #AskELJames [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/Kisatiger86/status/615646728717361152>

Liam Dryden [LiamDrydenEtc] (29 de junio de 2015).

#AskELJames I need advice on making a BIG romantic gesture. Should I put a GPS tracker in her phone and make threats if she tries to leave? [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/liamdrydenetc/status/615563655363592192>

notgavin [notgavin] (29 de junio de 2015).

#AskELJames A lad once punched me on a night out. Does this mean he likes me? Should I have gotten his number? [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/notgavin/status/615561289922945024>

Thom Hodkinson [ThomHodkinson] (29 de junio de 2015).

#AskELJames When people yell "CUNT" at you in the street, do you think they're trying to give you new plot ideas? [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/ThomHodkinson/status/615562946052235265>

APÉNDICE I. POSTS, COMENTARIOS Y TUIITS

Como muestras del amplio debate generado en torno al fenómeno *Cincuenta sombras de Grey*, seleccionamos una serie de intervenciones breves que consideramos ejemplificativas de las variadas posturas ideológicas que se adoptaron a lo largo del curso del mismo. Estos posts, comentarios y tuits se sucedieron en el marco comunicativo de las redes sociales Facebook y Twitter, así como en los foros habilitados para tal fin en las páginas web Amazon («Customer Discussions») y Goodreads («Groups»). En este apéndice reproducimos esas intervenciones de manera íntegra, previa indicación de la red social correspondiente y del titular del foro en el caso de Amazon y Goodreads, el cual funciona a modo de premisa del tema en particular que se trata en la discusión.

En Amazon.com:

Foro #1: «Women who liked 50 Shades of Grey: what is the appeal? Please enlighten me! ». Recuperado de: http://www.amazon.com/Women-who-liked-Shades-Grey/forum/Fx32VWUV3BX4CIK/TxP3SKZR8HCQ19/1/ref=cm_cd_fp_ef_tft_tp?encoding=UTF8&asin=0345803485 (acceso 29/7/2015).

J.L. Penn (13 de mayo de 2012).

Because it's a fantasy, pure and simple. If you're fantasizing about buying a new car, are you going to envision a Yugo or a BMW? If you're picturing yourself going to a party, do you picture yourself looking like a slob in sweats or all dolled up? Fantasies are generally the pinnacle of our desires, and I don't see anything wrong with that as long as we can distinguish fantasy from reality. I don't think we have to worship the rich or even be consumed by material things to recognize that wealth does afford luxuries that many people desire. I would never advocate marrying a rich man for the reason that he's rich, or teach my daughter to look for a guy with money. But if I'm going to have a fantasy, why not go all out? ;) Besides, the wealth was virtually its own character in the book. Without it, every single aspect of the

book would have changed. A poor man wouldn't have had the playroom, the hired help, etc. It just worked for the storyline. I totally appreciate that.

Maggie (17 de junio de 2012).

Fiction. It's called fiction. I don't want to be carried off by a knight and live in a medieval castle without sanitation or internet... but that doesn't make medieval romance novels any less appealing. You don't read fiction because you want or expect it to come true.

Pamelia A. (23 de abril de 2012).

I'm a little baffled by the question. Are women only allowed to read and enjoy books which explore non-objectionable topics? Is your assumption that women always fantasize themselves into the female protagonists place? (That is actually not the case BTW). Does a romance novel which explores the relationship of two distinct individuals have to stand for every woman's viewpoint? Isn't it possible to read about two characters messed up relationship and enjoy it for the emotional rollercoaster and visceral elements without wishing such a relationship on one's self? I personally loved the books and don't see that Christian was abusive towards Ana in his attempts to control her. His attempts only exposed his own issues/problems. I'm not surprised others don't agree with me, but we all see things differently -- if you read a lot of the reviews on this book you should be able to see that!

Foro #2: «Fun, sexy read or glorifying abuse if women? ». Recuperado de: http://www.amazon.com/sexy-read-glorifying-abuse-women/forum/Fx32VWUV3BX4CIK/TxL10UEVNSY7M4/1/ref=cm_cd_fp_ef_tft_tp?_encoding=UTF8&asin=0345803485 (acceso 29/7/2015)

Rice, Anne (7 de abril de 2012).

I think fiction is the safe place where we can explore forbidden fantasies, transgressive ideas. I do not believe we should police our imaginations or our fiction. Women today have more freedom than ever, more rights than ever, and that includes the right to read what they want to read, even when others disapprove of it. I think it is healthy that they are exercising 'that right in from time to time enjoying something steamy and pornographic like 50 Shades of Grey.

Women, emancipated or not, should not really be expected to behave "like good girls" either for the nuns, or for the modern world. It's too easy to dictate to women what they "should" imagine, or read, or write, or dream. I am more curious as to what women enjoy than disapproving of anything they enjoy. I want to know who people are; not how well they conform to the ideas of others as to how they should behave.

En Goodreads.com:

Foro #3: «Venting About FSOG Haters». Recuperado de: <https://www.goodreads.com/topic/show/2211367-venting-about-fsog-haters> (acceso 29/7/2015 con autorización previa al grupo de debate).

BodiceRippingConnoisseur (13 de febrero de 2015).

My facebook feed is filled with the Christian uptights... I am a Christian but I believe that God is a fan of HEA.

I can't speak about the BDSM stuff.

I just don't think you can take this book by itself... you have to read the whole series to "get it". Also there are better written books out there but I like the message about everyone is worthy of love and being loved. Unconditional love is the most important thing... being loved for you... not what you do or don't do... but just for you.

Cesilia Buenrostro (17 de febrero de 2015).

Based on how well its going on the box office and considering I've seen it twice. ..TWICE! I still get just an annoyed when I hear people talk crap about it when they haven't read or even seen the movie! Granted we all have an opinion and have a right to express them but at least know about what you're arguing about. Huh! Venting writing does help! I feel much better now! Now, I should go see it again!

Paganalexandria **wicked juices bubbling over** (14 de febrero de 2015).

My reaction to Christianity against Fifty Shades argument depends on what the issue is in particular. If it's sex before marriage being unchristian, then I can't argue against that...because it is. If it's Fifty Shades is unchristian versus every other other romance book featuring premarital sex because of BDSM...that one is getting a big "SHUT UP" from me. Though I'm currently not overly religious, growing up a preacher's kid makes me respect the views of those coming from a biblical place. It doesn't mean I agree with them, but respect other people's faith convictions.

S.K. Munt (21 de julio de 2015a).

I am getting so SO irritated with the book-bashing. People act like E.L James committed a crime because they don't like the book she wrote. They act as though it's an author's duty to write a perfect book that applies to everyone, understands every tiny facet of the theme etc etc and it's just so unfair.

I hated FSOG until the last 2 chapters, and I'll admit that. I was publicly mocking it on my FB (This was before I had a Goodreads) but those last two chapters turned it around for me and I devoured the rest of the series repeatedly, on audio, for the next year.

No one HAS to like a book, and no one HAS to like an author but it seems like in the reviewing world, no one has to strive to be a good or kind person either and that's not cool. I just had to unfollow another author who's reading it and is stopping to deconstruct every freaking page. She has about 40 updates by now and I am so

frustrated with her. As an Indie, she should know better but it's like she's trying to use her wit and this other author's exposure to impress people and that's not on. Especially when she went in KNOWING that she'd hate it.

I write books hoping to make people feel. Sometimes I want to scare them or fall in love and sometimes I even strive to piss my readers off, but I certainly don't expect to impress everybody and I don't think it's fair to be belittled because I try to put something out there.

Reading is a personal, private thing. The way books touch us is a special bond for every reader. Criticism is one thing, but I will cut off my hand before I vilify another author for trying their damndest to bring a book into the world, because they're what I live for, and I will never outrightly mock another book- because I respect other people's relationships with that book too much to make them feel as though they are wrong, or stupid or un-enlightened for liking it.

S.K. Munt (21 de julio de 2015b).

I don't know... maybe straight-up readers have every right to say and do what they please, but authors ought to know better. Famous athletes, celebrities... they can get away with putting each other down I think, but writing is supposed to come from the soul. I won't read another writer's work if I believe them to be soulless and without conscience. You gotta respect where the book comes from, even if you don't like the story.

And if they wouldn't call someone else in the real world every time they post an update then you know they're doing it for attention!

En Facebook:

Pichot, Malena (12 de febrero de 2015).

Me cago en una historia sobre una mujer sin experiencia en el sexo que es estalkeada, atormentada y poseída por un tipo millonario y sádico. Me cago en la idea de que ser dominada, engañada y aterrorizada es en realidad "liberador". Me cago en la noción de que el objetivo de una mujer debe ser "salvar a un hombre de él mismo" bancandose todo el abuso. Me cago en esta historia de mierda. Basta de hacer algo romantico de la esclavitud de la mujer. hay que luchar por la verdadera liberación

Recuperado de:

<https://www.facebook.com/123501621001342/photos/a.123505467667624.16897.123501621001342/950736118277884/> (acceso 14/2/2015).

Rice, Anne (5 de julio de 2015b).

I refuse to police the imagination of men or women in any form, including poetry, prose and film.

Recuperado de:

<https://www.facebook.com/anнерicefanpage/posts/10153508101350452?fref=nf> (acceso 29/7/2015).

– (13 de febrero de 2015a).

Thank you," Fifty Shades of Grey." --- Until Fifty Shades came along, my Sleeping Beauty erotic trilogy had been an underground success for decades. None of the volume had ever gone out of print, and collectively they gave me steady royalties that were comfortable and at times exciting. Then "Fifty Shades" hit the world, and suddenly the sales of The Sleeping Beauty Trilogy shot way up. More and more people discovered it and the publisher discovered those people discovering it, so they reissued the books with a new intro and new cover art, and they sold very very well. I wrote the fourth book, "Beauty's Kingdom," which will appear on April 21st.

So I want to say thank you to "Fifty Shades" as a cultural phenomenon. Thank you for revealing to the world that women have come out of the closet as sexual beings who are quite willing to stand in line to buy a fantasy novel about S&M, no matter what anybody thinks. I believe in erotic writing. I believe in erotica. I think it's a wholly legitimate "genre" and I'm proud to be an erotic writer. And in this great world in which we live, no writer is really in direct competition with any other writer. There's room for us all. We can each try our personal best to write the books of our dreams and to become the writers of our dreams. And I'm really glad Fifty Shades came along. I am happy for E.L. James. And I'm happy for all the people who like "Fifty Shades." I hope the movie will be good and successful, and even if it isn't, E.L. James has made history and I hope she's enjoying every minute of her success. ----- I look forward to hearing from you guys as to how you liked the movie. I'm curious to see if it's going to work. And for all of you who've heard that the writing in the "Fifty Shades" is terrible, I'm here to offer my opinion that it is not terrible at all. The books are well written. They're romances, fantasies in which S&M plays a part. But when a writer scores an immense success such as E.L. James scored, it's fashionable to knock her books, say they're awful, when in fact they are not. And their popularity testifies that they are not. They may not be everyone's cup of tea, but competently written they most certainly are. That's my two cents anyway. Enjoy "Fifty Shades" and once again, E.L. James, I wish you every blessing. You've certainly done a lot for me. And frankly, I think you've done a lot for women too. "Fifty Shades" is a tribute to the imagination, to the right of people to make up fantasies and write fantasies, and offer those fantasies to the world. Bravo, E.L. James.

Recuperado de:

<https://www.facebook.com/antericefanpage/posts/10153143292365452> (acceso 29/7/2015).

En Twitter:

50 shades of abuse [50shadesisabuse] (1 de julio de 2015a).

Wouldn't it be great if we could have a healthy discussion about why survivors are recognising abuse, instead of #fingersinyouears #fsog [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/50shadesisabuse/status/616128936406327296>

50 shades of abuse [50shadesisabuse] (4 de julio de 2015b).

#AskELJames she could empower so many of her fans if she admitted that the relationship in #50shades was #abuse & helped them to recognise it [Tuit].

Recuperado de:

<https://twitter.com/50shadesisabuse/statuses/617219132971462656>

Annie [an8787] (1 de abril de 2015).

Hi @JamieDornan, I'm glad stalking a woman felt "exciting". Know what doesn't? Being followed home when it's late + dark and you'e a woman» [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/an8787/status/583200962925432832>

James Martin [Pundamentalism] (29 de junio de 2015).

Would you say no to another Twitter Q&A? And if so, does that mean yes? #AskELJames [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/pundamentalism/status/615602926090850304>

Jessica Waite [jessica_waite] (1 de abril de 2015).

Being stalked, even by Jamie Dornan, would be terrifying. Do not harass people for 'art' [Tuit].

Recuperado de: https://twitter.com/jessica_waite/status/583214853734731777

JustHelens [JustHelens] (29 de junio de 2015).

If you could be any cunt, whose cunt would you be? #AskELJames [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/JustHelens/status/615575473561731076>

Kisa Tiger [Kisatiger86] (29 de junio de 2015).

You know NOTHING you fake bdsm cunt bitch #AskELJames [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/Kisatiger86/status/615646728717361152>

Liam Dryden [LiamDrydenEtc] (29 de junio de 2015).

#AskELJames I need advice on making a BIG romantic gesture. Should I put a GPS tracker in her phone and make threats if she tries to leave? [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/liamdrydenetc/status/615563655363592192>

notgavin [notgavin] (29 de junio de 2015).

#AskELJames A lad once punched me on a night out. Does this mean he likes me? Should I have gotten his number? [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/notgavin/status/615561289922945024>

Thom Hodkinson [ThomHodkinson] (29 de junio de 2015).

#AskELJames When people yell "CUNT" at you in the street, do you think they're trying to give you new plot ideas? [Tuit].

Recuperado de: <https://twitter.com/ThomHodkinson/status/615562946052235265>