

DONA, BELLESA I PORNOGRAFIA: MASTERPIECES DE SARAH DANIELS.

Enric Monforte
Universitat de Barcelona

El concepte de bellesa està conformat segons un cànon estètic predeterminat per la ideologia capitalista i patriarcal en la qual està basada la societat actual i que estableix clarament els llocs a ocupar per l'home i la dona. En el cas de la dona, aquest cànon, a les darreries del segle XX, tendeix a reforçar per una part una imatge física predominantment andrògina i per l'altra una posició de submissió envers l'home. L'ús de la pornografia és una pràctica i un exemple perfecte per demostrar aquesta idea. *Masterpieces*, l'obra teatral de Sarah Daniels, tracta de la pornografia en les seves diferents formes i en els efectes que aquesta té en la vida de les persones, fonamentalment dones. Per altra banda, l'aplicació de teoria cinematogràfica feminista tant al fet pornogràfic com al fet teatral en si mateix ofereix noves perspectives d'anàlisi.

Sarah Daniels és una feminista radical lesbiana que creu en la idea de l'artista com a terrorista (Minwalla, 1990: 26). Certament, a Daniels li agrada utilitzar el teatre per provocar i fer tremolar els fonaments d'una societat per altra banda terriblement conservadora. Daniels pertany a la tendència radical -també anomenada cultural- del feminisme britànic, malgrat que en el seu teatre també es puguin trobar elements propis d'altres tendències¹. El feminisme radical o cultural, segons Gayle Austin, "*stresses [the] superiority of female attributes and [the] difference between male and female modes; favors separate female systems, [and considers the] individual [as being] more important than the group*" (1990: 6). D'aquestes tres característiques, les dues primeres (com veurem a continuació) poden aplicar-se perfectament a *Masterpieces*, mentre que la tercera és problematitzada pel contingut ideològic del text.

Segons Tracy Davis, *Masterpieces* (1983) "*depicts the hegemonic exertion of men's power over women, individually and generically*" (Davis, 1989: 94). L'argument es pot resumir així: la Rowena és una assistent social de classe mitjana a qui la vida li canvia totalment a partir de la progressiva presència de pornografia. Les bromes sexistes aparentment innòcues, les revistes i vídeos pornogràfics i, finalment, les pel·lícules *snuff* (pel·lícules on s'assassina persones) la fan trencar el seu matrimoni i empènyer un desconegut que l'estava molestant al metro. L'obra se centra, doncs, en els "*effects of pornography on women and argues that pornography is indissolubly linked with masculine hegemony*" (Davis, 1989: 89). També podríem dir, seguint Elaine Aston, que Daniels utilitza Rowena "*to illustrate the devastating effects which systems of representation (women represented as Woman) have on women's lives*" (Aston, 1995: 129). És a dir, per mostrar la manera com el poder objectifica les dones.

Els personatges principals de l'obra són tres matrimonis de classe mitjana i una dona de classe obrera. Rowena, la protagonista, sembla raonablement feliç en el seu matrimoni amb el Trevor, qui participa a les feines de la casa malgrat que sembli necessitar l'aprovació constant de la seva dona. A través de la seva feina, la Rowena entra en contacte amb la Hilary, una prostituta mare soltera que, a l'obra, representarà la classe obrera. En contraposició a la Rowena, la Hilary no té estudis, i posa al seu fill el nom de "Heathcliffe", però no com a homenatge a Emily Brontë sinó per una cançó de Kate Bush. L'exerció del poder dels homes sobre les dones és clara en el cas de la Hilary com a dona, com a dona pertanyent a la classe obrera, com a mare soltera, i com a

¹ Aquestes altres tendències són la liberal o burgesa i la materialista o socialista.

prostituta. El personatge de la Hilary és també rellevant estructuralment, ja que al bell mig de l'obra, en un llarg monòleg que actua de pont entre les dues parts, ens explicarà la seva vida, en la qual l'exerció de l'opressió a través del sexe és evident. Així, des que era a l'escola, la Hilary s'adonava de la manera en què els nois la miraven: "*When I was about thirteen I used to look at the boys in our class looking at us, and think how odd that they wanted to stick their cocks in us*" (Daniels, 1991: 196)². Més endavant, passa també per un seguit d'experiències relacionades amb diferents mètodes anticonceptius per acabar paradoxalment quedant embarassada com a conseqüència del trencament d'un preservatiu. La mirada sobre la seva vida és lúcida: "*Still at sixteen I was old enough to know me life had been mapped out*" (198). El fet que l'autora utilitzi un personatge com aquest com a contraposició als valors de la classe mitjana i com a exemple d'opressió social i de classe és un tret que correspondria a la vessant materialista del feminisme, la qual emfatitza qüestions de raça, classe social i tendència sexual. També seria, per tant, una excepció a la vessant radical. L'altra excepció seria la importància que *Masterpieces* dona al concepte de grup, en aquest cas de dona com a grup. Allarg de l'obra, la Rowena, la Yvonne i la Jennifer formen progressivament un autèntic nucli que serà totalment oposat al format pels personatges masculins de l'obra: els seus respectius marits, Trevor, Ron i Clive. El món femení és vist, per Daniels, com a una alternativa a l'agressió constant del món masculí, opressió que es manifesta en forma de bromes sexistes, de violència verbal o fins i tot de violència física (com es veu en la violació de Ron a Hilary). En aquest sentit, l'obra és totalment radical i encara podríem dir que essencialista, ja que la dona és tractada de manera decididament superior a l'home. Les dones de l'obra tenen un altre sentit de l'humor, estan més relacionades amb la terra, tenen un altre ritme interior. Els homes, per contra, semblen reclamar constantment una atenció sexual i són del tot insensibles als estats d'ànim de les seves dones. També es defensen entre ells i formen grups de pressió. De fet, Daniels sembla no trobar cap possibilitat d'enteniment entre els sexes ja que la relació existent és clarament la d'opressor/oprimida i cap dels personatges masculins sembla tenir la intenció de millorar la situació, de cedir una part del seu poder. D'aquesta manera, el títol de l'obra esdevé representatiu, ja que pot considerar-se com "*an ironic pun on the grim reality of a patriarchal culture as well as a reminder of men's centrality, women's customary marginality, and the wielders and genital weapons of power (the «masters» and their «pieces»)*" (Davis, 1989:94-95).

M'agradaria en aquest punt parlar de la possible aplicació de la teoria cinematogràfica feminista a l'obra i, concretament, del concepte de "*the gaze*", definit per Laura Mulvey i Ann Kaplan. A l'escena 8 de l'obra, Yvonne, amiga de Rowena des que anaven a l'escola, i immersa en una profunda crisi matrimonial que la fa fins i tot sentir revulsió cap al semen, diu a Rowena: "*Men, it's all to do with the way men are taught to view women*" (202, l'èmfasi és meu). Poc després, Rowena demana a Yvonne que li deixi veure unes revistes pornogràfiques que aquesta ha requisat a l'institut de secundària on treballa. Les paraules de Rowena després d'una estona observant les revistes són significatives: "*How they must hate us*" (204). El gènere masculí observa, doncs, el femení, i en conseqüència aquest últim és objectificat. El com s'arriba a aquesta objectificació té una resposta psicoanalítica. Jacques Lacan explica que una vegada la nena ha entrat dins l'ordre simbòlic que distingeix entre subjecte i objecte, aquesta és assignada al lloc d'objecte (o mancança). Ella és aleshores "*the recipient of male desire, passively appearing rather than acting. Her sexual pleasure in this position can thus be constructed only around her own objectification*" (Kaplan, 1983: 26). La dona és, doncs, objectificada com a conseqüència dels sistemes de representació existents. Segons la crítica britànica Laura Mulvey "*pleasure in looking*

² Totes les cites posteriors de l'obra pertanyen a aquesta mateixa edició.

has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly [...] she holds the look, plays to and signifies male desire" (Mulvey, 1975: 750). En aquest sentit, les paraules de la Rowena i de la Yvonne adquireixen un nou significat. Com a conseqüència de la ideologia patriarcal de la societat, l'espectador de cinema o de teatre, així com el consumidor de pornografia, és considerat intrínsecament masculí. Com a tal, la visió que tindrà de la dona serà des d'una posició activa, com a objecte sexual o, el que és el mateix, com a fetitx. Això estaria relacionat amb el fet que, des d'una perspectiva psicoanalítica, la dona pot representar un problema per a l'home, ja que epitomitza el temor a la castració. Segons Mulvey,

She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of penis, implying a threat of castration and hence unpleasure. Ultimately, the meaning of woman is sexual difference, the absence of the penis as visually ascertainable, the material evidence on which is based the castration complex essential for the organisation of entrance to the symbolic order and the law of the father. Thus the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified. (753)

La dona és per tant la receptora de la mirada masculina, i com a receptora adquireix el significat del desig masculí. Aquest desig, però, ve acompanyat d'un temor a la castració que la dona representa, segons Lacan. És en aquest context que les paraules de la Rowena adquireixen un sentit clar, i sobretot si ho apliquem al món de la pornografia. L'objectificació de la dona respon, doncs, a una economia del desig masculí. Mulvey i Kaplan també relacionen la identificació de l'espectador amb el protagonista masculí d'una pel·lícula amb el que Lacan anomena "la fase del mirall". Aquesta fase té lloc quan el nadó es reconeix a un mirall com a ésser independent del cos matern. Aquest reconeixement implica el seu pas del món imaginari al món simbòlic, que també està definit per l'adquisició del llenguatge, la identificació amb el pare i l'acceptació de la llei que aquest representa. Segons Kaplan i Mulvey, la identificació que té lloc entre l'espectador i el protagonista masculí d'una pel·lícula produeix una constant repetició de la "fase del mirall", un constant accés a aquest món simbòlic, a ocupar una posició de subjecte. Segons Kaplan, "*The idealized male screen heroes give back to the male spectator his more perfect mirror self, together with a sense of mastery and control*" (1983: 28). I és aquesta posició la que es nega a la dona i la que les crítiques feministes reivindiquen. La dona, símbol d'objectificació pels sistemes de representació socials i culturals conservadors, pot intentar apropiat-se de la mirada i feminitzar-la. Per això, però, li caldrà primer "deserotitzar-la" (Kaplan, 1983: 28). En el cas de la pornografia heterosexual, en qualsevol de les seves formes (fotografia o vídeo) l'espectador masculí s'identificarà amb els personatges masculins, que passaran a ser "ego-ideals" (Kaplan, 1983: 28) per a ell. Identificant-se amb ells, hi projectarà el seu desig masculí cap a les actrius. Els actors, posseint les actrius, actuaran com a emissors del consumidor, que simplement exercirà el seu poder com a membre del patriarcat. La Rowena s'adona que els consumidors de pornografia odien les dones per l'amenaça que representen per a la seva virilitat i també perquè la dona està totalment relegada a la categoria d'objecte passiu.

No vull acabar sense referir-me a l'escena final de l'obra. Rowena és al jutjat, esperant rebre la sentència per haver empès un home al metro. Al ser qüestionada per una dona policia sobre el motiu pel qual va obrar d'aquella manera ella explica en un monòleg esfereïdor el contingut d'una pel·lícula *snuff* que acabava de veure la nit del crim. Explica

com una noia és assassinada davant de la càmera pel director de la pel·lícula, com aquest li talla la mà amb una serra mecànica i, finalment, com l'obre en canal per acabar traient-li les entranyes en un ritu macabre. La Rowena contrasta l'expressió de plaer, de poder i de triomf de l'assassí amb la por, el dolor i el terror extrems a la cara de la víctima. Quan la Rowena acaba, la dona policia testifica el que ha dit: "*I've seen photos, hundreds of photos of little girls, young women, middle-aged women, old women...with torn genitals, ripped vaginas, mutilated beyond recognition. I try to not think about it*" (230). Segons R.Coward, la societat escriu els seus missatges sexuals sobre el cos femení. Aquesta mateixa societat patriarcal escriu també el seu desig masculí sobre el cos de la dona i després el destrueix, de la mateixa manera que evita, tallant-li literalment la mà, que la noia assassinada de la pel·lícula *snuff* pugui escriure per ella mateixa o, el que seria el mateix, pugui deixar de ser un objecte. També l'anihilació del cos i del sexe femení després d'haver-lo posseït pot entendre's com una transformació en fetitx, com una recerca del penis que faci desaparèixer la por a la castració que provoca la visió de la vagina. És per això que la dona policia parla dels genitals femenins destrossats. I és aquesta por, segons Sarah Daniels i en paraules de la Rowena, la conseqüència de l'odi extrem dels homes cap a les dones, i que es fa totalment palès en el negoci pornogràfic.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ASTON, Elaine (1995). *An Introduction to Feminism and Theatre*. Londres: Routledge.
- AUSTIN, Gayle (1990). *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- DANIELS, Sarah (1991). *Plays: I*. Londres: Methuen, 1997.
- DAVIS, Tracy C. (1989). "Extremities and Masterpieces: A Feminist Paradigm of Art and Politics". *Modern Drama*, 1: 89-103.
- KAPLAN, E. Ann (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Londres: Routledge, 1993.
- MINWALLA, Framji (1990). "Sarah Daniels: A Woman in the Moon". *Theater*, 3: 26-29.
- MULVEY, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast, Marshall Cohen y Leo Braudy (eds.). Oxford: Oxford University Press, 746-757.