

Ellas pornotópicas: espacios de visibilidad y reversibilidad

Lucio Rogelio Ávila Moreno

Centro Morelense de las Artes, México

lucio.strobo@gmail.com

Resumen

En el presente artículo se hace una comparación de la construcción cinematográfica de los personajes protagónicos de las películas *Belle de Jour* (1967) de Luis Buñuel y *Elles* (2011) de Malgorzata Szumowska: la esposa burguesa en contraposición a la prostituta. Dicha comparación ayuda a delinear la esfera de los géneros entre lo privado y lo público, los binarios femenino y masculino, lo permitido y lo prohibido para las esposas, y la sobrevivencia de la prostituta al enclave de su propia película. Se emplean los términos posdoméstico y pornotópico, propuestos por Beatriz Preciado en su libro *Pornotopía*, quien a la vez se sustenta en la teoría de Michel Foucault sobre los espacios heterotópicos y las sexualidades periféricas.

Palabras clave: Heterotopía, pornotopía, prostituta, esposa, posdoméstico, burdel.

Abstract

This article is the comparison between the cinematographic construction of the main characters of films *Belle de Jour* (1967) by Luis Buñuel and *Elles* (2011) by Malgorzata Szumowska: the bourgeois wife in contrast with the prostitute. This comparison outlines the gender sphere between the private and the public, the masculine and feminine binaries, what is allowed and what is forbidden for the housewives and the survival of the prostitute in her own film mechanisms. The terms post-domestic and pornotopic, by Beatriz Preciado from her *Pornotopía* book, are combined with Michel Foucault's theory of heterotopic spaces and peripheric sexualities.

Keywords: Heterotopic, pornotopic, prostitute, wife, post-domestic, brothel.

Introducción: bordando el tema

Escribir sobre la prostitución en el cine fue una idea que se gestó frente al visionado de la película *Belle de Jour* (1967) de Luis Buñuel, en la que Catherine Deneuve interpreta a Séverine, una prostituta mítica que hasta la fecha sobrepasa los estereotipos de la prostitución representada en el cine. Mítica por ser imposible fuera de la pantalla, pero totalmente anclada a un deseo que pertenece a esa sociedad victoriana de la que somos herederos: la sociedad de las convenciones burguesas, la propiedad privada, la familia heteronormativa y las buenas costumbres; frente a ello, la prostitución como exploración del cuerpo, el deseo y el *amour fou* se reveló como algo atractivo.

No obstante, surgió la pregunta de si había otras prostitutas similares a Séverine, que encontraran, como en *Belle de Jour*, una salida a la opresión social que sufren como prostitutas. La duda fue ingenua pues, al realizar un mapeo de más de cien películas con protagonistas y secundarios dedicados a la prostitución, se obtuvo una constante: la prostituta en la industria del cine¹ no sobrevive al enclave de su propia película: se casa o se muere.

Por lo cual, la tarea fue buscar en qué películas las prostitutas viven en las condiciones adversas del oficio hasta el final de la película y bajo qué circunstancias se desarrollan sus historias. Esto llevó a la selección de los dos títulos que se comparan en el presente artículo: *Belle de Jour* (1967) de Luis Buñuel y *Elles* (2011) de Malgorzata Szumowska.² En los dos, los personajes femeninos sobreviven como prostitutas, ganan dinero, exploran su cuerpo, sus fantasías y deseos, así como la feminidad cosida a su cuerpo hembra. Lo logran gracias a la heterotopía y la pornotopía, términos usados por Michel Foucault y Beatriz Preciado respectivamente.

¹ Comprendo industria del cine como un cine hegemónico, preponderante en las salas de cine y de amplio nivel de distribución.

² También se puede hacer mención de la película *Jeune et jolie* (2013) de François Ozon y *Tangerine* (2015) de Sean S. Baker, cuyas protagonistas sobreviven airosas a la trama de la película; sin embargo, quedarán al margen del presente artículo por razones de extensión y contenido.

La esposa y la prostituta

La razón principal por la que la prostituta no logra resistir a los mecanismos de su propia película es porque impugna la esfera familiar con su existencia: ella representa una sexualidad periférica y, para no causar conflicto a la familia nuclear heteronormativa, debe permanecer al margen. Foucault explica en su *Historia de la sexualidad* que a comienzos del siglo XVII en Occidente “los cuerpos se pavoneaban” (7), mientras que en el transcurso de los siglos XVIII y XIX la población experimenta una economía política productora de espacios y conductas que forman toda una red de observaciones sobre el sexo, así como instituciones que vigilan: la medicina, la psiquiatría, la justicia penal, la Iglesia, las escuelas; sistemas establecidos para la mediación de los cuerpos. Con ello, la familia conyugal confisca la sexualidad en pro de la reproducción, y se convierte en el sistema legal y moral, lo que crea sexualidades periféricas (perversiones); se gesta *lo otro*, lo que puede y debe ser reformado, lo permitido y lo prohibido. De esta manera, las sexualidades se colocan en espacios determinados, topografías y condicionamientos para el deseo y el placer; el sexo se administra.

El sexo no es cosa que sólo se juzgue, es cosa que se administra. Participa del poder público; exige procedimientos de gestión; debe ser asumido por los discursos analíticos. En el siglo XVIII el sexo llega a ser un asunto de “policía” [...] Policía del sexo: es decir, no el rigor de una prohibición, sino la necesidad de reglamentar el sexo mediante discursos útiles y públicos. (Foucault, *Historia* 25)

La prostitución, en cuanto sexualidad periférica, no pertenece directamente al orden dominante de la pareja conyugal; sin embargo, tampoco es un secreto, ya que es necesaria su figura para que el sistema opere dentro de las tecnologías productivas: sin *lo otro*, *lo uno* no funciona; sin la anormalidad, no existiría la prohibición o readaptación de los individuos. Se instauran “leyes naturales de la matrimonialidad y reglas inmanentes de la sexualidad [...]”. Se dibuja un mundo de la perversión [...]. De los antiguos libertinos nace todo un pequeño pueblo, diferente a pesar de ciertos parentescos” (Foucault, *Historia* 40). De este modo, la prostituta se convierte en una enferma o delincuente que debe ser clasificada y

expuesta en una topografía sexual y urbana, de la cual resalta el burdel: espacio de visibilidad y vigilancia sexual, de lo irreversible, de la marca y apertura sexual; se logra así una tecnología que sujeta el cuerpo femenino a la exposición de una sexualidad periférica. La labor de vender sexo deja mella innegable sobre el cuerpo que la ejerce, por ello es necesario reglamentarlo o desecharlo: “el poder no aplicaría al sexo más que una ley de prohibición. Su objetivo: que el sexo renuncie a sí mismo. Su instrumento: la amenaza de un castigo que consistiría en suprimirlo” (Foucault, *Historia* 79).

Por lo tanto, la prostituta se encuentra anclada al burdel, aunque no sea de manera fáctica o física, sino más bien simbólica: al exponer su cuerpo, recibe una marca sexual que se convierte en algo irreversible. La prostituta en el cine puede sobrevivir si es acogida por la sociedad que la discrimina, una vez que haya expiado sus faltas (algunas que ni siquiera comete y que son más bien herencia de los sistemas establecidos por una moral conservadora), o, por el contrario, muere ante su creciente exposición sexual.

Enrique Gil Calvo, en *Medias miradas*, un estudio sobre la imagen de la feminidad, asegura que existe una triangulación visual de la figura de la mujer; tres ejes que llama “conmutadores de la feminidad” (208) y que son: la virgen, la madre y la prostituta. Gil retoma a Lévi-Strauss al hacer una simplificación de sus conceptos sobre lo crudo, lo cocido y lo podrido en aspectos muy superficiales: la virgen (lo crudo) puede convertirse, mediante códigos no sólo sociales sino más bien estéticos, en madre (lo cocido) o prostituta (lo podrido); puede jugar con los parámetros a través de elementos performativos como la ropa, las gesticulaciones (maneras de actuar), los lugares que visita, la gente que frecuenta, pero sobre todo con la construcción visual de la sexualidad, la teatralización; con ello se refiere *al parecer* más que *al ser*. Existen elementos visuales que concretan la imagen de lo que significa ser madre o prostituta anclados a la cosmogonía de Occidente; por más arriesgada que sea la declaración: es posible identificar códigos visuales para identificar a la mujer sexualmente “disponible” o “abierta”.

Según Gil, las únicas que realmente pueden quedar ancladas al conmutador de la feminidad son las prostitutas, ya que van más allá de lo estético y entran en la visualidad sexual; el ser horteras se aprecia en su “desgaste sexual”, lo que las vuelve accesibles para todos los hombres sin pertenecer a ninguno, y deja de lado la

castidad de la virgen o de la madre, dos conmutadores con mayor compatibilidad. Por una parte, la virgen puede jugar a ser prostituta o madre: siempre y cuando no se concrete (mientras no se embarace o realmente venda sexo), todo es mera superficialidad, una mascarada; por otra parte, la madre debe ser cuidadosa para no caer en las trampas que la rodean, debe mantener la compostura y la rectitud, nuevamente entendidas como aspectos visuales ligados al cuerpo y la sexualidad. Gil argumenta que existen procesos estéticos para evitar esta representación y especifica que para borrarla es necesario difuminar la experiencia sexual y el paso de los años, dos cuestiones que no perdona la sociedad de Occidente. “Las mujeres *impuras* ya no son las esposas deshonestas o las hijas deshonradas sino las mujeres *horteras*, que no saben conservar intacta la legitimidad de su imagen estética” (Calvo 76). En este aspecto visual y de apertura, las prostitutas que se convierten en figuras públicas son excluidas de los otros dos conmutadores de la feminidad y por ende es difícil borrar la exposición sexual del cuerpo.

Retomando los conmutadores de prostituta y esposa-madre, se propone la idea de la visibilidad y la reversibilidad, por la que los personajes se prostituyen al entrar en el juego del sexo/género, pero posteriormente vuelven a ser profesionistas, madres, hijas, ciudadanas cualesquiera sin ninguna apertura sexual. Es lo que se denomina heterotopía: “en general, la heterotopía tiene por regla yuxtaponer varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (Foucault, *Heterotopías* 25).³ Un espacio donde *se es y no se es*. Una de sus características principales es crear una ilusión en la que el tiempo queda suspendido. El prostíbulo funciona como “una heterotopía que es bastante sutil o hábil para querer disipar la realidad con la sola fuerza de las ilusiones”, ya que las heterotopías impugnan los demás espacios “creando una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión, o bien, por el contrario, creando otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso” (Foucault, *Heterotopías* 30 y 32). De esta manera, los espacios

³ Se debe aclarar que el cine mismo es una heterotopía: “una escena rectangular en cuyo fondo, sobre un espacio de dos dimensiones, se proyecta nuevamente un espacio de tres dimensiones” (Foucault, *Heterotopías* 25). Aunque en el presente escrito se estudian las características y elementos cinematográficos, no es el séptimo arte la heterotopía a examinar sino el burdel y las prostitutas, así como los nuevos emplazamientos que probablemente estiran o flexibilizan la presencia de la prostituta en el cine y le ayuda a poseer una economía sexual.

heterotópicos son lugares de flexibilidad en donde las protagonistas no corren el riesgo de ser públicas, marcadas o reconocidas.

A partir de ello, se analizarán los personajes principales de las dos películas, emplazadas en espacios temporales distintos pero que comparten una visión similar sobre la prostitución: la prostituta heterotópica que puede mezclar su existencia como prostituta y esposa. En el caso del cine de Buñuel, con la película *Belle de Jour* (1967), la yuxtaposición de espacios revela una noción no solo heterotópica, sino también pornotópica.

Lo que caracteriza a la pornotopía es su capacidad de establecer relaciones singulares entre espacio, sexualidad, placer y tecnología (audiovisual, bioquímica, etc.), alterando las convenciones sexuales o de género y produciendo la subjetividad sexual como un derivado de sus operaciones espaciales. Por supuesto, es pornotópico el burdel, contra-espacio característico de las sociedades disciplinarias capaz de crear una ficción teatralizada de la sexualidad que se opone, al intercalar un contrato económico con base del intercambio. (Preciado 120)

En este sentido, la pornotopía se convierte en una noción consciente del espacio heterotópico y del empleo de la economía sexual por parte de quien se involucra en ella. Lo que lleva a la pregunta: ¿bajo qué elementos cinematográficos, específicamente visuales, la protagonista de *Belle de Jour* revela su posición como prostituta pornotópica?

La película que ayuda a la contraposición es *Elles* (2011), de la directora Malgorzata Szumowska; en ella, las prostitutas también son pornotópicas pero, a diferencia del filme del director aragonés, la dupla esposa-prostituta se encuentra visualmente separada. El trabajo de Szumowska sugiere que las esposas burguesas no son muy distintas a las prostitutas; sin embargo, existe cierta negación por parte de su protagonista, quien representa a la mujer modélica del siglo XXI. Para comprobar dicha hipótesis, el relato filmico construye una figura de la esposa enclaustrada en un departamento del París actual, espacio doméstico del que no hay escapatoria.

En contraste, el filme de Buñuel muestra a una mujer burguesa masoquista que se interna en una casa de citas para jugar con su propia economía sexual y la de sus clientes, para evadir de este modo el enclaustramiento de la sociedad burgue-

sa y del espacio doméstico. Gracias a que es prostituta y también se desarrolla como esposa, ambas identidades no se contraponen, más bien se yuxtaponen.

La esposa-madre de *Elles* es posdoméstica en el sentido que maneja Preciado: su identidad se despliega, se desdobra al ser madre-esposa-escritora dentro del espacio doméstico (su departamento parisino); sin embargo, no se mezcla con la prostitución: al contrario, su lugar como esposa se afianza o cuestiona gracias a la existencia de las jóvenes prostitutas. La esposa de *Belle de Jour* es pornotópica porque su identidad se yuxtaponen al ser esposa-prostituta: dos esferas ligadas entre sí que no se sustituyen sino que se mezclan al jugar entre la realidad, el sueño y la fantasía, aspecto ligado al surrealismo buñueliano.

Contando las películas

El estilo de *Belle de Jour* —entendido “estilo” como “modo de hacer”— es surrealista por la mixtura entre realidad y fantasía, o propiamente dicho el sueño. Aunque para la época el surrealismo estaba dando sus últimos destellos de vida, la película es deudora de elementos fácilmente identificables del movimiento surrealista: lo onírico, la fantasía, el deseo, la perversión, lo erótico, lo femenino como mujer-objeto y sobre todo el amor loco. Con *Belle de Jour*, Buñuel incursionó en

una Francia en la que el grupo surrealista vive ya casi extinguido y muy aislado, recién muerta su figura rectora, André Breton, y recogido en las catacumbas de la actividad artístico-cultural francesa de la época [...] Buñuel vuelve para infiltrar en el cine del *establishment* elementos subversivos tomados de la visión del mundo de los surrealistas: la imaginación creadora, ligada implícitamente a la libertad (o ahora, al “fantasma de la libertad”), la rebelión de las pulsiones inconscientes y las transgresiones sadianas, con sus escorzos de novela gótica y literatura decadentista, elementos con los que Buñuel vuelve a enfrentarse a la “sociedad de consumo”, del “espectáculo”, y de “hombre unidimensional” (Fuentes 164)

Dicho surrealismo conlleva un ir y venir previamente expuesto: la yuxtaposición de espacios entre la vida burguesa de la protagonista y su desempeño como prostituta, la dualidad que se refleja incluso en su nombre (Séverine = Belle de Jour), la mezcla *realidad = sueño = fantasía*.

En la primera escena, Séverine vuelve en sí después de soñar despierta con un par de cocheros que la flagelan por orden de su marido. Una vez consciente, se encuentra recostada, vestida de blanco, pulcra, en su cama dentro de la habitación conyugal. En la fantasía usaba un traje rojo, era arrastrada por el bosque y despojada de su ropa interior; en su rostro, mientras la golpean, no había sufrimiento sino placer. Los espacios abiertos e irreconocibles pertenecen a la fantasía y al sueño —¿un bosque, un jardín?—, en contraposición a la habitación conyugal parisina. Es propio del filme el juego entre lo seguro e inseguro, lo visible e invisible, lo claro y lo borroso, como si se tratase de un sueño de la protagonista: se agregan elementos duales como la ropa, el tintineo de los cascabeles, el maullar de los gatos, aditamentos que se irán mezclando hasta crear cierta ambigüedad y no saber realmente si es la realidad, el sueño o una fantasía.

El deseo en *Belle de Jour* no es otra cosa más que el *amor fou*, una nueva forma de concebir la libido como algo incontrolable, azaroso e incluso insaciable: ¿de qué otra manera se entendería que la protagonista de la película, tan atada a las concesiones de la familia burguesa, buscara llenar su deseo con la prostitución?; hay algo radical e incomprensible en ello. Séverine no sabe incluso lo que desea, pero lo desea; está ahí, en el inconsciente, dirían los surrealistas, en la búsqueda del burdel para prostituirse.

El Amor loco anunciaba un nuevo erotismo basado en la revolución de los sentidos y en el reconocimiento de la libido como una energía relacionada con el azar y el inconsciente y que no puede alcanzarse sino a través del arte. El arte en la época de entreguerras reclamaba la libertad que no podía alcanzarse sino a través “de un largo y razonado desarreglo de nuestros sentidos” conforme lo había promulgado Rimbaud. El deseo y el sueño se habían convertido en una nueva estética (Delmar 74-75)

El caso de *Elles* de Szumowska es un tanto más difícil: su protagonista sólo se repele a sí misma; la cámara la sigue insistentemente por el departamento sin darle

un momento de respiro; el espectador podría esperar que rompiera la cuarta pared y que el personaje hablara directamente con el público para confesar sus carencias como esposa y madre burguesa. No obstante, encuentro que hay una confesión es visual que no requiere el diálogo directo: la protagonista no tiene sexo con su esposo, trabaja en casa en un artículo de jóvenes que practican la prostitución para pagar sus estudios. De cierta manera, en contraposición a estas chicas, la protagonista vislumbra su propio encierro. Su realidad se desdobra: es escritora (pasa toda la noche sin dormir para terminar un artículo para la revista *Elle* de modas), es esposa (prepara el desayuno, ayuda a su marido a vestirse) y es madre (reprende a su hijo menor para que deje los videojuegos por las mañanas); aunque posteriormente es anulada por el marido cuando éste le compra otro videojuego para justificar la falta de tiempo que tiene el matrimonio para jugar con el infante, y también es interrumpida en su trabajo por el hijo mayor e incluso cuestionada —el joven no tiene más de diecisiete años y se droga bajo el afiche del Che Guevara en un acto paradójico de rebeldía dentro de una casa burguesa en donde él también es un eslabón más de la represión a la madre o, por lo menos, de la reproducción de roles violentos—.

Algunos de los espacios en donde se desdobra la realidad posdoméstica de la protagonista son los pequeños pasillos en los que transita y habla por teléfono con su editor para hacer arreglos sobre el artículo. El pasillo la lleva a una pequeña lavandería minada con un enorme juguete infantil que se le viene encima al intentar usar la lavadora. Su baño es pequeño, requiere de un aromatizante típico en aerosol que, dentro de la escena, sólo remarca lo artificial del ambiente. Mira en la televisión un programa para permanecer “en forma”, joven y delgada; se pesa en la báscula, se ejercita y come ligero (un poco de apio con mayonesa) mientras habla por teléfono y asegura tener mucho trabajo.

Según lo representado en el filme, es una mujer inteligente que gana su propio dinero, por lo tanto también es independiente; pero es sólo un espejismo; a mi parecer se trata de un falso feminismo del siglo XXI en el que las mujeres pueden (y deben) ser exitosas, ganar su propio dinero y, además, tener un hogar en orden, con un marido acaudalado, ser atractivas y cumplir con las expectativas que conlleva ser una mujer elegante y femenina. La exigencia marital se da cuando su esposo le pide que prepare la cena para su jefe y su esposa. La cocina se presenta

como un elemento agresivo en el ambiente doméstico: al refrigerador le falla la puerta, ella se quema la mano al cocinar, se corta un dedo; sólo descorchar una botella de vino le proporciona una risa satisfactoria, la única en toda su estancia interior-doméstica. La directora muestra distintos niveles de violencia en la intimidad del personaje femenino, ligado directamente a los roles de la esfera doméstica, que crean y naturalizan el papel de la mujer-esposa-madre aun cuando en apariencia, por ser una mujer adinerada, las cosas deberían ser distintas.

La historia que propone la directora no logra cuestionar la naturalización de lo que significa ser mujer, pero busca poner en tela de juicio los roles de la esposa burguesa dentro del espacio posdoméstico: la resignificación de la cárcel de oro de la posguerra. La protagonista no sale al exterior, salvo para visitar a un anciano en el hospital —no queda claro si es su padre, pero parece ser un pariente—; en otras escenas sale para entrevistar a las prostitutas, pero éstas pertenecen al pasado, son *flashbacks*.

El filme representa las actividades domésticas de la protagonista con pocos diálogos y una figura evanescente que transita por el paisaje doméstico sin apenas contar una historia. Busca retratar el conflicto interno de la esposa o su descubrimiento personal (el hallazgo de su propio deseo) para develar una mentira o una realidad: el mito de la esposa burguesa. En este caso, se trata de la hipótesis del filme: las esposas burguesas son tan prostitutas como las mismas prostitutas universitarias, y quizá la diferencia es que las primeras son severamente infelices.

***Belle de Jour*: elementos del sueño, la realidad y la fantasía**

Belle de Jour (1967) es una película de ficción dirigida por Luis Buñuel; una libre adaptación de la novela de Joseph Kessel que, en esencia, conserva los acontecimientos principales de la trama, salvo los evidentes saltos entre realidad, sueño y fantasía. Es un encargo de los productores, los hermanos Hakin. Buñuel dice que aceptó aun cuando la novela le parecía algo rosa.

Es la historia de Séverine Serizy (Catherine Deneuve), una mujer burguesa que fantasea con el azote y el abuso sexual. Se encuentra casada con Pierre Serizy (Jean

Sorel), un hombre bastante atractivo, correcto y caballeroso, nada desdeñable, que además es doctor (una profesión relacionada con cierto nivel de *status* y poder). Sin embargo, Pierre es más bien soso y no sabe cómo despertar la pasión de su esposa. Ella tampoco dice mucho: representa a la mujer casta que apenas se insinúa a sí misma fantasías masoquistas. La clave para hacerlas realidad la encuentra en el burdel de Madame Anais (Geneviève Page), en donde se prostituye todos los días de las 14:00 a las 17:00 horas, sólo en las tardes, por lo cual la bautizan Belle de Jour (Bella de día), instaurando así una doble vida. El burdel lo conoce gracias a los comentarios del amigo burgués de su marido, Henri Husson (Michel Piccoli), quien al final la terminará descubriendo en su labor como prostituta.

Mientras dura la ilusión, ella conoce distintos clientes y sus prácticas sexuales; al abrir el panorama, mezcla su experiencia de prostituta con ser esposa e incluso logra acostarse más seguido con Pierre, a quien no deja de amar y por quien tiene consideración. Además de la visita de Husson al burdel, otro factor que la hace abandonar su doble vida es la irrupción del joven Marcel (Pierre Clémenti), un mafioso obsesionado con ella que incluso la sigue al espacio conyugal y le dispara al esposo, sin que nadie lo identifique o ligue el crimen al oficio de la protagonista. Pierre queda confinado en una silla de ruedas, prácticamente tetrapléjico, y es atendido por su esposa, quien usa un traje castísimo que evoca el uniforme de una joven en un colegio de monjas. Nuevamente Husson entrará en escena y será él quien revele al esposo la doble vida de Séverine; sin embargo, en un giro inesperado, Pierre se levanta de la silla, camina en dirección a la ventana y ambos miran hacia un jardín que no pertenece al París de aquella época, sino al bosque en donde se efectuó la primera fantasía de la protagonista: el espacio heterotópico.

Una de las escenas seleccionadas para este estudio es el inicio de la película: un plano general de la vereda en un bosque, jardín o prado; el espacio abierto, la fantasía liminal de lo desconocido (entre lo que puede o no ser real); un carruaje se acerca paulatinamente a la cámara y con él tintinean unos cascabeles. Los créditos se presentan junto con la toma. Posteriormente, en otra toma frontal, el carruaje se acerca y presenciamos la conversación entre dos amantes; el lenguaje proxémico los delata por los mimos y caricias. Él es Pierre y ella Séverine; la escena es una fantasía de ella, pero el espectador aún no lo sabe. En el carruaje se desarrolla el siguiente diálogo:

- ¿Quieres que te diga un secreto, Séverine? Cada día te quiero más.
—Yo también; sólo te tengo a ti, pero...
—¿Pero qué? Ojalá todo fuera perfecto y no fueras tan fría conmigo.
—Por favor, no hables de eso.
—No quería molestarte; ya sabes que te tengo un inmenso cariño.
—¿Y de qué me sirve tu cariño?
—¡Qué mala eres cuando quieres!

La conversación, por más inocua que parezca, tiene un gran significado. Se aprecia entre líneas que, aunque se amen, algo falta; ella es fría, casi por inercia; una rubia preciosa e indiferente. Ella es “mala esposa” porque no puede cumplir con los deberes que la sociedad burguesa le encomienda, no complace a su esposo en la cama. Y es verdad: será aún más “mala”, al menos dentro de la moral conservadora, cuando se prostituya y deje de ser fría como la virtud; aunque dicha maldad le hará romper el hielo en su matrimonio.

Tras el diálogo, el carruaje se detiene y la joven es sujeta por los dos cocheros y su marido. Ella viste un hermoso traje rojo Yves Saint Laurent (ropa de diseñador que usa durante el filme); el mismo traje la acompaña en otras fantasías e ilusiones, también lo usa en más de una ocasión al momento de prostituirse. Los cocheros, al igual que el carruaje, son decimonónicos. Entre los dos la arrastran por el bosque, en una toma quizá ya mítica en la historia del cine: las dos piernas de Séverine, sus zapatos de charol con hebilla y las medias hasta los talones se impelen por el piso sucio mientras ella pide auxilio y suplica por ser liberada. Posteriormente, la atan de manos y pasan la soga por la rama de un árbol.

Queda expuesta, suspendida y laxa, con su cabello rubio y la espalda al descubierto; su esposo le ha desgarrado el vestido. Los cocheros la azotan. Ella se encuentra a disposición de cualquiera. Más que gritar, gime mientras es golpeada; en su cara no hay dolor sino placer. Le grita a Pierre que no suelte a los gatos. Su esposo deja que los cocheros hagan lo que quieran con ella. Uno es calvo y tampoco es un elemento estético inocente (ninguno lo es); el otro es un viejo que mira con lascivia. Dos hombres ajenos al matrimonio que, en apariencia, se apoderan y violentan la sexualidad de la protagonista; sin embargo, cuando el joven calvo y un poco dentón besa el cuello de la joven, ella al principio no se inmuta, después lo goza como si se tratase del contacto piel con piel más esperado.

La secuencia inicial contiene los elementos estéticos-cinematográficos de la pornotopía: la ropa, el tintineo de los cascabeles, el maullar de los gatos, los coches-clientes poco atractivos, la tendencia masoquista envuelta en un deseo más bien burgués de ser azotada.

La fantasía es interrumpida por Pierre: “¿En qué piensas, Séverine?” La pregunta se emplea para el cambio de escena: ya no se encuentran en el bosque sino en una blanquísima habitación conyugal, conectada a un igual immaculado sanitario doméstico. La castidad no puede ser más evidente: ambos visten de blanco, las camas son individuales y se encuentran separadas para representar el distanciamiento sexual de la pareja; hasta el pequeño reloj que marca la hora parece estar de acuerdo con el pacto de abstinencia. Sobre la almohada, la rubia cabellera de Catherine Deneuve parece aún más perfecta e intocable; si se transgrede la armonía, la habitación conyugal podría desmoronarse. Desde el lenguaje, el doctor se delata en su pragmatismo.

—¿En qué piensas, Séverine?

—En ti, en nosotros. Paseábamos juntos en un coche de caballos.

—Otra vez el coche.

Pero ella no piensa. La cámara la capta perdida; posteriormente, parece avisarse por un segundo. No estaba simplemente pensando; era una fuga total, una fantasía o un sueño lúcido, una obsesión, pues ya ha pasado en otras ocasiones: “Otra vez el coche”, dice Pierre y, entre el tejido, la frase insinúa (a escondidas del mismo Pierre): otra vez la fantasía masoquista, otra vez desea pertenecer a otros hombres y que su esposo tenga mano dura, que la llame zorra y puta. Se besan gélidamente; llevan ya un año de casados y planean ir de vacaciones. El doctor intenta entrar en la cama, pero Séverine se niega. Parecen más bien dos extraños en la habitación; la prostitución vendrá a solucionar la castidad conyugal.

La yuxtaposición de su vida como esposa y como prostituta se presenta en el burdel de Madame Anais: antes de ingresar a la casa de citas derrama una lágrima inexistente, se escucha una campana de iglesia a lo lejos. Vestida de negro (una especie de funeral y luto ante lo que será la pérdida de su castidad) y con el obligado antifaz (gafas oscuras), sube por las escaleras del edificio y recuerda cuando

se negó a comulgar de niña en la iglesia. Después del acuerdo con Madame Anais, visita a su esposo y lo invita a comer, pero él ya tiene un compromiso previo; sin embargo, le recuerda que en la noche tienen una cena con amigos. El encuentro con su marido reafirma la doble vida que llevará, con horarios y espacios que se yuxtaponen para sacarla del asfixiante mundo burgués: ser esposa por las mañanas, prostituta en las tardes y, al anochecer, cena con amigos. No es más que una mezcla de ambas realidades; en las dos teatraliza su identidad netamente heretópica: *es y no es* al mismo tiempo Séverine y Belle de Jour; en apariencia son dos identidades incompatibles (esposa-prostituta), pero coexisten en una ilusión que se mantienen gracias a lo onírico; ambos espacios se suman en la fantasía, corporeizados en una persona: Séverine = Belle de Jour.

Ella, pornotópica

Una vez que se han yuxtapuesto sus identidades, Belle de Jour se cita con un cliente en un café al aire libre; la realidad se impregna del espacio abierto propio de la fantasía, porque ahora ser prostituta es parte de su vida diaria. El hombre que la contrata llega en un carruaje decimonónico que tintinea, exactamente igual que el de la primera secuencia en el bosque —de hecho, emerge de entre los árboles—, y con él la realidad se tambalea; comienza una auténtica heterotopía: los dos espacios se mezclan, ya no sólo el de la esposa-prostituta, sino el de la realidad-fantasía.

El Duque es un aristócrata. Al quitarse el catalejo, se sienta al lado de Belle de Jour, quien lleva un saco café y bebe un vaso de leche: el color ocre y el blanco, elementos de la domesticidad (el espacio privado) reaparecen en el espacio público, el de la prostituta. “¿Viene mucho por aquí?”, pregunta el caballero. “Mentalmente todos los días”, contesta ella. Habría que revisar otras versiones en las que el doblaje dice “En mis sueños todos los días”, pero en cualquier caso el diálogo vuelve a poner en entredicho la noción de realidad: ¿ esta escena sólo ocurre en su mente, está soñando? Él comenta que el sol de otoño lo reanima, que es el sol oscuro; en lo cual encuentro una referencia a la melancolía en el poema de Gérard de Nerval, *El desdichado*:

Yo soy el Tenebroso, el Viudo inconsolado,
de la Torre aquitana señor sin dinastía
Mi única estrella ha muerto; mi laúd constelado
lleva en sí el negro sol de la melancolía.

Posteriormente, el caballero se revelará como un padre que ha perdido a su hija, a quien deseaba sexualmente; por ello, contrata a Belle de Jour para que asista a su casa a una especie de “ceremonia religiosa”. La casa del caballero queda en las afueras de París, rodeada de árboles y una fina niebla. El mayordomo la tranquiliza mientras la viste con un traje de tul negro y le coloca una corona de flores. En la toma se ve un arreglo con gladiolas, representativas de los funerales y los cementerios; las flores son blancas, en un juego entre lo mortuario, lo casto, lo marital y el ritual. La pieza de tul negro funciona como el velo de novia para una muerta; a través de él se trasluce la carne blanca y un trasero voluminoso. Ella camina hacia la ceremonia en la que será la *revenant*, la amada, el deseo llevado a la vida real por el recuerdo del padre, quien no puede olvidar en su melancolía:

Para Buñuel, la mujer muerta vestida de novia no es una figura luctuosa o una imagen de la pérdida como el cadáver de la amante en *Cadalso*, sino un objeto de deseo. Es una de las facetas de ese oscuro objeto del deseo perseguido por los surrealistas más allá de las fronteras del psicoanálisis. (Pedraza 54)

Belle de Jour se recuesta en un ataúd rodeado de cuatro cirios largos y delgados, dentro de una habitación amplia de muros rojos; es una noche lluviosa. El Duque se coloca a su lado con una cámara de cine y un ramo de flores; se escucha el maullar de unos gatos.

Él le habla al cadáver de su hija; la transmutación de los deseos y las fantasías del cliente se concretan con los diálogos que profiere, así como con su ensimismamiento; se trata del *amor fou*, que va más allá de la vida, de la muerte e incluso del sexo. El espacio de la prostituta es plenamente esta heterotopía llena de ilusiones y teatralidad, con cámara incluida. Mientras ella, inmóvil, cumple con su *performance*, el mayordomo toca a la puerta y pregunta si deja entrar a los gatos; el Duque grita “¡Al diablo con los gatos!” y sigue hablando con su muerta: “Tus ojos no volverán a abrirse, tus miembros están rígidos, los gusanos te corroen el corazón, este excitante olor a flores muertas...”; mientras lo dice, su rostro y su cuerpo

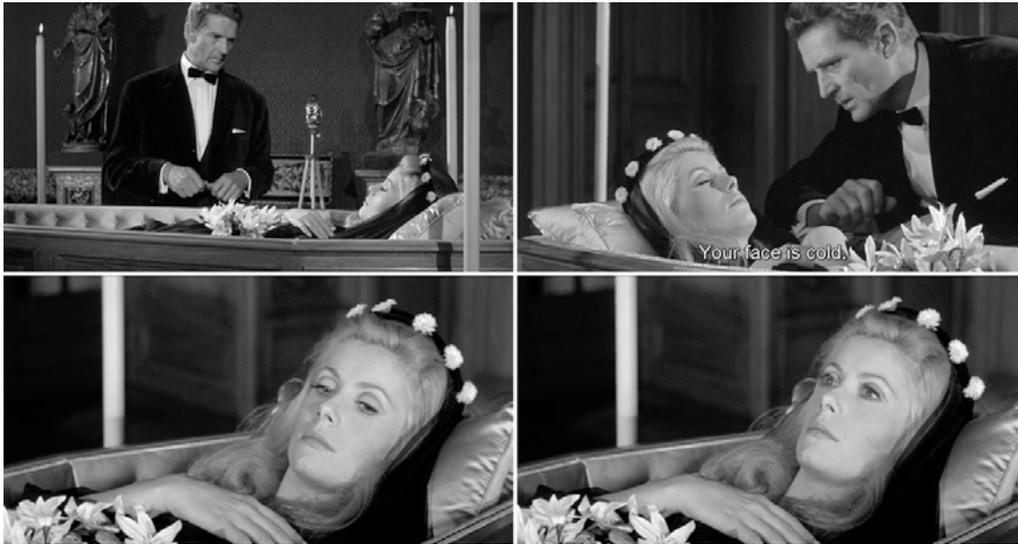


Figura 1. Belle de Jour (Catherine Deneuve) y Duke (Georges Marchal) en *Belle de Jour*
 Disponible en <http://goo.gl/iHLLQe>

se derriten de placer, hasta llegar al piso y mover el ataúd de la amada con lo que, se presupone, serán los movimientos de la masturbación. Encuentro que este hombre se muestra como necrófilo con deseos incestuosos.

Varios elementos ayudan a reforzar el estilo onírico-surrealista de la escena: los espacios abiertos, el color ocre y el bosque; posteriormente, el carruaje, los coches, el tintineo y el maullar de los gatos en el interior; así como el rojo de las paredes, la dualidad de las flores (blancas y puras, pero de luto), la característica evanescencia del traje negro, la necrofilia y el incesto. El efecto pornotópico de *Belle de Jour* se da casi por sí mismo al seguir las instrucciones del deseo y la fantasía de su cliente; incluso la cámara del Duque se empeña en señalar que son actores dentro de una fantasía. Probablemente es la escena más explícita con respecto a la pornotopía desplazada fuera del burdel, aunque esté encapsulada en un ritual funerario, otra heterotopía que aúna la vida y la muerte. Aunque al final *Belle de Jour* es echada de la mansión como un perro bajo la lluvia, lleva consigo una chaqueta, ya no café sino negra y de charol, lo que delata que las fantasías dejan una marca en la periferia.

En la secuencia posterior, dentro de la habitación matrimonial, nada ha cambiado, pero ella le pide permiso a Pierre para meterse en su cama: “Cada vez me

apetece más estar contigo; ya no me das miedo; me parece que te comprendo mejor, que estamos más cerca; cada día te quiero un poco más”, y se funden en un beso que podría ser el más apasionado que tendrán ambos personajes. Séverine comprende la teatralización del sexo, el deseo y las fantasías; comprende que los hombres pagan por poseer su economía sexual. Ya no es la pequeña ingenua de la habitación blanca; incluso después aparecerá completamente vestida de charol en el hospital de Pierre; aunque no sea una *femme domme* (porque ella no domina: le gusta ser dominada), el charol —con su capacidad de relucir, de ser oscuro y brillante a la vez— remite al sadomasoquismo, al *underground* y a su vida como prostituta.

La ropa la delata; su actitud, también. El diálogo en el que asevera que su esposo no le da miedo se refiere asimismo a que el sexo en sí ya no la aterra y a que tampoco se encuentra en el espasmo de la fantasía; ha roto los espacios a tal escala que la fantasía se convirtió en realidad y ahora comparten los mismos elementos, como se vio en la escena del Duque que aquí adjetivo como necrófilo.

***Elles*: elementos de lo posdoméstico**

Elles (2011) presenta a Anne (Juliette Binoche), una periodista que escribe un artículo para la revista *Elle* sobre estudiantes que se prostituyen para poder pagar sus cuentas universitarias; ella, en cambio, tiene una vida un poco acaudalada. Anne entrevista a dos chicas distintas: una se hace llamar Lola —su nombre real es Charlotte (Anaïs Demoustier)—, una joven morena con pecas que admite ganar bien, pues la prostitución es un mejor empleo que el de niñera o mesera; y la otra es Alicja (Joanna Kulig), una rubia de cutis imperfecto pero con cuerpo exuberante, nada dócil en comparación con Charlotte. Alicja es la contraparte de Anne; sabe que los maridos y hombres burgueses, cansados de la realidad marital, buscan en la entrepierna de la rubia el placer que no les dan sus esposas. Su condición de extranjera es un guiño a la prostitución de las mujeres que emigran debido a la pobreza y que son explotadas por el comercio sexual; sin embargo, este personaje es una excepción.

La realidad de Anne entra en conflicto al tener contacto con estas dos jóvenes; a diferencia de la mujer burguesa de *Belle de Jour* que se pierde en sus fantasías, Anne se da cuenta de que quizá ha estado viviendo en una fantasía dentro de su lujoso departamento de París. La prostituta también podría ser ella, puesto que es una mujer que sirve a tres hombres distintos: el esposo y sus dos hijos. Sin embargo, el desplome será paulatino cuando los objetos domésticos se manifiesten frente a ella en la cotidianeidad.

Si Séverine se pierde en las fantasías, Anne es más pragmática: no sueña con ser una mujer dominada en el sexo; se imagina cómo será el trabajo de la prostituta frente a las fantasías de un hombre cualquiera. Se distancia; no se involucra. Anne se desplaza por los pasillos de su departamento; las secuencias del film ayudan a dar certeza a la celeridad con la que hace las cosas: camina, se agacha, recoge, regaña, grita, limpia; los planos son cercanos a su cara; pasa de un lugar a otro con un prender y apagar de la luz hasta encontrarse frente al refrigerador. “¿Qué te hizo el refrigerador?”, pregunta su esposo mientras se pone un saco antes de ir al trabajo. Una premonición del papel que tendrá el electrodoméstico en el transcurso de la película y que no cerrará bien: rebotará una y otra vez, engullirá las llaves del departamento; un dispositivo tecnológico que enmarca el rol femenino dentro de lo doméstico (la esfera privada) y que además evita que la protagonista salga del encierro. “Estoy viendo qué falta para la cena de esta noche para tu querido jefe”, contesta ella. La cena es un evento importante para su esposo, quien invitará a su jefe y a la esposa de éste. La violencia del refrigerador no es gratuita; es consecuencia de una cena que ella no desea dar.

Los hombres se retiran por la puerta principal mientras ella abriga al hijo menor; su esposo no se despide sino que habla por teléfono; siempre será así: él apenas tiene tiempo para conversar con ella. Anne regresa a la estancia principal de un moderno y nada desdeñable departamento parisino con estanterías que combinan con el color de su bata —¿o es ella la que combina con la estancia?—; se mimetiza. Aparece el título de la película en letras grandes; ocupa el centro de la pantalla y la estancia: *elles*; ahí se enuncia nuevamente la esfera privada, el departamento como espacio posdoméstico, el espacio de *ella*, la que pone música (*Nocturnes, Op. 48*, de Chopin) y se sienta al borde del diván para mirar al exterior. Ella no sale; si lo hace es para visitar a un pariente en el hospital, para hacer la



Figura 2. Anne (Juliette Binoche) en *Elles*
Disponible en <http://goo.gl/u2iS8T>

compra de la cena o para fumar un cigarro en el balcón —un placer que se encuentra limitado: evita que el humo entre, que lo prohibido inunde su immaculada casa de muebles blancos y luz resplandeciente—.

Lo externo son ellas, las otras, las prostitutas. A diferencia de la estética casi aséptica que rodea a Anne cuando se encuentra en la casa familiar, las entrevistas se llevarán a cabo bajo dos estilos muy diferentes de iluminación y ambientación. Con Charlotte será en un parque público: el espacio de lo permisible, lo abierto; la joven es afable y, en consecuencia, Anne se presenta de la misma manera. La joven prostituta le habla de sus experiencias con los hombres, de cómo pensaba que sería follada durante horas pero en verdad muchos eyaculan en poco tiempo. Le pagan por hora y antes de tener sexo se duchan. Nunca especifica el espacio en donde tienen sexo, pero la película deja ver habitaciones de un posible hotel, oficinas o casas particulares. Los no-lugares son también espacios heterotópicos en donde las jóvenes son y no son ellas mismas; son la revolución del burdel; pornotopías que teatralizan la realidad junto con sus clientes —la mayoría hombres casados, asegura la prostituta sin mayor problema—.

Charlotte/Lola comparte la dualidad y yuxtaposición heterotópica en su nombre, y confiesa que lo más difícil es mentirle a sus padres. La joven no sólo desea solventar sus estudios sino también subir en la escala social, aunque sabe que no importa cuánto lo intente, cuánto lea a Proust o Flaubert, siempre será la chica de

provincia. Al parecer, el diálogo también enuncia que no importa cuántos penes chupe o cuántas veces se deje penetrar: es un dinero que fácil viene y fácil se va; lo importante es encontrar el pene indicado para succionarlo y casarse con él: convertirse en Anne, en esa mujer moderna que se encuentra a su lado, elegantísima, vestida de café, de cabello suelto y rostro limpísimo, casi natural, liviana. Debe de ser bueno ser como ella, ¿no?, imagina, sin saber que Anne, gracias a la entrevista con Charlotte, tiene una especie de epifanía sobre el enclaustramiento doméstico en el que vive.

La entrevista con Alicja es distinta: Anne se sumerge en un espacio posdoméstico, pero no como el suyo (en el que su identidad se desdobra para ser madre-esposa-escritora) sino en uno en donde la joven prostituta se desdobra en la estudiante-prostituta, la joven-prostituta, la extranjera-prostituta. El departamento es pura pornotopía equipada para las fantasías de los clientes: lujoso, con iluminación cálida, con alcohol en pequeñas botellas. Alicja sabe desenvolverse en su ambiente: es seductora, exagerada; orina con la puerta abierta del baño. “Con mi primer cliente pasé mucho tiempo en la cocina”: se enorgullece de ser prostituta y de que sus clientes le cocinen; mientras Anne (parece que la joven polaca lo sabe) debe cocinar para el jefe de su marido.

A una le cocinan y le pagan por sexo; la otra cocina y debe pagar por ello con tiempo y sufrimiento, además de no tener sexo. No parece que la posición de esposa burguesa sea muy satisfactoria en comparación con la de la prostituta universitaria. No es Séverine que coquetea con la idea de prostituirse: Anne es incapaz, por ahora, de admitir que se encuentra atrapada.

En el espacio posdoméstico de Anne, el sexo se encuentra prohibido; así como en la casa de Séverine, en *Belle de Jour*, la castidad lo inunda todo y la frustración se hace visible. La diferencia es que la burguesa de Buñuel logra dar el salto: sabe que desea realizar ciertas prácticas sexuales y que el matrimonio burgués no le basta, por lo que rompe los esquemas gracias al sueño y la fantasía (la pornotopía); en cambio, la protagonista de Szumowska se congela frente a la frustración de su matrimonio burgués: no sabe ni siquiera lo que la excita, no tiene fantasías; ella no sueña, no se masturba en el piso y no siente. La realidad de ambas se altera frente a la certeza de que la prostitución es una posibilidad: Séverine sabe que cualquiera puede hacerlo, Anne sabe que cualquiera, hasta las esposas, son

prostitutas putas bien pagadas. La primera se convierte en pornotópica; la segunda se confronta con la pornotopía, pero son polos opuestos que llegan al mismo punto (la heterotopía-pornotopía) gracias a los rasgos específicamente cinematográficos.

Al final, Anne se relaja en casa de Alicja y termina comiendo fideos; entre el alcohol y el baile al son de *Pass this on* (canción de The Knife, dúo sueco de música electro pop), la cámara se aleja y desenfoca la escena; las dos figuras alargadas se funden en una misma: ¿se besan, se acuestan, Anne se ve absorbida por la pornotopía?; es muy probable. Este gesto de no mostrar a dos personajes femeninos teniendo sexo es sumamente importante dentro de un cine que prepondera la mirada masculina heterosexual y la cosificación del cuerpo femenino. El hombre mirón siempre se encuentra presente, pero aquí la cámara lo aleja; lo mismo sucede con las escenas de sexo cuando las protagonistas se prostituyen: si acaso se muestran los cuerpos es para retratar la misoginia de los clientes, como la escena en la que Charlotte es violada con una botella de vino. Las prostitutas ponen el cuerpo frente a un sistema de asimetría de género. Así como Charlotte es violada, Alicja recibe la visita de su madre,⁴ quien sospecha y desaprueba su trabajo.

Sin embargo, el encuentro con Alicja no basta. Al cocinar, Anne se quema con la olla, se corta con el cuchillo; el refrigerador no cierra. Mientras abre las almejas (contraposición del falo-masculino con la vulva-femenina), se escucha de fondo música de Vivaldi, *Gloria in excelsis Deo*, que repite una y otra vez “¡Gloria!, ¡Gloria!”, como una especie de ritual en el que su propia identidad es mutilada por las estructuras de dominación masculina y ella reproduce los roles esperados dentro del matrimonio burgués. ¿Si se encuentra tan cansada de todo, por qué sigue cocinando como si la solución no estuviera en ella? Para comprobarlo, amasa el contenido de una almeja, la estruja entre sus dedos; ¿sería posible cambiar?

Al parecer no: después de una incómoda cena con el jefe, de conversación sin importancia, de recuerdos sobre las prostitutas y de un intento de felación a su marido que él mismo impide, la película concluye con un desayuno familiar; la realidad doméstica seguirá su curso en esa estancia impecable del espacio posdoméstico; todo ha sido un pequeño escozor. Si para algo ha servido es para que

⁴ La encargada de este papel es Krystyna Janda, actriz polaca que hizo mancuerna durante años con el director Andrzej Wajda; en este filme tiene un pequeño cameo.

Anne comprenda que las jóvenes prostitutas no son como le ha enseñado la cultura popular: sufridas, tristes, en decadencia o ninfómanas incurables; por el contrario, pueden ser chicas conscientes de la teatralización del sexo y de las fantasías que se pueden bordar alrededor de los clientes según sus exigencias; se trata de jugar el juego. Comprenderlo ya es algo significativo para una mujer enclaustrada, aunque es más audaz involucrarse como lo hace Belle de Jour.

Conclusiones

Las prostitutas, tanto en *Belle de Jour* como en *Elles*, son mujeres que emplean el conocimiento de su cuerpo, la teatralización del sexo y, en un acto *performativo*, se apropian de los espacios en los que transitan; se convierten en pornotópicas y esta capacidad heterotópica les permite moverse con libertad en el mundo de la burguesía conservadora y pertenecer a la prostitución sin exponerse a una completa visibilidad sexual; ellas son conscientes de su poder frente al deseo de sus clientes y de su economía sexual, así como de la valía del intercambio y de la obtención de experiencia; pero evitan la exclusión que representa ejercer una sexualidad periférica.

Es verdad que los espacios domésticos en ambos filmes se muestran como la extensión de lo casto, la pulcritud y lo aséptico, mientras los espacios externos, abiertos y desconocidos suelen pertenecer a lo prohibido, la fantasía y el deseo; sin embargo, los roles de las esposas cambian según la construcción cinematográfica. En este aspecto, se aventura más la esposa-prostituta de *Belle de Jour* gracias al empleo del surrealismo, el *amor fou* y la mezcla entre realidad, fantasía y sueño; la yuxtaposición de espacios al final de la película liberan —no condenan— a la protagonista que se prostituye. En cambio, en *Elles* los espacios se presentan pero nunca se mezclan: la esposa burguesa se involucra con las prostitutas pero no logra cambiar su vida significativamente; la fría domesticidad predomina al final de la película; apenas se tambalea su realidad, mientras que en *Belle de Jour* lo real, lo doméstico, se sumerge en lo ambiguo.

OBRAS CITADAS

Belle de Jour. Dir. Luis Buñuel. Perf. Catherine Deneuve. Robert et Raymond Hakim / Paris Film / Five Film, 1967. Film.

Gil Calvo, Enrique. *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Delmar, Fernando. *Inmaterialidad, indiferencia: el azar, el deseo y lo indefinido en la obra de Marcel Duchamp*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2015.

Elles. Dir. Malgorzata Szumowska. Perf. Juliette Binoche, Anaïs Demoustier, Joanna Kulig. Slot Machine / Zentropa, 2011. Film.

Foucault, Michel. *El cuerpo Utópico. Las Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*. 3ª ed. México: Siglo XXI Editores, 2011.

Fuentes, Víctor. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal, 2000.

Pedraza, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.

Preciado, Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.