

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## DESPOSESIÓN POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

LAURENCE MULLALY

AMÉLIE FLORENCHIE

N. 19/2022

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### DESPOSESIÓN. POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Coord. Laurence Mullaly y Amélie Florenchie

---

- La irresistible rebeldía del goce** 5-15  
Laurence Mullaly y Amélie Florenchie
- Tan puerca y tan serena. Pedagogías cuir, performance posporno y nombre (im)propio** 17-24  
val flores
- Afectos explícitos: examinando la dimensión afectiva de las experiencias postpornográficas en Argentina (2011-2018)** 25-46  
Laura Milano
- “Que nos deduelvan la belleza”: propuestas postpornográficas de María Cañas** 47-69  
Marta Álvarez
- Periferiando el “Norte” pospornero: sudakas tejiendo sexualidades disidentes en París** 71-80  
Carolina Maldonado Franco, Fedra Alexis Gutierrez, Carlota Guerra
- Screening sex. Agencia y pornografía en las obras de Albertina Carri** 81-113  
Michèle Soriano
- Las hijas del fuego (2018) de Albertina Carri: utopía pornopolítica** 115-128  
Laurence Mullaly
- ¿Porno o posporno? Una propuesta de lectura de la Enciclopedia del amor en tiempos del porno, de Josefa Ruiz-Tagle y Lucía Egaña Rojas** 129-148  
Gabriela Cordone y Marie-Pierre Rosier
- Devenir chienne. Entrevista a lxs traductorxs de Devenir perra al francés** 149-162  
Amélie Florenchie, Diane Moquet y Camille Masy
- Pedagogía cuir, performance post-pornográficas e interferencias: “Jugaron a probar” de val flores y Fernanda Guaglianone** 163-185  
Thérèse Courau

---

**Postpornografía. La revolución de la periferia y sus aristas**

187-216

Susana Vellarino Albuera

**Vintage postporn o postporn 1.0 (podcast)**

Audio

Rachele Borghi, Emilie Viney, Slavina Pérez

Imagen de portada: *Mujer tierra*, de Silvana Gallinoti, utilizada con autorización expresa de su autora, a quien agradecemos su colaboración y participación desinteresada.

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### “QUE NOS DEVUELVAN LA BELLEZA”: PROPUESTAS POSTPORNOGRÁFICAS DE MARÍA CAÑAS

“To Give Us Back Our Beauty”: Postpornographic Proposals of María Cañas

---

MARTA ÁLVAREZ

Université de Bourgogne Franche-Comté (Francia)

marta.alvarez@univ-fcomte.fr

Recibido: 14 de abril de 2021

Aceptado: 4 de noviembre de 2021

<http://orcid.org/0000-0003-3162-5938>

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.20779>

N. 19 (2022): 47-69. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Este trabajo estudia el uso de la imagen pornográfica en la obra de María Cañas (1972), una de las grandes figuras del apropiacionismo en el cine experimental español. Partiendo de los análisis de la teoría y crítica fílmica feminista, así como de filósofos y sociólogos que aportan una perspectiva de género, plantearemos si las películas de la autodenominada Archivera de Sevilla — en particular *El perfecto cerdo* (2005), *La cosa nuestra* (2006), *Down with Reality* (2006), *Fuera de serie* (2012), *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013), *La mano que trina* (2015), *Expo'Lio 92* (2017), *La cosa vuestra* (2018) y *Padre no nuestro* (2019)—, más allá de las imágenes robadas a la pornografía industrial, pueden entenderse como ejemplos de una postpornografía que cuestiona las representaciones y las estructuras socioeconómicas que las determinan, denunciando un capitalismo basado en la violencia y proponiendo un feminismo antiespecista que pasa por la reapropiación de los cuerpos vulnerables.

**PALABRAS CLAVE:** María Cañas, postpornografía, apropiacionismo, feminismo, antiespecismo.

**ABSTRACT:** This paper studies the use of the pornographic image in the work of María Cañas (1972), one of the great figures of appropriationism in Spanish experimental cinema. Based on the analysis of feminist film theory and criticism, as well as philosophers and sociologists who provide a gender perspective, we will consider whether the films of the self-styled Archivist of Seville — *El perfecto cerdo* (2005), *La cosa nuestra* (2006), *Down with Reality* (2006), *Fuera de serie* (2012), *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013), *La mano que trina* (2015), *Expo'Lio 92* (2017), *La cosa vuestra* (2018) and *Padre no nuestro* (2019)— can be understood, beyond images stolen from industrial pornography, as examples of a post-pornographic stand that questions the representations and the socioeconomic structures that determine them, denouncing a form of capitalism based on violence and proposing an anti-speciesist feminism that goes through the reappropriation of vulnerable bodies.

**KEYWORDS:** María Cañas, postpornography, appropriationism, feminism, anti-speciesism.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

María Cañas, videoartista sevillana, es una de las figuras más “populares” en el ámbito del cine experimental, y me refiero con ello a que forma parte del “escaso número de mujeres cuya obra circula de forma continuada por los circuitos de exhibición y difusión del cine documental y experimental español” (Oroz, 2013: 168). Josep María Català (2009), Josetxo Cerdán (2016), Isabel Estrada (2014), Miguel Fernández Labayen (2014) o Elena Oroz (2013, 2014)<sup>2</sup>, entre otros, han realizado pertinentes y lúcidas lecturas de las películas de la autodenominada Archivera de Sevilla. Esa apelación da buena cuenta de la particular naturaleza del trabajo de la andaluza, basado en los gestos de apropiación y resignificación que caracterizan el *found footage*, “cine de segunda mano”<sup>3</sup>, intento de reciclar y pensar la avalancha de imágenes en las que nos vemos inmersos desde hace ya décadas.

Abordamos pues el trabajo de una figura central de los márgenes; formulamos así una primera paradoja y nos situamos en el terreno de una ambigüedad que siempre está presente en el audiovisual de apropiación, como tendremos ocasión de demostrar más adelante. María Cañas ocupa una “posición lateral” (Cerdán, 2016: 192), crea desde las fronteras de la industria audiovisual, o, más bien, en las intersecciones que se producen entre esos territorios liminares y los de otras artes visuales, lo que permite a Josetxo Cerdán afirmar que “su trabajo como creadora audiovisual se relacionaría más con el del artista plástico clásico (que trabaja en su estudio) que con el del cineasta” (Cerdán, 2016: 192). Desde esa posición, puede sorprender que su obra consiga conectar con el público

1 Además de las personas citadas a lo largo del trabajo —entre ellas la propia María Cañas, siempre tan accesible—, este artículo debe mucho a Yvette Bürki, Amélie Florenchie, Nadège Juan, Claire Laguian, Sophie Large, Laureano Montero y Blanca Riestra. Muchas gracias a todos.

2 Remitimos a estos trabajos y a entrevistas con la artista (Cañas, s/f; Cañas, 2014) para una aproximación a su obra. Resultan imprescindibles los catálogos de dos importantes exposiciones protagonizadas por quien, más allá del cine experimental, realiza montajes fotográficos y otras resignificaciones de objetos. En cuanto a lo que se refiere a sus ensayos visuales, que aquí nos interesan, pueden visionarse en Hamaca Online Hamacaonline | autores | y en Filmin.

3 El auge que comenzó en los años noventa del pasado siglo parece no haberse agotado, si tenemos en cuenta los estrenos de recientes largometrajes basados en montaje de material ajeno —*Love is All*, Kim Longinotto, 2014; *El gran vuelo*, Carolina Astudillo, 2014; *Le livre d'image*, Jean-Luc Godard, 2018; *Ne croyez surtout pas que je hurle*, Franck Beauvais, 2019; *My Mexican Bretzel*, Nuria Giménez, 2019, etc.— o el nacimiento de la revista *Found Footage Magazine*, que cuenta con seis números. El libro del Antonio Weinrichter (2004), así como el colectivo editado por Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (2009) y la investigación de Gloria Vilches (2008/2009) son esenciales para abordar el estudio de esa forma, la cual, enraizada en el cine experimental, adopta modalidades cada vez más narrativas. En nuestro texto, tomamos prestada la expresión “cine de segunda mano” a Christa Blümlinger (2013), quien la utiliza como título de la monografía que dedica a esta particular modalidad cinematográfica.

más allá de lo que suele ser habitual en las formas experimentales; si ello tiene sin duda mucho que ver con el carácter humorístico de la gran mayoría de sus filmes, creo que está también relacionado con el hecho de que sus películas, o *videomaquias* —“remix político que dinamita transnacionalmente la cultura y el folclore popular” (Cañas, 2014: 84)<sup>4</sup>—, como ella misma las llama, recogen las preocupaciones y el espíritu de su época, retoman los debates más candentes, conectan “de forma radical [...] con algunas de las principales corrientes de pensamiento de los últimos años” (Cerdán, 2016: 193).

Entre las preocupaciones que abordan las *videomaquias*, se encuentran las cuestiones que conciernen a la representación del cuerpo femenino; y entre las corrientes de pensamiento, las que han atravesado al feminismo, a los feminismos, que se han pensado a través de prismas interseccionales, hasta llegar a cuestionar a su propio sujeto. Paralelamente, la pornografía se ha ido convirtiendo en un tema de actualidad, no solo como objeto de consumo sino también de estudio. Las imágenes pornográficas han pasado del *sex-shop* a internet, pero asimismo al anfiteatro universitario; del gesto masturbatorio al activista, pero igualmente al reflexivo; transformándose la pornografía en postpornografía, en metapornografía.

En las páginas que siguen nos interesará mostrar de qué manera los filmes de María Cañas pueden ser considerados postpornográficos y cuáles son los discursos sobre los cuerpos que construyen, haciendo eco a reflexiones feministas contemporáneas. Para llevar a cabo nuestro estudio nos arriesgamos a seguir una metodología tan impura como la postpornografía con la que queremos relacionarlas: el análisis fílmico se ve de partida violentado al aplicarlo a unas películas construidas a partir de imágenes ya existentes, aunque la importancia que el montaje adquiere en las obras *cañeras*<sup>5</sup> lo reivindica al mismo tiempo; la crítica fílmica feminista será esencial para descodificar ciertas imágenes y ya ha sido aplicada al análisis de los filmes de Cañas por Elena Oroz (2013), a cuyo lúcido trabajo nos referiremos repetidamente; recurriremos asimismo a ciertas nociones filosóficas y sociológicas que nos permitirán confirmar la complejidad y la actualidad de las cuestiones abordadas por la cineasta.

4 Esa labor recuerda a la del torero, pues lleva a la artista a “lidiar y reciclar el excedente de imágenes de nuestra sociedad de consumo [...] apostar por las cornadas visuales y saltarse los derechos de autor a la torera” (Cañas, 2014: 84).

5 Adoptamos el adjetivo que la propia artista utiliza, poniendo en vínculo su apellido con la expresión coloquial “dar caña”, cuyo significado, como puede consultarse en el diccionario de la Real Academia Española, se mueve entre provocar, intensificar y vapulear.

## IMÁGENES PORNOGRÁFICAS Y OTROS DESVELAMIENTOS

Partimos de una concepción amplia de la pornografía audiovisual, entendiendo que si se relaciona con la representación sexual, los marcos que la delimitan son muy maleables, sobre todo si adoptamos una mirada diacrónica. El nacimiento de una industria audiovisual pornográfica en los años setenta terminó creando un paradigma que ha servido de referencia a lxs investigadorxs estas últimas décadas, sobre todo a partir del trabajo pionero de Linda Williams (1999 [1989]) y el desarrollo de los *porn studies* más allá del ámbito estadounidense<sup>6</sup>. Williams aborda el porno como un género cinematográfico particular, interesándole describir las convenciones narrativas y visuales que hacen del sexo un espectáculo visual (Williams, 1999: 130), lo que emparentaría ese género cinematográfico con otros géneros espectaculares, como el cine musical. Semejante es el interés de Servois —quien nos recuerda que el pornográfico se ha convertido en uno de los grandes géneros de diversión (2009: 14) y que aborda, en su sintético estudio, los cambios que ha supuesto el dominio de Internet— y de Gubern —que formula, entre otros aspectos, la transgresión iconográfica que supone “el hiperrealismo anatómico y fisiológico” (2005: 23) del cine pornográfico<sup>7</sup>—.

Si, pese a las referencias y codificaciones ya existentes, nos interesa insistir en la dificultad de abstraer la imagen pornográfica de su contexto, es para mejor reivindicar como tal las imágenes de las que se apropia María Cañas, y en las que son evidentes las connotaciones sexuales y, en ocasiones incluso, su potencial masturbatorio (Oroz, 2013: 165). Así, por dar solo una referencia significativa para estudiar los filmes de la sevillana, Russ Meyer era considerado por el público y por los profesionales como un pornógrafo hasta que una “verdadera” pornografía (industrial) se instaló en los años setenta, imponiendo como motivo esencialmente pornográfico la realización no simulada de actos sexuales. Si la definición pareció clara en algún momento, resultan evidentes la imprecisión y la perspectiva masculina que esos criterios encierran, al considerarse el pene erecto y eyaculador como garantía de no simulación. En cualquier caso, iremos precisando a lo largo de estas páginas la utilización que hacemos de los términos (post)pornografía y (post)pornográfico, intentando que resulte clara la manera en la que nos permitimos

6 Y más allá del ámbito de los estudios fílmicos: en Francia, trabajos de referencia en la materia han sido impulsados por una lingüista, Marie-Anne Paveau (Paveau, 2014; Paveau y Perea, 2015).

7 En el contexto español, las publicaciones afluyen, citaremos solo dos: Álex Mendíbil Blanco, Francisco García García y María Luisa García Guardia (2017) ofrecen una “narratología porno”, “aplicable a cualquier época y formato de pornografía ya sea cine, video, escena o retransmisión desde una webcam” (Mendíbil Blanco, García García y García Guardia, 2017: 157), partiendo del análisis de uno de los clásicos del género, *Tras la puerta verde*. En 2017, José Francisco Montero y Aarón Rodríguez Serrano publican un libro colectivo, *Porno, ven y mira*, muestra de cómo la pornografía se afianza como objeto de estudio y discusión.

vincularlos con la obra de la artista andaluza.

Apenas encontramos penes y penes erectos en las *videomaquias* de María Cañas —haremos referencia a algunos más adelante— y no son numerosas las representaciones de actos sexuales explícitos, pero la presencia de motivos pertenecientes al cine pornográfico en su obra permite considerar a este como uno de sus ejes temáticos (Oroz, 2013: 160). En efecto, aunque la referencia, como es habitual en la obra de la sevillana, no aparezca en los títulos de crédito, los y las espectadoras reconocen inmediatamente una pornografía *mainstream* al encontrarse frente a imágenes de cuerpos extremadamente sexualizados, por la ropa —la que falta y permite ver el gigantesco pene que da vueltas como las agujas de un reloj (*Fuera de serie*, 2012) o los grandes pechos bamboleantes (*La cosa nuestra*, 2006), el calzoncillo que no disimula la erección, la lencería de puntillas que muestra más que cubre (*Fuera de serie*)— y los gestos — las vigilantes de la playa que no dudan en bajar sus bañadores para que su compañero pueda acariciarlas (*Fuera de serie*)<sup>8</sup>, los escarceos entre mujeres y cerdos (*El perfecto cerdo*, 2005)—. Resulta, sin embargo, evidente que no es la intención de la cineasta recrearse en la representación del acto sexual, ni convertirlo en un espectáculo visual. El tratamiento de los elementos mencionados, en su combinación con otras constantes de sus filmes, nos permite afirmar que es, sobre todo, la representación del cuerpo femenino el principal interés de la Archivera.

Creemos que para entender el uso que Cañas realiza de la imagen pornográfica tenemos que remitirnos a la tradición artística, que ha contribuido a lo largo de los siglos a la cosificación de la mujer, negándole su condición de sujeto y reduciéndola a objeto sexualizado, allanando así el camino al *male gaze* que teorizará Laura Mulvey (2001 [1975]) en el cine clásico. Son sobre todo las mujeres las que se relacionan con la desnudez, en un contexto artístico en el que la pintura y la escultura son los medios hegemónicos de representación de la imagen hasta la aparición de la fotografía; el control que intentan ejercer sobre ellos las instancias censoras se enfrentará durante siglos al ingenio de los artistas, que apelan a motivos mitológicos e incluso religiosos —pero también al celo de los clientes y los coleccionistas, que disimulan las obras susceptibles de provocar escándalo<sup>9</sup>—. Creo que es ese contexto, el de la historia del arte —con el que la relacionaba

8 En esa secuencia, *Los vigilantes de la playa* (NBC, 1989-2001) se convierten en *Los vigilantes de la papaya*. Aunque la Archivera no indica sus fuentes, es evidente que se trata de una parodia pornográfica, recurso que se ha convertido en un verdadero subgénero dentro del porno y que no ha respetado ni los clásicos de Disney (Francisco, 2017).

9 *L'origine du monde*, de Courbet, es en ese sentido uno de los mejores ejemplos. El comentario del Museo de Orsay recuerda lo poco que se vio el cuadro hasta que entró en su colección en 1995. Resulta llamativo que ese mismo comentario se ocupe de precisar que pese al detallismo anatómico de la obra, el virtuosismo de Courbet y el refinamiento de la gama cromática le permiten escapar del estatuto de obra pornográfica (Musée d'Orsay).

Josetxo Cerdán, como comenzamos viendo—, el que ha de servirnos como punto de partida para entender la utilización de imágenes pornográficas por parte de Cañas. Se trata de un campo en el que el debate crítico entre pornografía y erotismo parece haber estado menos presente que en los estudios cinematográficos y en filosofía, centrando su interés los historiadores en la representación del cuerpo femenino, como reacción al lugar ocupado por las mujeres en el arte tradicional (Lavigne, 2014: 18). Esa ausencia estaría relacionada con una temprana práctica feminista de Body Art, que habría llevado a las artistas a exponer su propio cuerpo desnudo (Lavigne, 2014: 19). Si bien es cierto que ese motivo es poco cultivado por María Cañas, que prefiere apropiarse metrajes ajenos, no deja de estar presente en su obra.

*Down with Reality* (2006) es uno de los pocos ensayos fílmicos —junto a *El perfecto cerdo*, *Meet my Meat* (2007) y *Por un puñado de yuanes* (2008)— que contienen imágenes grabadas por la propia artista. Transcurrido el primer minuto de metraje, se nos ofrece una imagen del “culo desobediente” de la sevillana. Es de reseñar que esa fotografía se vincule, de manera explícita en el filme, a la tradición artística a la que acabamos de referirnos, pues se incluye inmediatamente tras mostrar en imagen *Beauty Revealed* (1828), un “auto-retrato” de los pechos de Sarah Goodridge<sup>10</sup>; la voz *over* se encarga de establecer un paralelismo entre las dos imágenes. Pese a incluirse raramente en sus obras, Cañas lo hace sin mucho pudor en este falso *reality*<sup>11</sup>, y no únicamente a través de su “culo desobediente”. El cuerpo de la artista se desvela frente al objetivo, jugando con la perspectiva, la iluminación y la gestualidad; cubierto casi siempre por ropa, parece sin embargo pretender un desafío a las reglas del buen gusto y de la seducción; reconocemos los esfuerzos por afeitar un cuerpo que no está, de partida, lejos de lo esperado, o más bien exigido, por los estándares occidentales de belleza.

Junto a las imágenes que hemos mencionado, encontramos en el filme otras que, sin relacionarse con la pornografía industrial, remiten al género pornográfico por una obscenidad manifiesta, reconocible en los cuerpos femeninos, no solo objetivizados por las estrategias del lenguaje audiovisual, sino, nos atrevemos a decir, obscenos en sí: cuerpos excesivos<sup>12</sup>, que encarnan de alguna manera esa objetivación y la fragmentación consecuente. La exagerada proporción del busto de un grupo de mujeres, que protagonizan una secuencia dentro de una emisión televisiva, impone esa mirada fragmentada y se-

10 El cuadro se conserva hoy en el MET (Metropolitan Museum of Art) de Nueva York, Sarah Goodridge | Beauty Revealed | American | The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org).

11 Así se presenta el filme en su sinopsis: “Aproximación reflexiva y nada ortodoxa, en clave de falso documental, al mundo de los *realityshows* a través del arte contemporáneo y el amor al cine”.

12 La pornografía es para Linda Williams (1991) uno de los “géneros del cuerpo”, como el melodrama, para cuya definición utiliza la noción de exceso. Nos interesa particularmente recordarlo porque el melodrama es otro de los géneros revisitados por la Archivera de Sevilla (Català, 2009; Oroz, 2013).

xualizada, aunque no parezca en principio particularmente favorecida por la escala del plano: los senos gigantescos se imponen a la percepción *pese a* los planos generales y de conjunto, no necesitan la complicidad de una cámara ni de planos cortos. Son ejemplos de cómo la sexualización del cuerpo femenino, las miradas y representaciones fragmentadas han terminado por inscribirse en los cuerpos<sup>13</sup>. Más que mujeres, nos encontramos con mujeres-fetiché: “‘porno-bio-mujeres’, hipersexualizadas y desnaturalizadas, puesto que la silicona cabe leerse como una prótesis que subraya / construye la diferencia sexual” (Oroz, 2013: 161)<sup>14</sup>.

En *La cosa vuestra* (2018) apenas hay imágenes provenientes de una pornografía reconocida como tal por las instituciones industriales y culturales y, sin embargo, resulta llamativo el tinte pornográfico de las imágenes documentales, que vuelven a revelar la extensión y la interiorización de la mirada masculina. El mediometraje remite desde su título a *La cosa nuestra*, pero lo que partía en 2006 de una reflexión sobre un tótem cultural asume ahora un carácter feminista todavía más explícito, en tiempos post #MeToo y después de que se conocieran en España casos muy polémicos de violencia machista<sup>15</sup>. Como suele ser habitual en Cañas, se tematizan la fragmentación y sexualización del cuerpo femenino: las mujeres son reducidas a “tetas”, pequeñas y grandes, de carne o de plástico. Tampoco en este caso se teme, sino que se favorece, la redundancia de significados: la banda de sonido y las imágenes confluyen en esa dirección a través del recurso a la acumulación: en unos pocos minutos vemos a dos varones entusiasmados con unos pechos de goma, a una mujer en plano corto cantando una jota que retoma el motivo y un desfile de jóvenes que descubren sus pechos en conciertos. No nos resistimos a transcribir la letra de la jota, que refleja la fragmentación que preside la secuencia:

13 Sigue resultando inevitable remitir al clásico trabajo de Mulvey (2001), en el que, a partir del estudio del cine clásico, explica cómo las mujeres “son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan “para-ser-miradabilidad”. La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico” (Mulvey, 2001: 371). Esos momentos espectaculares de suspensión narrativa recuerdan a la espectacularidad y a su relación con la narración que establecía Linda Williams (1991, 1999) para los géneros del cuerpo.

14 En realidad, todo el artículo de Elena Oroz es pertinente para nuestro tema. Detalla la investigadora, siguiendo a Luce Irigaray, cómo puede entenderse su apropiación de imágenes pornográficas como mimesis, imitación discursiva, y hace ya el vínculo con Paul B. Preciado que desarrollaremos en este trabajo. Remitimos al/a lector/a al conjunto de un trabajo que nos parece fundamental y al que aquí haremos referencias puntuales.

15 Tristemente célebre ha sido el caso de “la manada”, la agresión de cinco hombres a una joven durante las fiestas de San Fermín en 2016 no fue reconocida como violación en una primera vista, lo que dio lugar a movilizaciones feministas en el país. Cañas introduce referencias explícitas al caso en *La cosa nuestra*, junto a otro suceso de violencia machista, el de la violación y muerte de Nagore Laffage durante otros sanfermines diez años antes.

Veinticinco mujeres, cincuenta tetas  
Si las cuentas tres veces, ciento cincuenta  
Ciento cincuenta, ciento cincuenta  
Veinticinco mujeres, cincuenta tetas.

Esta insistencia confirma la macrotextualidad de la obra *cañera*: pensamos en los pechos de goma de *El perfecto cerdo*, en las mamas gigantescas de *Down with Reality* y de *La cosa nuestra* y en “Sin tetas no hay paraíso” (la *russmeyeriana* acumulación de *Fuera de serie*). Un fugaz plano de esta última, de hecho, culmina la secuencia que nos interesa en *La cosa vuestra*: se trata precisamente de la imagen que registraba el cambio semántico de “teta”, que pasa “de significante de fuente de placer/vida a ser arma de dolor/muerte” (Oroz, 2013: 165). El giro que comenzaba en *Fuera de serie* se ha consumado, si el hecho de que una mujer cante la jota cambia inevitablemente el tono de la misma, lo que sigue es más explícito: una arenga contra la sexualización del pecho femenino (“Porque mis tetas son iguales que las de cualquier hombre, es la sociedad la que nos hipersexualiza los pechos”) y unos planos en los que vemos cómo un pene y unos testículos de plástico son golpeados por boxeadoras; también ellos serán así fragmentados y maltratados; aunque solo sea de manera simbólica, se consuma la venganza de unos cuerpos que ya no se resignan a ser meros objetos.

## ¿POSTPORNOGRAFÍA?

¿Podemos, partiendo de esa relectura crítica que realiza Cañas, considerar sus filmes como postpornográficos? Recordemos que debemos el término de postpornografía a Annie Sprinkle (Vellarino Albuera, 2012: 369) y que se relaciona hoy con contextos y artistas muy precisxs en diferentes ámbitos culturales, entre ellos el español, que se corresponde al de nuestro trabajo y que ha sido particularmente fructífero en ese sentido, a través de figuras como la chilena Lucía Egaña Rojas o las españolas Diana Torres y María Llopis<sup>16</sup>. Pero partimos ahora de entender la postpornografía “como un término flexible, cuyas connotaciones sugieren estar más allá de la pornografía, una ubicación marginal que nos interesa (frente al *mainstream* de la pornografía convencional)” (Vellarino Albuera, 2012: 368). Consideramos pues postpornografía, por extensión, como pornografía crítica, pornografía en segundo grado, metapornografía que busca reflexionar más que excitar.

Podemos pensar que falta algo en las imágenes pornográficas de la sevillana para ser consideradas como postpornográficas: ¿no está ausente de ellas el aspecto propositivo

<sup>16</sup> Véase el texto “Postporno”, redactado por la primera, en Platero, Rosón y Ortega, 2017.

que sí encontramos en otros trabajos postpornográficos? ¿No son las *videomaquias* más contrapornográficas que postpornográficas? Querríamos plantear que esas propuestas de María Cañas no pueden ser reducidas a un ataque contra la pornografía *mainstream*, sobre todo teniendo en cuenta lo que acabamos de decir: que lo que resulta censurable en ese tipo de expresión no es exclusivo de él. Creemos, además, que sus filmes contienen verdaderas proposiciones, en modo afirmativo, algo que es evidente desde el giro que constatamos en *Fuera de serie*. A partir de esa *videomaquia*, se hace cada vez más evidente un esfuerzo por contribuir al empoderamiento de los cuerpos expropiados, y ello a través de la resignificación de los motivos patriarcales, entre ellos, la violencia y la insistencia en un antiespecismo que llama a la unión de los cuerpos vulnerables.

En cuanto al primero de estos puntos, si bien es cierto que las películas de Cañas cuestionan, o más bien denuncian, la cosificación y mercantilización del cuerpo femenino, extremadamente sexualizado (Oroz, 2013), sería muy limitador quedarnos en una lectura unívoca, la ambigüedad inherente al gesto de apropiación es más que asumida por la creadora, quien la resuelve a través del montaje. Una comparación entre dos fragmentos de *Fuera de serie*, “Sin tetas no hay paraíso” y “Perras de la noche”, nos ayudará a poner en evidencia esta cuestión. Las *russmeyerianas* protagonistas del primero ceden el plano en el siguiente segmento<sup>17</sup> a las protagonistas de *Sexo en Nueva York* (HBO, 1998-2004), y la rítmica melodía de *Dancing Barefoot* (Patty Smith, 1979) que acompañaba sus más que sugestivos contoneos se ha visto sustituida por la canción que da título al fragmento<sup>18</sup>. Resulta imposible no identificar a Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) y a sus amigas con las “calientapollas” de la letra, sin duda lo hacen los y las espectadoras cómplices, quienes, con una segura mala conciencia de cuestionarse acerca de su misoginia, estarán, más que probablemente, de acuerdo con la canción; resulta asimismo difícil, por contraste, no reconocer una voluntad estetizante hacia los cuerpos danzantes del primer fragmento, que parecen confirmar afirmaciones recurrentes de la directora. De hecho, Cañas se declara muy felliniana y *russmeyeriana* (Cañas, 2018) y no duda en adoptar un discurso sublimador de las imágenes que retratan a las mujeres en las películas de los dos realizadores. Afirma asimismo la artista considerar “El cuerpo desnudo como creación, como poder”, y el porno “como algo creativo y guerrillero, que empodera a las mujeres”. Estas palabras ratifican lo que sus películas enuncian a base de remezcla, de manera particular a partir de *Fuera de serie*. En efecto, si nos ha interesado llamar la

<sup>17</sup> Es de subrayar el carácter fractal de los filmes de Cañas, que se componen de segmentos con cierta autonomía y que, de hecho, se proyectan tanto dentro de la película que los contiene como de forma separada. Es el caso, por dar solo un ejemplo, de “The Toro’s Revenge”, parte de *La cosa nuestra*, que ha sido exhibido en solitario en ocasiones. De hecho, como en este caso, no es raro que ciertas partes tengan subtítulos.

<sup>18</sup> Con una ligera variación: la canción se titula *Zorras de la noche* y el fragmento, “Perras de la noche”.

atención acerca de la ambigüedad en la representación del desnudo femenino, y la complejidad del discurso, que no se solidariza con posturas que considera más liberales y “mujeriles” que libres y feministas, “un espejismo de liberación” (Oroz, 2013: 166); queremos ahora centrarnos en la propuesta de ese filme, en el que comienza a materializarse una particular estética de la violencia que consideramos tan simbólica como liberadora.

¿Se encuentra ahí el verdadero magisterio de Russ Meyer sobre la Archivera? No falta quien se atreva a reivindicar los filmes del pornógrafo estadounidense como feministas<sup>19</sup>, pues sus películas incluyen temas tabú en la sociedad americana de la época (como el incesto y la violación) y crean figuras femeninas activas, que si bien sufren la violencia que engendra la dominación masculina, son también capaces de enfrentarse a ella. No creo que sea una cuestión que pueda dirimirse aquí, no conozco la obra de Russ Meyer como para atreverme a dar una lectura unívoca de la misma, aunque sí lo suficiente para entender que se realicen de ella lecturas incluso contradictorias. Ello es evidente desde *Faster Pussycat, Kill, Kill* (1965), filme en el que las mujeres se ven transformadas en función de violentos patrones masculinistas, convirtiéndose en “un violento” más, pero ¿no puede entenderse el filme del estadounidense como un alegato en contra de esa obligación a la violencia? Al menos, creemos que a ello nos autoriza la voz en *off* que lo abre: “La violencia devora todo lo que toca”<sup>20</sup>, “No solo destruye, crea sus propios modelos”, si en esta ocasión la creación “se personifica en la piel sutil de la mujer”, los modelos masculinos son demasiado evidentes para cualquier espectador/a y el propio filme explicita la relación: “Qué mujer tan fría, más semental que yegua”. La noción de venganza es fundamental a lo largo de todo el metraje y matiza el recurso a la violencia, sobre todo si cruzamos el visionado del filme con referencias extrafilmicas sobre la violencia ejercida contra las mujeres, algo que resulta más evidente todavía hoy, gracias a la extensión de la conciencia feminista estos últimos años. Si en otros filmes de Meyer la venganza no ocupa un rol tan central, sí lo hace la violencia masculinista, tratada de un modo ambiguo que justifica la pluralidad de lecturas: motor narrativo en todas las películas, es sancionada por los desenlaces<sup>21</sup>.

Desde *Fuera de serie*, las *videomaquias* se llenan de guerreras y vengadoras. Lejos de todo victimismo, el esperpento y el humor *cañeros* optan por una resemantización simbólica de la violencia, que se convierte en estrategia metafórica de empoderamiento de los cuerpos sometidos. Ya hemos visto que los pechos enormes no son únicamente

19 Es el caso de la directora de cine Marjane Satrapi en el documental *Russ Meyer, le saint des seins* (Jac & Johan, 2015).

20 Transcribimos los subtítulos en español que figuran en Filmin.

21 Como sucede en *Supervixens* (Russ Meyer, 1975), donde vemos a Harry Sledge, el policía malvado, saltar por los aires al final del filme.

fuente de placer, sino también de muerte por asfixia —que llega al ritmo de *La única solución es la venganza*, de Aviador Dro (1986)—; en la misma película, “la niña de Rajoy”<sup>22</sup> se transmuta en una potente Pipi Calzaslargas, en Wonder Woman y en otras mujeres que “Dan el golpe” —título de otro de los fragmentos de la *videomaquia*—. *La cosa vuestra* radicaliza la denuncia de un orden patriarcal feminicida que convierte la venganza en defensa. No son ahora figuras individuales las que ocupan el plano, sino un colectivo; no son guerreras míticas, sino anónimas mujeres que se manifiestan en grupo pidiendo justicia; no son imágenes de ficción, sino documentales, que recogen una *performance* activista. Resulta cada vez más explícito el contenido social y político de Cañas: reconocemos la denuncia y las reivindicaciones feministas en sus películas desde sus comienzos, pero el discurso parece irse volviendo más militante, pasando de la denuncia a la estrategia de ataque. En efecto, aunque hablemos de simbolismo con respecto a la llamada a la violencia de los filmes, no podemos evitar sentir que ese aspecto simbólico no es incompatible con una llamada a la acción, lectura que creemos apoyada por la representación de esas protestas colectivas.

Nos interesa insistir en el aspecto social y político de la representación de la violencia para alejar a las guerreras de Cañas de otros modelos pop, propuestas en las que las mujeres “se representan como sujetos empoderados que toman el control de sus relaciones sexuales y afectivas, imponiendo sus deseos y, en ocasiones, utilizando la fuerza (contra los hombres) para conseguir sus objetivos” (Tortajada, 2014: 57). Estas “divas vengadoras” (Tortajada, 2014: 57) están muy lejos de las luchadoras de Cañas, pudiendo vincularse las primeras con un posfeminismo que entiende sus reivindicaciones feministas como “vacías de contenido político y crítica social” (Tortajada, 2014: 59). Por ello, en lugar de apoyarnos en las teóricas de ese posfeminismo para abordar los modelos propuestos por la sevillana, entendemos la necesidad de apelar a otras, que insisten en el carácter estructural e interseccional de las discriminaciones relacionadas con las mujeres, como Silvia Federici, quien no duda en utilizar la expresión de “guerra contra las mujeres” al referirse a los feminicidios actuales, estableciendo un interesante paralelismo con la caza de brujas de siglos anteriores (Federici, 2021)<sup>23</sup>; Virginie Despentes (2007) se

22 En la campaña electoral de 2008, en un debate con su rival, José Luis Rodríguez Zapatero, Mariano Rajoy pretendió humanizar su discurso creando la imagen de una niña que disfrutara de las condiciones que, supuestamente, él garantizaría en España. La figura fue base de inspiración de numerosas parodias, entre las que se encuentra la de María Cañas. Los vídeos sobre la cuestión son numerosos en internet, Soituesvideos ha publicado la parte correspondiente a “El cuento de la niña de Rajoy en el debate con Zapatero”, los comentarios que acompañan al vídeo en YouTube dan cuenta de la apropiación popular de la figura de la niña.

23 En *La cosa vuestra* la cineasta se apropia de un fragmento de *Las brujas de Zugarramurdi* (Álex de la Iglesia, 2013).

había atrevido a formular la necesidad de una defensa activa de las mujeres, lo que nos lleva a la filósofa Elsa Dorlin, quien aborda el tema de manera directa en *Se défendre. Une philosophie de la violence* (2019), partiendo de una noción de defensa que, creemos, está también en los filmes de la Archivera: si estos invitan al ataque, es por necesidad, porque no parece haber otra manera de sobrevivir en un ambiente extremadamente violento. Es de destacar que el humor, indisociable de las *videomaquias*, convierta el intercambio con el espectador sobre tan duros aspectos en llevadero; entendemos, de hecho, las estrategias humorísticas, en parte, como una estrategia para plantear complejas cuestiones sociales, económicas y políticas.

## EXTENSIÓN DEL DOMINIO PORNOGRÁFICO

¿Nos estamos saliendo de la postpornografía? En absoluto, resulta, de hecho, imposible hacerlo al abordar la obra de María Cañas, esencialmente pornográfica, ya no solo, como estamos viendo, por el uso puntual de imágenes consensualmente consideradas como pornográficas, sino por mostrar el carácter fundamentalmente pornográfico de la sociedad contemporánea. Seguimos en esto a quienes explican que lo pornográfico habría terminado impregnando los más variados espacios culturales, triunfando y proliferando en todas partes (Attimonelli y Susca, 2016: 9), tras haberse convertido en un eje simbólico, un paradigma estético, una sensibilidad difusa (Attimonelli y Susca, 2016: 10), que se concretizaría en una edulcoración pornográfica en el conjunto de la cultura pop y en una radicalización en los medios considerados todavía como genuinamente pornográficos (Attimonelli, Susca, 10-11)<sup>24</sup>. El foucauldiano Paul B. Preciado radicaliza estas cuestiones al ir más allá de la representación, que podría entenderse como simple reflejo de la gestión biopolítica de los cuerpos. La “pornocultura” vendría a ser entonces la expresión del “régimen farmacopornográfico” en el que nos encontramos, una nueva etapa de un capitalismo “postindustrial, global y mediático” (Preciado, 2013: 32), creador de “subjetividades toxicopornográficas, que se definen por las sustancias y prótesis” (Preciado, 2013: 33)<sup>25</sup>.

Con Preciado se hace más explícita la relación entre pornografía y capitalismo, pues la primera sirve de presupuesto para un análisis económico y social del segundo, al menos tal como lo conocemos en Europa. La “capitalización del cuerpo viviente” (Preciado, 2013: 124) que supone el régimen pornográfico exige el sacrificio de muchos cuerpos

<sup>24</sup> El libro dedica un capítulo a la evolución histórica que habría dado nacimiento a la pornocultura y no deja de llamar la atención sobre aspectos económicos, pero no de manera tan esencial a como lo hacen Paul B. Preciado y Sayak Valencia, a quienes nos referiremos a continuación.

<sup>25</sup> La espectacularidad de la expresión de Preciado, su gusto por los neologismos y términos compuestos, son marca de su contemporaneidad y no deja de recordarnos a las de María Cañas.

(Preciado, 2013: 118), de mujeres y de otros grupos minorizados, entre ellos, los animales no humanos. Si algunos aspectos de esa capitalización son reconocibles en otros momentos del capitalismo, lo más característico en el momento presente sería el grado voluntario de algunas sumisiones, movidas por el principio de placer, y su inscripción más directa en los cuerpos. Otros y otras pensadoras concuerdan con él en aunar “la estructura económica, la política, el desarrollo tecnológico con el régimen visual exhibicionista y las dinámicas libidinales” (Santana Fernández, 2019: 228)<sup>26</sup>; y en llamar la atención acerca de la relación que se establece entre el capital y la jerarquía de cuerpos: Despentes, Federici o Dorlin, a quienes acabamos de citar, se refieren asimismo a la vinculación directa que existe entre los daños sufridos por las mujeres y la acumulación de capital en manos masculinas<sup>27</sup>. Dorlin y Preciado asumen explícitamente el magisterio de Judith Butler al insistir, por otra parte, en la coincidencia en ese aspecto entre las mujeres y otros grupos minorizados, vinculando el abuso y explotación de los cuerpos femeninos con el de los cuerpos colonizados y esclavizados.

¿Ha leído María Cañas a estos y a estas pensadoras? Al menos a algunxs, que suele citar en sus textos y entrevistas<sup>28</sup>. Si antes nos interesaba mostrar de qué manera la apropiación de imágenes pornográficas invita a una reapropiación de los cuerpos, querríamos ahora poner de manifiesto que la artista da muestras de haber entendido que la expropiación corporal no se limita a las mujeres y que, por otro lado, tiene consecuencias económicas y letales. En efecto, en los filmes de la sevillana otros cuerpos comparten desnudez, plano y reivindicación con los cuerpos femeninos humanos, sobre todo los de cerdos, toros y bueyes, cerdas y vacas, pero también todo tipo de cuerpos artificiales<sup>29</sup>. Y ello desde los filmes que la presentaron y confirmaron en los circuitos del arte, *El perfecto cerdo* y *La cosa nuestra*, que planteaban unas premisas que han ido radicalizándose de modo paralelo a como lo hacía la sociedad en relación con estas cuestiones. De *La cosa nuestra* a *La cosa vuestra*, el cambio de persona del posesivo marca claramente la voluntad de delimitar los bandos y el antiespecismo se ha convertido, si cabe, en más

26 La investigadora se refiere a Preciado, y comparte con él referencias como Foucault o Derrida, entre otras.

27 Las autoras que hemos mencionado subrayan la importancia de la cuestión económica en las estructuras de dominación, pero otras investigadoras se focalizan totalmente en los vínculos entre género y capital, como Roswitha Scholz (2019), Céline Bessière y Sibylle Gollac (2020).

28 Nos limitaremos a citar un texto del catálogo de la exposición que el CAAC (Centro de Arte Andaluz Contemporáneo) dedicó a la artista, en él cita a Butler, Preciado, Braidotti y Haraway, decantándose por una identidad como proceso abierto y por la deconstrucción de la categoría de género (CAAC, 2015: 53).

29 El motivo va cobrando cada vez más importancia en su obra, hasta llegar a *Padre no nuestro*. Renunciamos, sin embargo, por cuestiones de espacio y claridad expositiva, a entrar en el tema de la tecnología y de la vida artificial en la obra de Cañas, que es fundamental y merecería ser tratado con profundidad, dedicándole un espacio que ahora no tenemos.

explícito, lo que nos permite hablar de una evolución, evidente al reencontrar en *La cosa vuestra* temas, motivos, pero también imágenes que ya conocemos de los filmes anteriores. Se trata de algo habitual: no es la primera vez que María Cañas, recicladora de imágenes, reutiliza las ya reutilizadas por ella misma, haciéndolas entrar de ese modo en un bucle de resignificación. Volvemos a ver, por ejemplo, aquellas imágenes que, en *La cosa nuestra*, daban cuenta de la revancha simbólica del bóvido: en “The toro’s revenge” un público enfervorizado asiste a una sucesión de cogidas de toreros al ritmo de una entusiasmante canción de los Little Rabbits —“Casanova the Ancient”, 1998— que contagia el buen humor de los y las asistentes a la corrida al público extrafílmico. *La cosa vuestra* incluye las mismas imágenes optando por una canción más conocida —“No es usted un matador, señor”, Las Deblas, 1977— y de texto más explícito para el público español, así, mientras se suceden las cornadas, las voces femeninas explican al señor que no es un matador que las pueda domar, no es un matador con quien puedan vibrar y, que, pese a lo que él cree, le falta valor.

Mujeres y toros, mujeres y cerdos, robots y muñecas de silicona<sup>30</sup>, colonizadxs y batracios: el mismo combate, cuerpos sometidos a un capitalismo farmacopornográfico y *gore*, basado en estrategias necropolíticas<sup>31</sup>, que pone en primer plano la violencia y la obscenidad. Son estas circunstancias las que determinan un régimen visual pornográfico, que proscribire las elipsis y privilegia el zoom, ya sea sobre los cuerpos sexualizados o masacrados, ambos muy presentes en las *videomaquias*. En este sentido, nos interesa particularmente *Expo’Lio 92* (2017), pues introduce de manera explícita la cuestión de la colonización, sugiriendo con ello nuevas alianzas entre seres oprimidos, más allá de las habituales entre mujeres y animales no humanos. El comienzo del film se dirige sin duda al público del siglo XXI, para el que la consabida mención “Ningún animal resultó herido en el rodaje de esta película” es mucho más que una simple formalidad: la película comienza con una reconstrucción histórica interpretada por sapos, disfrazados de soldados y oficiales de época, terminará la secuencia en un baño de sangre y será seguida por otras que representan rituales sanguinarios y que relacionan placer y muerte —“Me gusta matar casi tanto como el sexo”, dice una de las guerreras que aparecen en una de esas secuencias—. El carácter acumulativo y sincrético de la obra de Cañas hace que

30 Los cuerpos no animales sufren una violencia equiparable a la que se aplica sobre otros cuerpos, los filmes plantean además la cuestión de unos cuerpos tecnológicos cuya entidad se nos escapa pero cuyas reacciones los acercan a los seres vivos; también esos cuerpos son explotados, en ocasiones claramente no por necesidad sino por capricho (las muñecas de silicona desmembradas, el robot *bailaor*, el bebé robot y otros cuerpos semejantes en *Padre no nuestro*).

31 Preciado se basa en Achille Mbembe y en sus reflexiones sobre necropolítica para definir las estrategias políticas en las que se basa el poder farmacopornográfico, Sayak Valencia convierte asimismo al sociólogo/filósofo camerunés en pilar del capitalismo *gore*.

lo que acabamos de resumir incluya contextos históricos y se relacione con medios de representación muy diferentes, a su vez combinados y resignificados: la secuencia que retrata un sacrificio precolombino, por ejemplo, entra en un movimiento de *scratch* —la cabeza separada del cuerpo baja y vuelve a subir varias veces por la escalera que constituye el muro de la pirámide— para mejor adecuarse al ritmo de *Bomba*, de King Africa (2000), que ha comenzado, o estallado, más bien, al mismo tiempo que veíamos a los sapos saltar por los aires.

¿Es posible trazar a partir de esos elementos la figura de un espectador modelo para este tipo de obras? La Archivera acumula imágenes improbables, atreviéndose a moverse entre la crudeza y lo inapropiado, sin temer entrar de lleno en el mal gusto, algo habitual en sus filmes, ya sea para criticarlo sin ambages (la competición de lanzamiento de orina en *Down with Reality*), ya sea para denunciar un supuesto buen gusto que no cuestiona la violencia simbólica que le está asociada (como algunas de las series incluidas en *Fuera de serie*). Bien a menudo, el espectador está invitado a sentirse incrédulo, molesto y sin duda confuso por el humor al que nunca renuncia Cañas, aunque pueda parecer poco correcto asociado a ciertas circunstancias. Si ello sucede desde el comienzo de *Expo'Lio 92*, la confusión es mayor en la secuencia que sigue, en la que se incluye una macabra dramatización del reparto de cuotas de inmigrantes entre los países de la Unión Europea. Lxs inmigrantes se encuentran sumergidxs en una piscina, al borde de ahogarse, y son objeto de una subasta que definirá las cuotas de inmigración de los países integrantes de la Unión. El lenguaje utilizado remite a la cosificación y monetarización que en otros filmes se reservan para las mujeres y los animales: “Es un lote de cuota extraordinario: diez machos, nueve hembras, varios niños y todos en perfecto estado de salud; tres amas de casa, cuatro ingenieros, tres maestros de escuela y, cómo no, tres embarazadas con doble regalo”. El montaje alterna planos cortos que muestran el entusiasmo de quien anima la subasta, el malestar de quienes asisten a ella y el miedo de quienes son adjudicados. Sin duda ese malestar atraviesa la pantalla, los espectadores no dejarán de remarcar la obscenidad de lo propuesto, pero tampoco de relacionarlo con la realidad referencial más inmediata, con una actualidad en la que son ya más habituales que extraños los recuentos de migrantes muertos ahogados intentando entrar en algún país comunitario.

De ese modo, Cañas nos enfrenta a las realidades más desagradables de nuestra sociedad, permitiéndose incluso en algún momento flirtear con la “pornomiseria”, aunque las estrategias retóricas desplegadas por la Archivera alejan claramente su propuesta de esa estética<sup>32</sup>. El juego de contrastes está muy presente en *Sé villana. La Sevilla del diablo*

32 Luis Ospina y Carlos Mayolo realizan en 1977 *Agarrando pueblo*, un filme que tematiza la explotación mercantilista de la representación de la pobreza en el cine. El texto “¿Qué es la porno-miseria?”, que re-

(2013)<sup>33</sup>, donde tenemos una oposición continua entre la Sevilla soñada, construida a base de estereotipos folclóricos y turísticos, y la Sevilla real, en la que no faltan la suciedad y la pobreza. La ciudad volverá a tener un papel importante en *Expo'Lio 92*, dedicada al aniversario de la Exposición Universal, el acontecimiento que le “cambió la cara”, que la hizo a entrar, a ella y a todo el país, en la modernidad y en la vía del progreso, lo que será cuestionado por Cañas, así como los otros aniversarios: el del “descubrimiento” de América —“Tú no puedes descubrir algo que ya está descubierto. Cuando Colón llegó ya nosotros estábamos aquí, usted no descubrió nada, usted lo que hizo fue robar lo que nosotros teníamos”— y las Olimpiadas de Barcelona.

¿Lo hace pensando que la miseria se ha evacuado de las pantallas, como en un intento imposible de que olvidemos su existencia? No, no se ha evacuado: no olvidemos que las *videomaquias* se construyen a partir de material ajeno, de imágenes que ya han pasado por nuestro televisor, por nuestro ordenador o nuestro dispositivo móvil. Lo que hace Cañas es recordarnos que sabemos, que estamos al tanto de la existencia de esas bolsas de pobreza y nos hemos acostumbrado a vivir en medio de contrastes tan extremos como los que reconocemos en sus filmes: los telediarios dan las cifras de los migrantes muertos en el Mediterráneo, el mismo mar que atraviesan tantos turistas; otros programas informativos y de actualidad retratan los espacios de un miserable “cuarto mundo”, esa dimensión difuminada (Valencia, 2010: 82), que puede ser considerada como un mundo que se superpone al nuestro, ocupando los intersticios que le dejamos. Las películas de la sevillana reseñan cómo los habitantes de esa dimensión paralela alimentan sus cuerpos con los residuos —*Sé villana, La cosa vuestra*—, evidencia de una relación parasitaria que denuncia los excesos y la irresponsabilidad de muchos comportamientos. Se condena de ese modo un sistema económico basado en tales desigualdades y en la explotación del otro, que se remonta a la empresa colonialista y de esclavitud, y que encuentra reflejos en el presente. La explotación atraviesa fronteras reproduciendo y reforzando desigualdades a base de ejercer fuertes dosis de violencia, lo que parece corresponder a los términos que definen un capitalismo *gore*, pero también a los de un capitalismo pornográfico. El vínculo entre capital y pornografía parece evidente cuando entendemos que las tecnologías del sexo y las tecnologías de la guerra son el mismo negocio (Preciado, 2013: 146), lo que Cañas plantea en sus filmes explícitamente —“Is the Internet for war?”, “Is the Internet for porn?” (*La mano que trina*)—.

Desde esas premisas, parece lógico que la cineasta haya elegido el modo pornográfico

---

dactaron en la época, puede bajarse en la página del realizador ¿Qué es la pornomiseria?. Texto escrito por Luis Ospina y Carlos Mayolo con motivo de la première de la película en el cine Action République en París. - Luis Ospina (jimdo.com).

<sup>33</sup> Elena Oroz analiza el filme a partir del desmontaje de la identidad nacional que contiene (Oroz, 2014).

para abordar un trabajo sobre las series televisivas, pilar de las nuevas hegemonías audiovisuales y capitalistas actuales. Las primeras imágenes de *Fuera de serie* se acompañan de la aparición del título con los dos rombos en la esquina derecha superior del plano: la primera de las muchas referencias generacionales que contiene el film remite al código televisivo con el que se acompañaron los programas considerados para adultos entre los años 60 y 90. Como hemos tenido ocasión de mostrar en estas páginas, los espectadores y las espectadoras, advertidos, no se verán defraudados: imágenes de pornografía *mainstream*, algunas paródicas, y otras de series no consideradas como tal, pero que precisamente por esa circunstancia, pueden entenderse como ejemplo de la pornocultura generalizada. Pero está claro que no se termina ahí el carácter pornográfico que vehicula la pequeña pantalla, ni las otras pequeñas pantallas que cuestiona Cañas, inevitablemente sus imágenes nos llevan a otras preguntas: ¿qué encierra más contenido obsceno, la secuencia “Sin tetas no hay paraíso” y su desenfrenada y rítmica sucesión de senos, o “El barco del amor”, que retoma el naufragio en 2012 del crucero Costa Concordia, buque insignia de una industria turística tan excesiva como las desigualdades en las que se apoya y representante de un verdadero circo mediático, retratado por la Archivera en unos pocos y certeros segundos?

Sus últimas *videomaquias* insisten en esa dirección. *La cosa vuestra* muestra claramente la implicación de las pantallas en las cuestiones de violencia de género, pero son *La mano que trina* y *Padre no nuestro* (2019) las que de manera más frontal se refieren a la omnipresencia de la tecnología y de las pantallas en nuestras vidas, hasta tematizar una hibridez que nos acerca al transhumanismo o al posthumanismo. La primera está constituida por “una serie de imágenes de contenido tecnofóbico” (Cerdán, 2016: 197), que ponen en evidencia “el proceso de embrutecimiento y regresión al que nos someten las actuales tecnologías portátiles de comunicación y sus derivados más inmediatos: redes sociales, telerrealidad y aplicaciones” (Cerdán, 2016: 190), algo que podría aplicarse asimismo a los otros filmes de la artista. En este caso, la obscenidad se concentra en la violencia explícita que las imágenes vehiculan (golpes, sangre, armas), así como en el extremo narcisismo, que lleva a la “religión del selfie” (*La mano que trina*). Encontramos semejantes puestas en evidencia y denuncias en *Padre no nuestro*, donde la historia de algunxs YouTubers ofrece más ejemplos de la relación entre redes sociales y violencia: “Promover la vida vegana y la lucha contra la crueldad animal en sus propios videos era la pasión de Nasim Aghdam. Pero todo cambió cuando YouTube cambió los filtros de sus videos y Aghdam empezó a perder seguidores. La mujer de origen iraní acusó a la compañía en su página web de censurar sus videos. La mujer hirió de bala a tres personas antes de quitarse la vida”.

## CONCLUSIÓN

Nos gustaría terminar insistiendo en que, en cierta manera, todos los filmes de la sevillana contienen dosis de denuncia hacia los excesos de una sociedad pornográfica que se ha inscrito en nuestros cuerpos a base de miradas reductoras, pantallas, prótesis y otras sustancias alienantes; de un capitalismo pornográfico y *gore*, basado en la violencia y en la alienación de los cuerpos más vulnerables. Recordemos que, según Preciado, precisamente la post-pornografía, o, más bien, un feminismo post-pornográfico, podría servirnos de herramienta liberadora; el filósofo expone la necesidad de “poner en marcha una nueva revolución farmacopornográfica” que venga a dar término a la que ya está instalada (Preciado, 2013: 152). Nos atrevemos a afirmar que los filmes de Cañas nos ofrecen una invitación hacia esa misma revuelta: sus películas nos hablan siempre de igualdad, o más bien de desigualdad, y de hegemonía, y, sobre todo, nos recuerdan en todo momento que son los cuerpos los que sufren y gozan estas cuestiones, ya sean de animales, humanos u otros organismos cibernéticos.

Sus imágenes dan a los cuerpos minorizados la ocasión de oponerse a las narrativas hegemónicas, aunque sea de modo simbólico. Invitan a establecer alianzas, a romper con las representaciones impuestas, a reapropiarnos nuestros cuerpos y a crear nuevas relaciones con aquellos a quienes explotamos desde hace siglos (los animales no humanos) y a quienes estamos creando para la explotación (seres tecnológicos). Se atreven así sus filmes con el que alguna teórica señala como un “tema tabú dentro del feminismo: vincular la opresión y explotación sufrida por las mujeres con las ejercidas sobre los animales no humanos” (10), situándose del lado de quienes nos recuerdan que “la infravaloración de los animales ha favorecido la animalización del Otro humano” y ha servido para legitimar sistemas de opresión, lo que favorece la vinculación de su obra con el ecofeminismo, como bien ha señalado Loaira Sánchez Lázare (2020).

Por último, querríamos llamar la atención acerca de la paradoja esencial que reconocemos en unas películas desquiciadas, llenas de sangre y de todo tipo de excesos que pretenden, al fin, invitarnos al *pornoternurismo*, como su propia autora, tan amante de neologismos, enunció en una de sus expresivas y creativas intervenciones<sup>34</sup>. Nos interesa dejar constancia de una última invención léxica porque nos remite de nuevo a la ambigüedad que mantiene Cañas hacia el material apropiado y, más concretamente, hacia la pornografía que aquí nos ha interesado; su trabajo muestra una voluntad de denunciar la pornografía patriarcal, de favorecer un proceso de concienciación y de deconstrucción de las estructuras culturales y económicas en las que se apoya esa práctica

34 En los debates que tuvieron lugar en el marco del coloquio *Dé-possession – Desposesión*, que se celebró en la Universidad de Bordeaux-Montaigne por el grupo de investigación CHISPA / AMERIBER (4-6 de diciembre de 2019).

*mainstream*, apelando al placer pero imponiendo la exclusión. Al mismo tiempo, con ello, nos anima a construir nuevos imaginarios *pornoternuristas*, inclusivos, feministas, andróginos, en los que ningún ser humano, ningún *cyborg* ni organismo cibernético renuncie a su parte más animal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Attimonelli, Claudia y Susca, Vincenzo (2016). *Pornoculture. Voyage au bout de la chair*. Montreal: Liber.
- Beauvais, Franck (2019). *Ne croyez surtout pas que je hurle*. Francia: Les Films du Bélier, Les Films Hatari, Studio Orlando.
- Bessière, Céline y Gollac, Sibylle (2020). *Le genre du capital. Comment la famille reproduit les inégalités*. París: La Découverte.
- Blümlinger, Christa (2013). *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. París: Klincksieck.
- CAAC (2015). *María Cañas. Risas en la oscuridad*. Sevilla: Centro de Arte Andaluz Contemporáneo.
- Cañas, María (2014). "Cine porcino, Videomaquia y Risastencia. Reciclaje audiovisual en las multitudes conectadas de la era Youtube". Fernández, Vanesa (ed.). *Territorios y fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Bilbao: Universidad del País Vasco: 78-94.
- Cañas, María (2018). "Entrevista María Cañas / 26a MIFDB 2018". Mostra Internacional de Films de Dones Barcelona.
- Cañas, María (s/f). "María Cañas". *Bitácora de cine y actualidad. Textos e investigaciones en torno al audiovisual en España*.
- Català, Josep María (2009). "El documental melodramático de María Cañas: ética y estética del collage". García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura (ed.). *Piedra, papel y tijera*. Madrid: Ocho y Medio/Documentamadrid: 301-330.
- Cerdán, Josetxo (2016). "La vida como interface: La mano que trina (María Cañas, 2015). Junkerjürgen, Ralf; Scholz, Annette y Álvarez Olañeta, Pedro (ed.). *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Verwoert: 189-198.
- Despentès, Virginie (2007). *King Kong théorie*. París: Le livre de poche.
- Dorlin, Elsa (2017). *Se défendre. Une philosophie de la violence*. París: La Découverte.
- Egaña Rojas, Lucía (2017). "Postporno". Platero, R. Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther (eds.). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra: 365-374.
- Estrada, Isabel. "El cine español en la era de la reproducibilidad tecnológica: María Cañas y la d-generación". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 38/2 (2014): 295-314.
- Federici, Silvia (2021). *Une guerre mondiale contre les femmes. Des chasses aux sorcières au féminicide*. París: La fabrique éditions.
- Francisco Montero, José y Rodríguez Serrano, Aarón (20017). *Porno: ven y mira*. Santander: Shagrila.
- Francisco, Israel de (2017). "La parodia pornográfica (o los exorcismos de una generación)".

- Francisco Montero, José y Rodríguez Serrano, Aarón. *Porno: ven y mira*. Santander: Shangrila: 86-97.
- García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura (ed.) (2009). *Piedra, papel y tijera*. Madrid: Ocho y Medio/DocumentaMadrid.
- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Lavigne, Julie (2014). *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Montreal: Les Éditions du remue-ménage.
- Mendíbil Blanco, Álex; García García, Francisco; y García Guardia, María Luisa. "Narratología porno. Una lectura semiótica de Tras la puerta verde". *Fotocinema* 15: 155-177.
- Montero, José Francisco y Rodríguez Serrano, Aarón (2017). *Porno: ven y mira*. París: Shangrila Ediciones.
- Mulvey, Laura (2001 [1975]). "Placer visual y cine narrativo". Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal: 365-377.
- Musée d'Orsay. "Gustave Courbet. L'origine du monde". *Musée d'Orsay* (s/f): Musée d'Orsay: Gustave Courbet L'Origine du monde.
- Oroz, Elena (2014). "¡(Se) villana tuvo que ser! Algunos apuntes sobre el desmontaje de la identidad nacional en la práctica apropiacionista de María Cañas". Fernández, Vanesa (ed.). *Territorios y fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Bilbao: Universidad del País Vasco: 66-77.
- Oroz, Elena. "Eat my meat! Inscripciones y reinscripciones de la feminidad en la obra de María Cañas". *Arte y políticas de Identidad* 8 (2013): 157-171.
- Paveau, Marie-Anne (2014). *Le discours pornographique*. París: La Musardine.
- Paveau, Marie-Anne y Perea, François (eds.) (2015). *La pornographie et ses discours*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Preciado, Paul B. (2013). *Testo yonqui*. Barcelona: Espasa.
- Rodríguez Ortega, Vicente y Fernández Labayen, Miguel (2014). "Piggin'Out! Constructing Spanish Cultural History Through Media Sampling". Laderman, David y Westrup, Laurel (ed.). *Sampling Media*. Oxford University Press: 91-105.
- Sánchez Lázare, Loira (2020). *Luna Miguel y María Cañas: ecofeminismo en la poesía y el cine de autoría femenina*. Trabajo de Fin de Grado: Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela.
- Santana Fernández, María (2019). *Del goce a la descomposición: los cuerpos en el imaginario de la sociedad pornográfica*. Tesis de doctorado: Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla.
- Scholz, Roswitha (2019). *Le sexe du capitalisme. "Masculinité" et "féminité" comme piliers du patriarcat producteur de marchandises*. Albi: Crise et Critique.

- Servois, Julien (2009). *Le cinéma pornographique*. París: Vrin.
- Soituesvideo (2008). “El cuento de la niña de Rajoy en el debate con Zapatero”. YouTube.
- TEA (2020). *María Cañas. NO NI NÁ. Contenga Multitudes*. Santa Cruz de Tenerife: Edita TEA.
- Tortajada, Iolanda (2014). “Divas vengadoras”. Zurian, Francisco A. (ed.). *Imagen, cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid: Ocho y Medio: 57-75.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Vellarino Albuera, Susana (2012). *Políticas de la representación (post)pornográfica. Del Mainstream a la Queer-action*. Tesis de doctorado: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.
- Vilches, Gloria (2008/2009). *Usos, estilos y formatos contemporáneos del audiovisual de apropiación en España*. Investigación Montehermoso.
- Weinrichter, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.
- Williams, Linda (1999 [1989]). *Hard Core*. Berkeley: University of California Press.
- Williams, Linda. “Films Bodies: Gender, Genre and Excess”. *Film Quarterly* 44/4 (1991): 2-13.

## FILMOGRAFÍA

- Astudillo, Carolina (2014). *El gran vuelo*. España: Carolina Astudillo.
- Bonann, Gregory C. et alii (1989-2001). *Los vigilantes de la playa (Baywatch)*. Estados Unidos: NBC.
- Cañas, María (2005). *El perfecto cerdo*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2006). *La cosa nuestra*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2007). *Down with Reality*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2007). *Meet my Meat*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2008). *Por un puñado de yuanes*. España: Animalario TV Producciones
- Cañas, María (2012). *Fuera de serie*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2013). *Sé villana. La Sevilla del diablo*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2015). *La mano que trina*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2018). *La cosa vuestra*. España: Animalario TV Producciones.
- Cañas, María (2019). *Padre no nuestro*. España: Animalario TV Producciones.
- Giménez Lorang, Núria (2019). *My Mexican Bretzel*. España, Francia: Enrique Cerezo P.C., La Ferme! Productions.
- Godard, Jean-Luc (2018). *Le livre d'image*. Francia: Casa Azul Films, Écran Noir Productions.
- Iglesia, Álex de la (2013). *Las brujas de Zugarramurdi*. España: Carolina Astudillo.
- Jac & Johan (2015). *Russ Meyer. Le saint des seins*. Francia: Paris Première.
- Longinotto, Kim (2014). *Love is all*. Gran Bretaña: Crossover, Lone Star.

Meyer, Russ (1965). *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* Estados Unidos: Eve Productions.

Meyer, Russ (1975). *Supervixens*. Estados Unidos: Eve Productions.

Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (1977). *Agarrando pueblo*. Colombia: Satuple.

Starr, Darren (1998-2004). *Sexo en Nueva York (Sex ant the City)*. Estados Unidos: HBO.