

Publicación: Egaña Rojas, Lucía (2017). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Barcelona: Bellaterra
Fragmento: Primera parte (pp. 21-99)
ISBN: 978-84-7290-739-3

I. La pornografía

La pornografía es el erotismo de los otros.

Robbe Grillet

Para ser pornográfico, es necesario convertirse en marginal.

Bernard Arcand

¿Quiénes somos si es esto lo que deseamos?

Natalie Purcell

La palabra pornografía viene del griego *porné* (prostituta) y *grafía* (escritura) y aparece por primera vez en el diccionario en 1857, donde se la define como la escritura de una puta, sobre «la vida y las costumbres de una prostituta y sus clientes» (Corpus Delecti, 2007, p. 103). El soporte narrativo de la escritura fue adaptándose a nuevos medios de representación hasta que, en el siglo XX, la representación explícita de la sexualidad se encuentra con la imagen en movimiento.

La figura de la prostituta sigue respondiendo a la de una persona que ejerce el sexo como un trabajo, desvinculado de lazos afectivos o (re)productivos. La sexualidad adquiere así una «importancia» en sí misma, eludiendo el pacto familiar o amoroso. Tal como el sexo que ejerce la prostituta, el pornográfico es disfuncional, con el único objetivo del placer y el gasto puro. Quizá algo cercano al *potlach*, donde a partir de un gasto desmesurado y sin un objetivo material concreto se obtiene a cambio un valor simbólico. El *potlach* es una propiedad positiva de la pérdida, y en ese sentido la burguesía, marcada por el signo de la razón del cálculo, históricamente se ha opuesto tanto al gasto como a la esterilidad (Bataille, 1987, p. 37). En el caso del porno, el *potlach* estaría dado por una capacidad sexual mayúscula gastada sin objetivo material alguno, desvinculando el sexo de objetivos pragmáticos y reproductivos (tener hijos/as), transgrediendo así ciertos valores burgueses de la cultura occidental.

Para definir qué es la pornografía, se suele repetir una genealogía estandarizada que comienza con la definición etimológica de la palabra, tal como hemos hecho unas líneas más arriba, para luego re-

pasar un anecdotario histórico recurrente, que sin embargo no aclara su interpretación. Ante la necesidad de imponer una punición concreta sobre un delito específico, las definiciones más exactas tienden a provenir del ámbito de lo legal, por lo que los límites entre lo pornográfico y lo que no lo es han sido descritos mayoritariamente a partir de la jurisprudencia. Así es como el ámbito legal ha precisado asuntos difícilmente generalizables de forma más bien especulativa. ¿Cómo interpretar, por ejemplo, la «provocación de reacciones lascivas»?¹ Muchos ejemplos de arbitrariedad en torno a las definiciones legales de la pornografía se basan en la histórica constatación del juez estadounidense Potter Stewart, quien en 1964 dijo: «no sé definir pornografía, pero la sé reconocer» (Ogien, 2005, pp. 47-48). Para Stewart el porno, orientado a generar excitación a partir de un imaginario concreto, acontece en el ojo, en el cuerpo del espectador o en su mecanismo psíquico. En ese sentido no hace falta definirlo, puesto que parece ser algo que se siente, se reconoce y sucede más allá de nuestra voluntad, un «dispositivo virtual (literario, audiovisual, cibernético) masturbatorio. [...] Lo que caracteriza a la imagen pornográfica es su capacidad de estimular, con independencia de la voluntad del espectador, los mecanismos bioquímicos y musculares que rigen la producción de placer» (Preciado, 2008b, p. 179).

Los argumentos que sostienen que lo que constituye la pornografía es la intención del autor o productor de excitar a quien la mira² dificultan su definición. Tal como en el ámbito del arte, el juego de las intenciones no permite delimitar el resultado.

En 1987 Walter Kendrick (1995; Williams, 1989, pp. 11-16) definió la pornografía en relación a los dispositivos de administración que operan sobre sus representaciones, es decir, el acceso. Desde su punto

1. En 1973 el Tribunal Supremo de Estados Unidos, a raíz del caso Miller v/s California, determinó la obligación del juez a responder a las siguientes tres preguntas: «1. ¿Encontraría una persona razonable, basándose en criterios contemporáneos y locales, que la obra en cuestión, en su conjunto, tiende a provocar reacciones lascivas?; 2. ¿Describe o representa la obra, de forma incontestablemente chocante, un comportamiento sexual al que se refiere directamente la ley que se pretende aplicar?; 3. ¿Está la obra, en su conjunto, desprovista de toda cualidad literaria, artística o científica?» (Barba y Montes, 2007, p. 29).

2. Para mayor desarrollo de estas ideas recomiendo revisar el ensayo *Pensar la pornografía*, de Ruwen Ogien (2005), donde describe los distintos tipos de excitación esperada en el espectador.

de vista para definir la pornografía no es pertinente la descripción formal de los textos o las películas, sino el análisis de los poderes que permiten o impiden el acceso a ella, como, por ejemplo, la censura en el ámbito legal. Así, en 1857, un siglo después de la primera publicación en Inglaterra de la novela *Fanny Hill*,³ Kendrick interpreta su censura como un intento por proteger a las clases más vulnerables de la exposición al material obsceno. Para Kendrick la pornografía es «lo que una clase dirigente, en un momento determinado, considera que no debe ser visto por el resto de la comunidad: las representaciones que una minoría prohíbe a una mayoría» (Ogien, 2005, pp. 67-68).

La clave propuesta por Kendrick puede aplicarse también a la historia de los frescos de Pompeya y Herculano, ciudades próximas a lo que hoy es Nápoles y sumergidas en lava y cenizas desde el año 79 de la era cristiana. En 1738 y 1748, tras su recuperación, sus muros descubrieron una enorme cantidad de representaciones sexuales, cuyo acceso, desde entonces, estuvo marcado por el negacionismo institucional. Lo que apareció en las excavaciones de Pompeya y Herculano en el siglo XVIII fue encriptado con el silencio a través del «museo secreto» (el Museo Borbónico de Nápoles) cuyo acceso se prohibió a mujeres, niños y pobres de ambos sexos y cualquier edad (Ogien, 2005, p. 65). Los muros del museo materializan «las jerarquías de género, edad y clase social, construyendo diferencias político-visuales a través de la arquitectura y de su regulación de la mirada» (Preciado, 2008a, p. 43).

Desde una perspectiva foucaultiana, más allá de si se permite o se prohíbe el sexo, es esencial saber qué se dice sobre él, «quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y difunden lo que se dice, en una palabra, “el hecho discursivo” global, la “puesta en discurso” del sexo» (Foucault, 1977, p. 19). Este hecho discursivo global implica pensar no solo en los discursos autorizados sobre el sexo, sino también en los múltiples silencios que lo acompañan; en este sentido, resultaría tan relevante observar de qué manera hablan de pornografía

3. La novela erótica *Fanny Hill* (*Fanny Hill: Memories of a Woman of Pleasure*), de John Cleland, publicada en Inglaterra en 1749, es considerada uno de los primeros ejemplos de prosa pornográfica y ha sido uno de los libros más polémicos y censurados de la historia de Europa.

quienes la hacen y/o la consumen, como quienes no. Según Foucault, en el siglo XVIII se incita política, económica y técnicamente, a hablar del sexo a través de su análisis, contabilidad, clasificación y especificación, en el contexto de investigaciones cuantitativas o causales. Se trata de discursos que tienen una función política y práctica de control social, que operan en los límites de lo biológico y lo económico. Por eso, a partir de entonces la pornografía fue regulada principalmente por los ámbitos legislativo y médico, y la sexualidad en su conjunto, producida tanto por el discurso religioso como por el médico; desde el siglo XIX, particularmente por la psiquiatría, que hace de la confesión una ciencia (Foucault, 1977, pp. 80-82). El discurso médico habla desde la «verdad», sobre la «realidad» y a partir de la «naturaleza», definiendo lo sano y lo enfermo, lo normal y lo anormal, y extendiéndolo al ámbito sexual. Medicina y pornografía se refuerzan en la producción de representaciones regidas por supuestos de veracidad, visibilidad, objetividad y asepsia. El acto sexual presentado por la pornografía, aunque explícito y concreto, parece «antinatural», a pesar de que en los filmes pornográficos se ponen en práctica «varias estrategias probatorias para garantizar la autoridad de la película a través de la credibilidad de los acontecimientos representados» (Nichols, 1997, p. 274), buscando la impresión de estar presenciando un acto en el que se ha prescindido de la representación y de la mediación.

La profesora de estudios fílmicos Linda Williams plantea respecto de la pornografía que «no estamos simplemente viendo sexo; estamos viendo el trabajo humano que contribuye a la construcción del placer» (Williams, 2004, p. 10). La serie de discursos que se van construyendo como verdad contienen en ellos mismos determinados intereses políticos. En el análisis feminista encontramos aproximaciones como las de Annette Kuhn, quien sostiene que incluso las representaciones que se plantean como no codificadas, es decir, como si fuesen un duplicado de la realidad, cuentan con una codificación que hace falta desentrañar (Kuhn, 1991, p. 125). Para Williams, pensar que las técnicas fotográficas y cinematográficas dan cuenta de elementos reales, por ser registros automáticos de objetos del mundo, es una lectura *naive*. Aun así, esta insistencia en lo real estará en la base de la argumentación de la Comisión Messe y las feministas antipornografía en su lucha por la prohibición y punición del porno (Williams, 1989, pp. 185-186). Me interesa remarcar que los discursos realistas o natu-

ralizantes, esencialistas o veraces, en torno a la pornografía expresan posiciones ideológicas que entienden la pornografía como algo más material (real) que representativo (ficción), estableciendo un binomio que seguirá rondando al porno hasta hoy.

Los límites de la pornografía

Las anomalías de Sade asumen su valor desde el momento en que, en lugar de padecerlas como algo impuesto por su propia naturaleza, se propone elaborar todo un sistema con el propósito de reivindicarlas.

Simone de Beauvoir

Desde la Edad Media, específicamente desde el Concilio de Letrán, en 1215, se puso en práctica en occidente un dispositivo basado en la confesión como técnica de producción de verdad (Foucault, 1977, pp. 67-92). De ahí el modelo de la *scientia sexualis*, cuyo principal objetivo es buscar una «verdad» acerca del sexo. Su contraparte, enunciada por Foucault, sería la *ars erotica*, un saber que trabaja el placer desde dentro, a través de una iniciación esotérica o un traspaso de conocimiento por parte de un maestro.⁴ Ese modelo, que no opera a través de la confesión sino de la lógica del secreto, se presenta en culturas como la romana, la india, la china, la japonesa y otras no cooptadas por la cultura euro-occidental.

La sexualidad definida por su «naturaleza», como un saber impuesto desde el exterior, se plantea como un espacio contaminado por la patología y, consecuentemente, necesitado de intervención terapéutica y normalizante. De acuerdo a Foucault, así se fue configurando

4. Audre Lorde también distingue entre lo erótico y lo pornográfico aludiendo a que «lo erótico ofrece un manantial de fuerza inagotable y provocadora a la mujer que no teme descubrirlo, que no sucumbe a la creencia de que hay que conformarse con las sensaciones. Los hombres han acostumbrado a definir erróneamente lo erótico y a emplearlo en contra de las mujeres. Lo han equiparado con una sensación confusa, trivial, psicótica, artificial. Por este motivo, muchas veces renunciamos a indagar en lo erótico y a considerarlo una fuente de poder e información, confundiendo con su antítesis, la pornografía. Ahora bien, la pornografía es la negación directa del poder del erotismo, ya que representa la supresión de los sentimientos verdaderos. La pornografía pone el énfasis en la sensación sin sentimiento» (Lorde, 2003, p. 38).

«la verdad del sexo»: no a través de la prohibición de sus representaciones, sino de la regulación de los discursos que lo abordaban.

Otra noción que se insertará cómodamente en la lógica de la *scientia sexualis* es la de «obscenidad». La palabra de origen latino etimológicamente tiene dos posibles acepciones. La primera *ob* (hacia) y *caenum* (suciedad), y la segunda *ob* (hacia) y *scenus* (escena), es decir, el espacio que queda fuera de escena. La calificación de «obsceno» ha sido usada como argumento para la prohibición y censura, así como para omitir a la pornografía de los análisis que se aplican al género audiovisual. Williams propone la noción de «on/scene» (dentro de la escena) para referirse a un análisis del género audiovisual pornográfico que haga explícitos sus *modus operandi* y que contribuya a leer, desde un punto de vista ideológico, la construcción humana del placer y sus representaciones (Williams, 2004, p. 2). Lo «obsceno» no se circunscribe solo al porno, sino también a otros contenidos y producciones que se pretenden mantener la margen de la escena de los espacios legítimos de la cultura, como, por ejemplo, la truculencia, territorios marcados por un afuera cultural.

Los frescos de Pompeya y Herculano fueron considerados obscenos, al igual que la obra del Marqués de Sade, autor aristócrata que nació en 1740 y murió en 1814 en un manicomio, diagnosticado de «demencia libertina». Su familia prefirió patologizarlo antes que considerarlo criminal, después de que pasara alrededor de treinta y dos años en diversas cárceles. Escribió novelas, cuentos cortos, obras de teatro, ensayos y tratados políticos, indagando en las relaciones entre sexo y violencia, placer y dolor, utilizando la representación explícita para subvertir el estatus moral imperante y burlarse de la iglesia católica y otras instituciones de poder, a las cuales critica abiertamente.

Se dice que, con *Los 120 días de Sodoma*, Sade buscó escribir el cuento más impuro de la historia humana. Susan Sontag lo describe como «el libro pornográfico más ambicioso que jamás se haya concebido», y añade que «sus descripciones son demasiado esquemáticas para ser sensuales» (Sontag, 2002, pp. 87-88). Sade erotiza los símbolos de poder de la sociedad disciplinaria a través de historias de nobles despiadados y sacerdotes perversos, manifiesta un proceso histórico en el cual los discursos sobre prácticas radicales del sexo, reservados hasta ese momento a la aristocracia, comienza a emerger bajo la forma de literatura pornográfica y, como enuncia Sontag, como un proyecto

intelectual que explora los alcances de la transgresión (Sontag, 2002, p. 102). Este «proyecto intelectual» abre la discusión acerca de si la obra de Sade es o no pornográfica, cosa extensible a la película de Pier Paolo Pasolini *Saló, o los 120 días de Sodoma*.⁵ El film aborda las relaciones entre poder, sadismo, corrupción política, fascismo y perversión a partir de cuatro personajes poderosos que gozan del sufrimiento de un grupo de jóvenes a los que tienen secuestrados en un palacio.

Tanto Sade como Pasolini trasladan la representación explícita del sexo a un ámbito político, ya sea elaborando una cierta poética de la transgresión, o subvirtiendo las representaciones habituales del poder fascista. En ambos casos nos encontramos ante producciones culturales que han sido controvertidas y censuradas, más allá de la dimensión pornográfica. La película de Pasolini, contemporánea a la emergencia del porno en los circuitos de circulación del cine comercial, y a la producción de películas como *Garganta profunda* (Damiano, 1972) y *Detrás de la puerta verde* (Mitchell y Mitchell, 1972), no es leída por la crítica como pornográfica, como si hubiera en ella algo más que «pura» pornografía. Este excedente tiene que ver con un cierto peligro social, con lo que Barthes llama, a partir de Sade, «terrorismo textual». Terroristas serían aquellos textos capaces de intervenir socialmente a través de una «violencia que permite que el texto exceda las leyes que una sociedad, una ideología, o una filosofía se dan para constituir su propia inteligibilidad histórica» (Preciado, 2009b, p. 138). Esta violencia provoca que piezas como las de Sade o Pasolini fuesen rechazadas hasta el punto de no poder ser calificadas siquiera como pornografía.

La pornografía *mainstream*⁶ aparece como desprovista de cualquier dimensión política, invisibilizando un código ideológico orien-

5. *Saló, o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, recrea el libro de Sade en el contexto del fascismo italiano, entre los años 1944 y 1945. La película causó gran controversia y fue censurada en muchos países del mundo hasta la década pasada. En Italia, su productor fue detenido por «obscenidad» y, antes de su estreno, Pier Paolo Pasolini fue asesinado; en el reino de España, la película fue secuestrada judicialmente en 1978, llegando a los cines dos años más tarde, y, en Londres, la versión original se proyectó íntegramente recién en el año 2000.

6. *Mainstream* significa en castellano «corriente principal» y en el contexto de la pornografía lo utilizamos para referirnos a la convencional, aquella que es producida por grandes compañías y no de forma independiente. El imaginario que promueve la

tado a la conservación del sistema sexo-género dominante, del sistema económico y de un sistema de producción jerarquizado. La pornografía presenta un tipo de sexualidad mecánica y estándar, perpetuada a través de su repetición. Desde finales del siglo XVIII, tras la revolución francesa, las representaciones explícitas del sexo dejan de tener una función política, como ocurre en Sade con la ridiculización de nobles y sacerdotes, y asume una única función social reconocida: la estimulación sexual de los consumidores (Ogien, 2005, p. 65). Dentro de este marco, *Saló*, de Pasolini, queda fuera de las categorías pornográficas, aunque escenifique un importante número de representaciones extremas del sexo.

Hoy en día está normalizado que la pornografía se constituye fuera del discurso político. En este sentido, la película de Pasolini presenta un tipo de obscenidad disfuncional respecto a los cánones culturales y se resiste a la normalización implícita en las categorías cerradas y funcionales del mercado del porno.

Aunque la pornografía convencional mantenga el subtexto de la desviación instalado desde los tiempos de Sade, se ha vaciado de su potencial transgresor, amenazando hoy únicamente con el riesgo patológico decretado por el control científico de la sexualidad.

Representación, ideología y pedagogía

A pesar de la existencia de referentes pornográficos tanto o más antiguos que la era cristiana, nos referiremos aquí a la producción de (y disputas en torno a) materiales que surgen a partir de la aparición de ciertas tecnologías de reproducción de la imagen. Si bien el cine existía hace más de medio siglo, no fue hasta los años setenta que se comenzaron a exhibir películas pornográficas en salas comerciales (en Estados Unidos y Europa). Hasta entonces accedían a la pornografía o a las representaciones sexuales explícitas únicamente ciertos grupos

pornografía *mainstream* no es estable, sino que se va modificando a lo largo del tiempo. Por ejemplo, si en un principio este tipo de pornografía era totalmente heterocentrada, hoy esta característica comienza a relativizarse. El asunto responde a que la pornografía, como todo mercado, ha de ir renovando y diversificando sus productos.

reducidos de hombres blancos, capaces y de clase acomodada. Cuando la pornografía comienza a masificarse, emerge una industria ávida de obtener beneficios a través de la ampliación del universo espectador, que invierte en la producción en serie y la distribución masiva de películas. De este modo, las producciones pornográficas se adaptan e incorporan al flujo capitalista-industrial a gran escala.

Desde esta perspectiva revisaré tres películas norteamericanas de los años setenta, que, señaladas como «clásicos del porno», forman parte de lo que hoy se conoce como «edad de oro»⁷ de la pornografía: *Detrás de la puerta verde* (Mitchell y Mitchell, 1972), *El diablo en la señorita Jones* (Damiano, 1973) y *Garganta profunda* (Damiano, 1972). Se considera que estas películas, al tener una producción cuidada, más atenta al guión y los decorados, favorecieron el acceso del «gran público» a la pornografía. A partir de 1973, tras un debate legal que afectó a estas películas, se prohíbe la exhibición de este tipo de materiales en Estados Unidos, excepto en salas dedicadas exclusivamente a ello. De estos filmes se desprenden algunos elementos que regirán la representación audiovisual de lo pornográfico, lo *hard core*,⁸ hasta nuestros días.

El cum shot como prueba de realidad en «Detrás de la puerta verde»

*Detrás de la puerta verde*⁹ se sirve de algunos recursos más propios del cine experimental que del pornográfico. En el relato, Gloria, la protagonista, es secuestrada y llevada a una fiesta donde hay un públi-

7. La «edad de oro» del porno comienza con *Garganta profunda*, film que para Linda Williams es el primer largometraje de pornografía *hard core* (no un documental, ni un pseudo-documental, ni una película muda, ni una secuencia descontextualizada de genitales) que integra una serie de números sexuales en una trama narrativa coherente, siendo exhibida en un cine comercial (Williams, 1989, p. 99). Tras la prohibición de *Garganta profunda*, no pasó más de un año antes de que se legislara en torno a la proyección de películas pornográficas en salas de cines convencionales, lo cual marcó el fin de la corta «edad de oro» del porno (Lewis, 2000, p. 192; Glass, 2002, p. 56).

8. Pornografía *hard core* refiere a películas que exhiben de manera explícita y con detalle actos sexuales como sexo anal, oral, vaginal, eyaculaciones y uso de prótesis, entre otros. Con el tiempo se ha reducido el *hard core* a la penetración en primer plano.

9. La película estadounidense *Behind the Green Door*, exhibida en 1973, fue dirigida por los hermanos Artie y Jim Mitchell, y protagonizada por Marilyn Chambers en el rol de Gloria.

co enmascarado y un escenario con una puerta verde. Allí se la obliga a tener sexo con diversas personas, entre las cuales hay varias mujeres que la acarician, sin que ella oponga resistencia. Junto a otras del mismo período, esta película inaugura un imaginario en el que las mujeres gozan siendo raptadas,¹⁰ y donde de alguna forma, aprenden a disfrutar con ello.

La relación sexual central de la película es entre Gloria y un hombre negro (Johnny Keyes), representado con pintadas faciales y un collar de colmillos (*sic*). Esta escena contraviene el entonces ya obsoleto código Hays, que hasta 1967 prohibió cualquier relación, es decir, representación, entre una mujer blanca y un hombre negro.¹¹

Esta película nos muestra además una eyaculación de diez minutos, en la que se recurre a una serie de ralentizados y alteraciones cromáticas psicodélicas propias de un filme experimental. Así *Detrás de la puerta verde* nos invita a atender a la figura del *cum shot*,¹² donde la imagen de la eyaculación masculina, o más bien la de un pene de carne, es expuesta frente a la cámara.

El *cum shot* es pragmático, ya que exhibe de manera simultánea la eyaculación y la expresión facial de la actriz. El rostro afectado de goce funciona como prueba de un placer femenino que de otro modo sería invisible en el mundo del porno convencional. El *cum shot*, que opera como una sustitución de lo invisible, requiere la extracción del pene de la vagina, acción que se aleja de las formas tradicionales del

10. Tal como analiza Linda Williams (1989, pp. 165-166), la representación de casos de mujeres raptadas o violadas que gozan con ello (puesto que tampoco son violentamente obligadas) comenzó a declinar la medida que avanza la década de los setenta. Durante los ochenta emergieron de forma aislada este tipo de representaciones, sin embargo, serán representaciones violentas, donde son los violadores los que gozan a partir del acto de coerción.

11. El código Hays surgió en Estados Unidos entre los años 1934 y 1967, para reglamentar lo que era permitido o no representar en el cine. Fue redactado por William H. Hays, uno de los líderes del partido republicano, para enfatizar los aspectos morales y omitir ciertas palabras prohibidas. El código fue un método de censura, pero a la vez una forma de regular la comercialización de películas europeas o independientes que violaran los modos de producción y representación hollywoodense.

12. *Cum* en inglés significa «esperma», pero a la vez realiza un juego de palabras ya que suena como el verbo *to come*, «correrse». A este tipo de plano también se lo denomina *money shot*, por ser el plano de «mayor valor» dentro de la película; por un lado es el clímax y, por otro, aquello por lo que más se paga los actores. En los años setenta se les pagaba una cifra extra por cada eyaculación durante el rodaje (Williams, 1989, p. 95).

coito heterosexual (por penetración pene-vagina). Aun así, el placer del varón parece ser prueba suficiente de lo que sienten las mujeres.

A pesar de lo poco realista que resulta la extracción del pene, el *cum shot*, al aportar un «máximo de visibilidad», funciona justamente como «prueba material» de que el sexo representado es «verdadero». De hecho, para muchos analistas el *cum shot* es el indicador de que los actores de la película estaban sintiendo placer auténtico, «de verdad» (Barba y Montes, 2007; Gubern, 2005). En efecto, estos autores hablan del orgasmo masculino, a pesar de que lo que se ve es una eyaculación, muchas veces eyaculación trucada, según ellos mismos señalan, dando cuenta con su lenguaje de una forma de interpretar la representación desde su naturalización centralizada en el pene. La idea de la veracidad del placer implica que la pornografía se acerca más al género documental que a la ficción, lo que refuerza una ideología de la autenticidad a la que me referiré más adelante.

*La redención de las mujeres a través de la sexualidad desaforada,
«El diablo en la señorita Jones»*

*El diablo en la señorita Jones*¹³ comienza con la escena de un suicidio que no augura un desenlace pornográfico, aunque de alguna forma erotice la muerte. Famosa por ofrecer una narración, una banda sonora y un tratamiento estético más sofisticado que el común del cine porno, la película narra la historia de Justine Jones, una mujer madura, solitaria y deprimida que en su desespero le apuesta a la muerte. Por este motivo, a pesar de una vida intachable, cae en el limbo en lugar de irse al cielo. En el trayecto hacia la resurrección, Justine se convierte en una adicta al sexo.

El diablo en la señorita Jones interpreta el suicidio de la protagonista como un «pecado» del cual ha de redimirse a través de intensas prácticas sexuales. Así como en *Detrás de la puerta verde* Gloria relata la travesía de una mujer que pasa del aprendizaje al goce, en *El diablo en la señorita Jones* la transformación de Justine a partir de su

13. La película estadounidense *Devil Inside Miss Jones*, exhibida en 1973 fue dirigida por Gerard Damiano y protagonizada por Georgina Spelvin en el rol de Justine Jones.

nueva afición/adicción es lo que finalmente la redime. La conclusión parece ser que las prácticas de este tipo «devolverán a la vida» a las mujeres.

Más que girar en torno a lo que hace la señorita Jones, la película se centra en lo que le hacen a ella, insistiendo en un lugar típicamente ocupado por las mujeres, en el que su voluntad no tiene relevancia alguna en la narración sino como pretexto (Nichols, 1997, p. 276). El mundo del sexo, cual mundo aparte, es representado en este caso, y a pesar de su exageración, como una versión del purgatorio donde el poder fálico es lo único deseable. Cuando a Justine se le acaba el tiempo en el purgatorio es condenada al infierno, donde, ya adicta al sexo, se encuentra con un hombre impotente. Pero en cierto sentido Justine ya «se ha salvado» y su existencia, resignificada por la adicción sexual, continuará lejos de la amargura y el pesar, abocada *ad infinitum* a los penes que se le presenten.

«Garganta profunda» y la pedagogía sexual de la representación pornográfica

*Garganta profunda*¹⁴ fue la primera película pornográfica exhibida en salas de cine comercial, lo que la hizo tan rentable como influyente, y de alguna manera dio pie al argumento, muy utilizado en relación con la pornografía, de que si algo se vende es porque gusta a la audiencia. Defensores del neoliberalismo han llegado a afirmar que el mercado se estructura a partir de los deseos de los consumidores, ignorando la forma en que el mercado genera y manipula esos deseos.

El film se sostiene en una premisa absurda: Linda, tras constatar su incapacidad para obtener orgasmos, acude a la consulta del doctor Young, quien llega a la conclusión de que su problema es que está desprovista de clítoris, aunque más tarde lo encuentra, ni más ni menos, que en su garganta. El doctor Young le sugiere que pruebe una *felación consciente*, relajando los músculos del cuello y sincronizando la respiración. Así, la película es una de las primeras en tematizar y problematizar el asunto de la satisfacción femenina.

14. La película estadounidense *Deep Throat*, exhibida en 1972, fue dirigida por Gerard Damiano y protagonizada por Linda Lovelace (en el rol de Linda Lovelace).

En *Garganta profunda*, el ámbito de la medicina ofrece a Linda un contexto para encontrar y experimentar su propio placer. Como señalan algunos análisis, la pornografía, en su acercamiento hiperrealista, que privilegia el mostrar sobre el narrar, puede asimilarse al documental fisiológico en su función de dejar constancia y testificar.

Medicina y autenticidad (o verdad) mantienen una relación interdependiente enunciada ya desde el siglo XVIII, cuando aparecen las primeras representaciones de desnudos y genitales en el marco del registro sanitario, libre de censura gracias a su finalidad pedagógica y científica. Así, se establece también un vínculo entre pornografía y pedagogía.

En 1966, Masters & Johnson «descubren» científicamente el orgasmo femenino, por lo tanto, su legitimidad, y más aún su representación, era un asunto reciente, ubicado aún en el terreno de lo especulativo, cuando se estrenó *Garganta profunda* (Williams, 1989, p. 171).

Con este film Damiano enseña a hacer una felación a las mujeres, específicamente a las estadounidenses, articulándose como un artefacto de educación sexual («abrir garganta, respiración lenta...»), vinculando estas técnicas al caso de Linda, una mujer que lucha por conseguir su propio placer. El mensaje podría ser: «combate tu anorgasmia con felaciones». Linda aloja su clítoris en las profundidades de la garganta, lo cual dota de cierta «lógica» a la solución planteada por el *cum shot* como forma de visibilizar el placer femenino: al tener el clítoris en la garganta los orgasmos de Linda no se pueden percibir sino a través de su rostro. Garganta, vagina son espacios aleatorios para el placer femenino, no así el pene que continúa siendo el espacio corporal inamovible, órgano por excelencia del «buen orgasmo».

Sexo no reproductivo y desafectado

Una mujer no se expone nunca a tener niños en cuanto no deja que se la metan en el coño. Que evite con cuidado esa manera de gozar; que ofrezca en su lugar indistintamente la mano, la boca, las tetas o la entrada en el culo.

Marqués de Sade

Tal como plantea Gayle Rubin, la cultura occidental considera el sexo como algo peligroso y negativo, reafirmado por el supuesto de que los

genitales son un órgano inferior, menos válido que la mente, el «alma» o el corazón. Cualquier conducta sexual será mala a menos que sea redimida por propósitos procreativos al interior del matrimonio heterosexual, y siempre que no se disfrute demasiado con ella (Rubin, 1989, p. 135). En este sentido, las prácticas sexuales no reproductivas y no románticas del porno, disociadas de objetivos religiosos, morales o funcionales para la reproducción humana, se vinculan más a la sexualidad representada por Sade, quien escribió que «una linda muchacha no debe ocuparse más que de joder y nunca engendrar» (Sade, en Osborne y Amorós, 1989, p. 87). El universo sexual de Sade nutre el placer con prácticas muchas veces desgenitalizadas, donde el erotismo viene dado por relaciones de poder, actos impuros, dolor y una rotunda negativa a la procreación.

La lógica de la pornografía *mainstream* de los setenta, no solo aborda un sexo disfuncional para la procreación, sino también carente de lazos afectivos, donde casi no aparecen representadas emociones y los personajes son planos. El porno opera a través de la figura de la sinécdoque (la parte por el todo) al representar a los sujetos por medio de fragmentos corporales (vagina, pene, teta, pierna, carne, boca, lengua). Un cuerpo reducido a una de sus partes.

El apego al fragmento tiende a producir personajes prototípicos, la chica que quiere ser actriz, la niña ninfómana, la viuda alegre, el jefe autoritario. Sin una dimensión psicológica, sin identidad, solo dueños de un deseo estereotipado por la industria, los personajes expresan estados de ánimo únicamente a partir de la intensidad de sus jadeos. La pornografía presenta un «teatro de tipos, nunca de individuos» (Sontag, 2002, p. 86), donde las personas son cosas carentes de afecto, los cuerpos, máquinas, y la orgía, un inventario de las posibilidades de colaboración entre estas máquinas entregadas a una actividad ininterrumpida. La imaginación pornográfica presenta un mundo en el que una persona es virtualmente intercambiable con otra «y todas las personas intercambiables con objetos» (Sontag, 2002, pp. 88-89), porque a pesar de poder reconocer con asombroso detalle cada pliegue del cuerpo de los personajes, especialmente de los femeninos, nunca sabemos qué les pasa.

La repetición, el ritmo, la fragmentación y la elipsis pornográfica

La estructura narrativa de la pornografía se reduce a un guión de no más de tres páginas organizado en torno a números de sexo, que privilegia la estimulación eficiente del espectador sobre el desarrollo de la historia. Linda Williams relaciona el porno con el musical, porque en ambos casos la narración se congela ante un acontecimiento (el acto sexual, una canción), y hasta que no «acaba» no se retoma el hilo narrativo: en el caso del porno, la historia es apenas un pretexto cuyo resultado se conoce desde el principio.

Lo que se suele omitir en el cine convencional (el intercambio sexual) se vuelve el acto más importante del porno, creando una elipsis¹⁵ específicamente pornográfica que elimina lo que aquí sobra: relaciones afectivas, «preámbulos», conflictos psicológicos, conversaciones, embarazos, etc.¹⁶ Una elipsis que evita la anemia de la psicología y el sentimiento para convertir las relaciones en un choque rítmico de masas corporales mojadas y jadeantes. Sexo sin «fuera de campo», detenciones fugaces en la escena general y paso veloz al *close up* de genitales y rostros. La cámara filma durante el tiempo que sea necesario, desde los juegos al orgasmo, sin pausa ni tregua, respetando solo cierto tipo específico de dilatación. Para Colaizzi, la ausencia de lo que omite la elipsis pornográfica confiere al porno un «rasgo de aparente naturalidad e impide que nos demos cuenta de su *convencionalidad*» (Colaizzi y Talens, 1995, pp. 18-19).

El acto sexual, esa unidad narrativa con principio, clímax y final, se refuerza con la aceleración de la música y la velocidad de los movimientos en el interior del cuadro. Las primeras escenas de sexo vuelven cíclicamente sobre sí mismas, cada vez más dilatadas y con mayor intensidad. Se insiste en el «mete y saca» como si de un gesto performativo se tratara, y la historia se repite inagotable en una película y otra. En el porno, la narración es una sinfonía de carne, una clase de anatomía, que reproduce patrones corporales estandarizados y divisiones binarias y jerarquizadas entre lo masculino y femenino, lo activo

15. La elipsis es un salto en el tiempo o en el espacio que omite la descripción literal dentro de la secuencia narrativa.

16. De hecho, los «celos y la mayor parte de las emociones humanas (excepto el miedo o el deseo) están raramente expresadas en el género pornográfico» (Rimmer, 1986, pp. 27-29).

y pasivo, remarcando, a pesar de su fragmentación, la unidad ideológica y conceptual de la construcción del deseo.

Cómo se produce pornografía convencional

En las profundidades del valle de San Fernando, jóvenes mujeres con falsos bronceados, largas extensiones de cabello rubio, pechos de silicona y uñas de acrílico, follan con pollas artificialmente erectas. Vocalizan un sentido performativo del placer con gemidos y chillidos equivalentes a los de sus contrapartes masculinas, que a su vez conducen, a través de una ecuación predecible de posiciones sexuales, la apertura de la acción penetrativa a la cámara para el placer de los espectadores (y no para el suyo propio). Este montaje *fast food* porno continúa hasta que a la actriz se le indica falsificar un orgasmo para recibir una descarga de corrida caliente en la cara.

Madison Young

La industria cultural es envidia del porno.

Paul B. Preciado

La pornografía convencional organiza sus roles y estructuras en torno al mercado y la industria. Por lo tanto, al imaginar otros tipos de pornografía, además de sus contenidos, tendrían que plantearse otros sistemas de producción y distribución, formas de relación estructuralmente distintas a las mecánicas del rendimiento.

En términos económicos, la pornografía es una de las industrias que más dinero mueve a nivel global, junto a las drogas, el armamento, la banca y el petróleo. Sin embargo, ello no supone que cuente con mayor legitimidad que otros géneros cinematográficos. Tras su distribución en las salas de cine comerciales, la posterior clasificación XXX y la serie de luchas legales orientadas a regular las formas de la representación sexual, a principios de la década de los noventa la pornografía se había convertido en un producto de consumo masivo de la industria del entretenimiento, capaz de permitirse reducir los gastos de producción limitando los días de rodaje, el número de localizaciones y utilizando equipos de filmación mínimos, básicamente dos cámaras de vídeo. Un modelo bien distinto al de la producción cinematográfica tradicional.

Con la aparición de Internet, los roles de consumidor y productor se desdibujan. La figura del prosumidor, esa «aparente obsolescencia de la división conceptual entre producción, consumo y distribución» (Zafra, 2011, p. 120), aparece en el momento en el que ciertos espectadores pueden producir contenidos pornográficos en un contexto doméstico, generando una red de producción-consumo donde se pierde la clara separación de roles y sus espacios habituales. Para Preciado, a partir del caso de la revista *Playboy*, se erosiona la distancia entre trabajo y ocio, sexo y producción, generando innovación en las transacciones capitalistas (Preciado, 2010, p. 149).

Pero la ambigüedad y disolución de la división entre las esferas del capital, el trabajo y la vida no se equipara con la capacidad del porno de diseñar un catálogo desbordado de productos que define gustos y preferencias, y que sirve de guía, orientando el deseo y el consumo. Esta minuciosa y sofisticada catalogación contrasta con productos de bajo nivel, carentes de legitimidad artística o cultural. Podríamos aplicar a los géneros cinematográficos la jerarquía sexual que propone Rubin (1989), una escala valorativa, que en este caso no tendría que ver con los extremos de la heterosexualidad y la no-heterosexualidad, sino con una especie de «clases sociales del cine». Las condiciones ligeras de producción, sus efectos masturbatorios, el carácter prohibido de su circulación, su consumo secreto, la carencia de profundidad narrativa y su dislocación respecto a la alta cultura, convierten al porno en un género bastardo. Todo esto refuerza que se lo considere «basura cultural» (Preciado, 2008a, p. 42), y así como Gayle Rubin establecía las líneas para distinguir entre bueno y malo en términos de jerarquía sexual, en los géneros cinematográficos la pornografía se sitúa en uno de los escalafones más bajos o, incluso, fuera de la escala valorativa. La pornografía, paria del cine, circula como una droga de reconocida mala calidad y factura, pero que a pesar de ello mueve muchísimo dinero.¹⁷

17. «La literatura, el cine, la televisión, Internet, el cómic, el videojuego, etc., desean la pornografía sin sufrir la marginalización de la representación porno, del mismo modo que los actuales productores de la industria farmacológica legal quieren producir placer y plusvalía sexual y toxicológica sin sufrir la marginalización y la criminalización de la industria del tráfico de drogas ilegales» (Preciado, 2008b, p. 181).

2. Feminismos y pornografía

La sexualidad es tan producto humano como lo son las dietas, los medios de transporte, los sistemas de etiqueta, las formas de trabajo, las diversiones, los procesos de producción y las formas de opresión. Una vez que se comprenda el sexo en términos de análisis social e histórico será posible una política sexual más realista.

Gayle Rubin

A principios de los años ochenta, la pornografía se convirtió en tema de debate y controversia dentro del feminismo, especialmente dentro de los feminismos estadounidenses, los que se han convertido en referencia obligada y modelo para abordar la relación entre feminismo y pornografía. En este contexto, la aproximación al porno se polariza en dos corrientes que comparten un diagnóstico (el porno *mainstream* es sexista y desagradable), pero no el tratamiento. Algunas feministas sostienen que la pornografía debe desaparecer, ser censurada y penalizada legalmente, ya que representa un caso extremo de poder patriarcal y violencia contra las mujeres. Por otro lado, las feministas anticensura sostienen que una lectura crítica de la pornografía posibilitaría su reelaboración, por lo que no habría que prohibirla. Natalie Purcell acusa que esta discusión binaria se ancló en un debate entre la libertad de expresión y la libertad de represión, en el que se llegó a idealizar la pornografía desde una posición de las «libertades liberales» más que en relación con sus contenidos (Purcell, en Tetlow, 2015, p. 250). Describiré brevemente las dos posiciones más públicas y mediáticas en las que se dio la polarización.

El feminismo abolicionista

La mayor distinción entre una relación sexual (normal) y una violación (anormal) es que lo normal sucede tan frecuentemente que nadie es capaz de ver algo incorrecto en ello.

Catherine MacKinnon

El movimiento WAP «Women Against Pornography» («Mujeres contra la pornografía»),¹ creado en 1979, fue uno de los mayores grupos feministas a favor de la censura.² Encabezado por la activista Andrea Dworkin y la abogada Catherine MacKinnon, afirmaba que la pornografía era violencia contra las mujeres y la definía como «la subordinación sexual gráfica y explícita a través de imágenes y/o palabras» (Dworkin y MacKinnon, en Russell, 1993), entendiendo la subordinación como un ejercicio de los hombres.

Este grupo se identifica con el feminismo radical y con la corriente denominada cultural, que consideraba a la mujer una antítesis del hombre. De carácter suave, con una sexualidad difusa y no jerarquizada, la mujer presentaría una tendencia maternal y dadora de vida, en oposición a la «naturaleza» agresiva de los hombres. Para el feminismo antipornografía, estas representaciones explícitas del sexo son una grabación de la realidad y suponen una violación de los cuerpos de las mujeres: «La pornografía es la esencia de un orden social sexista; es su acto social por excelencia» (MacKinnon, 1996, p. 58). MacKinnon sostenía que los hombres tienden a reproducir lo que ven en las películas, que construyen una realidad social de lo que es una mujer (MacKinnon, 1996, pp. 45-58). Estos discursos reproducen la imposibilidad de las mujeres de apropiarse de un lenguaje (el pornográfico), reduciéndolas a víctimas de la pornografía *mainstream* heteropatriarcal.

El abolicionismo iba más allá de la prohibición de la pornografía, afectaba también a la prostitución, cuyo estatuto entonces era la

1. Existieron muchos otros grupos articulados en torno a una posición similar, pero este resulta representativo porque logró intervenir el código legal. Otro grupo influyente que permitió el debate entre feministas antipornografía fue el WAVPM («Women Against Violence in Pornography and Media», «Mujeres contra la violencia en la pornografía y en los medios»), formado en San Francisco en 1976 por Diane E. H. Russell, Laura Lederer, Lynn Campbell, Kathleen Barry y Susan Griffin, entre otras. Este grupo organizó en 1978 la primera conferencia nacional de feministas antipornografía y fue un activo opositor al colectivo Samois, al que nos referiremos más adelante. Parte de las acciones de WAVPM pueden verse en el documental *Not a Love Story, a film about pornography* (Klein, 1981) disponible en YouTube.

2. Se cuenta que WAP se originó a partir de una confusión de Andrea Dworkin, que interpretó la película *Snuff* (1976) como un documental. Dworkin organizó vigiliadas nocturnas frente a los cines que proyectaban la película, y acciones llamadas «Recuperemos la noche», unos recorridos nocturnos por lugares de comercio sexual en Nueva York (Ciclitira, 2004, p. 282). Actualmente en Barcelona durante el mes de marzo se organiza la manifestación nocturna «La nit es nostra», con una estrategia similar aunque un objetivo bastante diferente.

ilegalidad en la mayor parte de Estados Unidos. Muchas feministas consideraban que la pornografía era prostitución frente a una cámara, por lo que debía ser ilegal. En 1993, Catherine MacKinnon publicó un artículo en la revista *Ms.* (Williams, 2004, pp. 11-12) donde afirmaba que las violaciones de hombres serbios a mujeres musulmanas y croatas en Bosnia eran a causa de la pornografía. Como algunas de las violaciones fueron grabadas en vídeo, MacKinnon responsabilizaba de lo ocurrido a la saturación pornográfica presente en Yugoslavia, y no a los propios violadores.³

A pesar de la contundencia prohibicionista de MacKinnon y Dworkin, feministas contrarias a la pornografía como Diane E. H. Russell, tuvieron posiciones críticas hacia el prohibicionismo. Planteaban que había distintos modos de combatir el porno sin tener que censurarlo, proponiendo acciones vinculadas a la desobediencia civil más que al código penal (Russell, 1993, p. 14). Para Russell, el tema se centra en la representación como reproductora y creadora de realidad, lo que aplica tanto al sexismo de la pornografía como al racismo de las películas que representan vejatoriamente a los negros y a filmes antisemitas (Russell, 1993, p. 11). En este sentido, las feministas antipornografía no se oponen a la representación sexual misma, sino al sexismo que contiene.

Pero finalmente, el trabajo antipornografía de Dworkin y MacKinnon logró repercutir en el sistema legal estadounidense. Presentaron una ley que homologaba la pornografía a la discriminación sexual y a una violación a los derechos civiles de las mujeres, lo que permite a estas demandar a productores y distribuidores de material pornográfico (hecho en el que tomó parte Linda Lovelace).⁴ Así, en los años ochenta, las

3. El cuestionamiento de Linda Williams a este artículo de MacKinnon, da origen a lo que hoy conocemos como *Porn Studies*: «La discusión sobre violaciones en Bosnia fue la gota que colmó el vaso. Esta no era una discusión teórica sobre la maldad del porno, era una discusión que fomentaba las acciones en contra de la pornografía como si esto fuese lo mismo que actuar en contra de las violaciones. Me pareció algo completamente perjudicial para el feminismo. [...] Como investigadora feminista preocupada por la imagen audiovisual pornográfica, me di cuenta de que tenía una obligación que era mayor que escribir sobre el tema o participar en polémicas sobre pornografía. Como una de las pocas investigadoras de Estados Unidos sobre este asunto, tuve que hacer lo que otras investigadoras habían hecho: integrar mis conocimientos con mi enseñanza. [...] El objetivo era promover un enfoque crítico, sustancial y textualmente consciente acerca del género audiovisual más popular del mundo» (Williams, 2004, p. 12).

4. Linda Lovelace, unos años después de protagonizar *Garganta profunda*, decidió sumarse a las corrientes del feminismo radical que se oponían al porno. En su autobio-

feministas antipornografía, con Dworkin y MacKinnon a la cabeza, se aliaron con el gobierno de Ronald Reagan y las fuerzas conservadoras de los gobiernos locales, al participar en la iniciativa gubernamental *Comisión Messe* (Williams, 1989; Osborne, 1993, pp. 263-273), que buscaba la consideración administrativa de las demandas y necesidades de las mujeres. Esto coincide con un momento en el que la moral liberal de la época apela, a través de la pornografía, a la libertad de expresión, discurso al que el feminismo prohibicionista se resiste.⁵ La crítica al discurso del *free speech* (libertad de expresión) tiene bastante sentido en un contexto neoliberal como el estadounidense. La industria y los defensores de la pornografía imponían una moral que privilegiaba la libertad mientras las feministas denunciaban el acceso desigual a esa libertad. En ese sentido su posición era pertinente y sigue vigente hasta hoy.

El feminismo pro-sexo

El movimiento FACT «Feminists Against Censorship Taskforce» («Comando feminista contra la censura») surgió en los ochenta vinculado a la corriente llamada anticensura o pro-sexo, y produjo diversas acciones y publicaciones. Este grupo fue liderado por las académicas y activistas Anne Snitow, Ellen Willis, Lisa Duggan, Nan Hunter y Carole Vance.⁶

El término pro-sexo aparece por primera vez en 1981 en el título del artículo de Ellen Willis «Lust Horizons: Is the Women's Move-

grafía sostiene que fue una esclava sexual de su marido y *manager*, y que, a pesar de haber sonreído en *Deep Throat*, su sonrisa no era sino una máscara de terror y dolor (Williams, 1989, p. 112). Las feministas abolicionistas utilizaron el testimonio de Lovelace de manera estratégica como prueba de los daños producidos a las mujeres por la pornografía. Su testimonio fue considerado un indicio de la violencia ejercida por la industria pornográfica sobre las mujeres, aun cuando esta no quedase necesariamente explícita en los resultados de la película.

5. «[...] el liberalismo nunca ha entendido que la libre expresión de los hombres silencia la libre expresión de las mujeres. (...) La libertad de expresión entiende que el derecho a expresarse libremente es, en abstracto, un sistema, pero no entiende que el sexismo —y el racismo—, concretamente, también lo son» (MacKinnon, 1996, p. 60).

6. Muchas de las referencias que se relatan en este apartado son expuestas de primera fuente por la feminista española Raquel Osborne (1993), que realizó un Máster en el contexto estadounidense de la época.

ment Pro-Sex?», donde se recogen una serie de debates en torno al sexo y la sexualidad, además de las críticas a las posiciones antipornografía (Willis, 2012, pp. 3-14). A partir de este artículo se utiliza el término para enunciar un feminismo que busca la reapropiación del sexo y su representación por parte de las mujeres.

Una de las primeras acciones del grupo fue el simposio de 1982 organizado en la Universidad de Columbia «Hacia una política de la sexualidad», cuyas ponencias fueron editadas por Carole Vance en 1984 en el libro *Placer y peligro*,⁷ donde se abrió un debate discrepante con el abolicionismo. Para Vance, al hablar solo de opresión se ignora la experiencia y el agenciamiento sexual de las mujeres, incrementando el terror y desespero en el que estas viven.⁸ Ella, y otras autoras como Alice Echols, Gayle Rubin, Joan Nestle y Kate Millet, que también participaron en la publicación original de *Placer y peligro*, expresaban su oposición a la censura y la necesidad de establecer, desde el feminismo, un análisis de la sexualidad que permitiera desculpabilizar el placer en cualquiera de sus formas para reflexionar sobre las causas y usos sociales de la pornografía. Se negaban a que el feminismo estableciera una nueva normativa moral orientada al control de la sexualidad de las mujeres, sus deseos diversos e, incluso, sus ganas de consumir pornografía. Veían en la pornografía una herramienta potencial para la emancipación del contexto doméstico, la maternidad obligatoria y el servicio de los cuidados.

En *Placer y peligro*, Vance plantea que la sexualidad de las mujeres ha sido históricamente sustituida y reducida al peligro inminente que significa el sometimiento a la sexualidad masculina, y llama a recuperar ese miedo a partir de su análisis, vivencia y socialización. Sugiere que «si el sexo es un producto cultural, todas las representaciones, descripciones e imágenes de esa sexualidad también lo serán» (Vance, 1989, p. 25), y llama al desarrollo de nuevas representaciones contraculturales y disruptivas. Para ella, una concepción contextualizada de la sexualidad presentaría «una intersección de lo político, lo social, lo económico, lo histórico, lo personal y lo vivencial, que enla-

7. Publicado parcialmente en castellano en 1989.

8. Carole Vance se refiere a que la sexualidad no es solo la opresión de la violencia, brutalidad y coerción masculinas, sino también lo que respecta a la represión del deseo femenino.

za comportamiento y pensamiento, fantasía y acción» (Vance, 1989, p. 34).

Por su parte, el análisis de Gayle Rubin recoge la histórica represión no solo de las mujeres sino también de homosexuales y niñxs. Puesto que la sexualidad es un producto humano y social como cualquier otro (Rubin, 1989, p. 133), Rubin sostiene que la sexualidad no será penetrable por el análisis político mientras se la conciba de forma esencialista y biológica, lo que revierte en la imposición de la ley (a través incluso de la prisión) hasta la normatividad de las conductas familiares.⁹

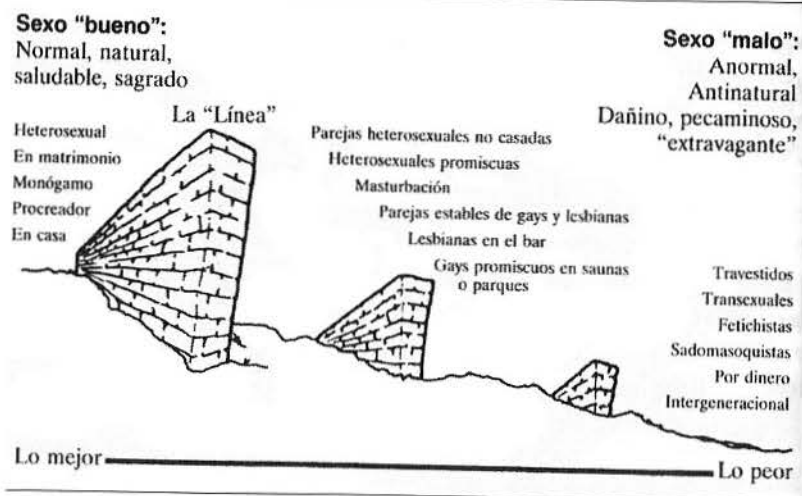


FIGURA 1. Gráfico de Gayle Rubin sobre la jerarquía sexual del libro *Placer y peligro* compilado por Carole Vance.

Rubin plantea una jerarquía sexual en la que el punto más alto lo ocupan las prácticas heterosexuales, monógamas y reproductoras de la

9. En el reino de España existió entre 1970 y 1995 la denominada «Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social» que buscaba controlar a quienes practicaban la mendicidad, la homosexualidad, el vandalismo, el tráfico y consumo de drogas, la venta de pornografía, la prostitución y el proxenetismo, así como a los inmigrantes ilegales. Las penas variaban entre cárcel, multas o internamiento en centros psiquiátricos de rehabilitación. En la práctica esta ley fue utilizada para la represión sistemática de la homosexualidad en la última etapa de dictadura franquista y será abordada más adelante.

familia, pasando por diversas combinaciones en escala descendente (heterosexuales no monógamos, parejas estables gays y lésbicas, homosexuales promiscuos) hasta llegar a las prácticas correspondientes a las «castas sexuales» más despreciadas, como son transexuales, travestis, sadomasoquistas, prostitutas/os y obreros/as de la industria del sexo. Estos espacios se organizan a partir de una patologización punitiva estrechamente vinculada a un código moral que distingue «sexo bueno» y «sexo malo». Rubin relaciona esta estratificación sexual con otras jerarquizaciones de tipo racial, étnico, económico y social.

Por otra parte, las leyes que regulan las prácticas sexuales y la representación explícita de las actividades eróticas (o cualquier trabajo relacionado con el sexo), construyen un tabú en la intersección entre sexo y dinero (a excepción de que este cruce se dé en el interior del matrimonio). Rubin sostiene que la criminalización de la industria del sexo solo precariza y vulnerabiliza a las trabajadoras, al propiciar la producción de películas de bajo presupuesto. Asimismo, estas representaciones confirman el acuerdo con un imaginario establecido dentro de lo legal que corrobora la heterosexualidad obligatoria conjugando ideología y rentabilización económica.

La representación, una tecnología del género

No soy real, soy un teatro.

Lady Gaga

Las prácticas y escritos feministas de los años sesenta y setenta desarrollaron la noción de género como diferencia sexual, y como forma de aproximarse a la interpretación de distintos ámbitos del conocimiento y de la vida.¹⁰ En su texto fundacional *La tecnología del género*

10. La invención del término «género» para Paul B. Preciado tiene su origen, lejos de la agenda feminista de los sesenta, en el discurso biotecnológico de finales de los años cuarenta. Preciado consigna que Joan Money, el psicólogo infantil encargado del tratamiento de bebés intersexuales, utiliza por primera vez la noción de *gender* en 1947 (Preciado, 2008b, p. 81). Verena Stolke subraya la carencia de una genealogía del término, y sitúa su origen en 1935, cuando Margaret Mead plantea «la idea revolucionaria de que, por ser la especie humana enormemente maleable, los papeles y las conductas sexuales varían según los contextos socioculturales» (Stolke, 2004, p. 82).

ro, publicado en 1989, Teresa De Lauretis (2000) enfatiza que, tal como las prácticas sexuales varían independientemente del sexo biológico, el género no sería propiedad de los cuerpos, sino un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, comportamientos y relaciones sociales impuestas a través de una tecnología política compleja (De Lauretis, 2000, p. 35).

Para Foucault, las «tecnologías del sexo» se imponen en los ámbitos público y privado, y, aunque sea bajo la forma de la prohibición o la regulación, construyen la sexualidad en todos los niveles, desde la cama hasta el estado (Foucault, 1977). El concepto de «tecnologías del sexo» se extiende al género y se plantea «como el producto y el proceso de una serie de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos» (De Lauretis, 2000, p. 35), que vinculan género y representación a través de cuatro proposiciones que podemos resumir así:

- El género es (una) representación, por lo que tiene efectos concretos y reales en la sociedad y en la subjetividad humana.
- La representación del género ES su construcción, y este hecho se manifestaría a través de ejemplos variados presentes en el arte y la cultura del mundo occidental, que harían las veces de «pruebas» de dicha construcción.
- La construcción del género está hoy en día tan vigente como en épocas pasadas, operando no solo en los «aparatos ideológicos del estado»,¹¹ sino también en diversos ámbitos culturales, incluido el feminismo.
- La construcción del género también se ve afectada por su deconstrucción y la crítica que se haga de su representación hegemónica.

En este sentido, la representación del género sería la representación de una relación social, el lugar de un individuo determinado a través de la relación binaria del sexo. Esta estructura, que Rubin llamó «sistema sexo/género» (Rubin, 1986), plantea una organización social jerárquica entre el sexo y los contenidos culturales como una estructura asi-

11. La noción de «aparatos ideológicos del estado» fue desarrollada por el feminista Louis Althusser, quien en 1980 estranguló a su pareja legal Hélène Rytman en su propia casa.

métrica que otorga significado (identidad, valor, prestigio, etc.), y que hace que, cuando nos definimos como hombres o mujeres, estemos asumiendo los significados añadidos a cada una de estas categorías. Por lo cual, cuando elegimos marcar una casilla con «F» o «M» en un formulario, o ingresamos al lavabo de hombres o mujeres, estamos participando del sistema sexo/género, siendo «generizados». Para Rubin, la construcción del género es una ideología que, a partir de sus representaciones (por ejemplo, audiovisuales), reproduce identidades binarias y organiza materialmente la sociedad.

Algunos feminismos de finales de los ochenta critican esta idea al plantear que la construcción de la sexualidad de las mujeres puede definirse fuera de esta oposición binaria. De Lauretis señala, por ejemplo, que, a partir de la «conciencia personal, íntima, analítica y política de la omnipresencia del género [ya] no es posible volver a la inocencia de la “biología”» (De Lauretis, 2000, pp. 56-57), y propone generar una representación distinta. La heterosexualidad como único esquema de análisis genérico es puesta en jaque por la aseveración de la teórica y escritora lesbiana Monique Wittig «las lesbianas no son mujeres» (Wittig, 2006, p. 57). Para esta autora, la categoría política «mujer», definida a partir del modelo heterosexual, dejaría de existir sin ese modelo.

De Lauretis usa la expresión «fuera de campo» para referirse a lo que la representación del género encuadrada por un marco androcéntrico excluye. Se trata de lo irrepresentable, las «contra-prácticas» de los márgenes y las «entre las líneas» de los discursos hegemónicos e institucionales (De Lauretis, 2000, p. 63). La metáfora del «fuera de campo» tiene relación con el planteamiento de Linda Williams de lo obsceno (*ob/scene* en inglés) (Williams, 1989). *On/scenity* es el proceso a través del cual una cultura trae al espacio público órganos, actos, cuerpos y placeres relegados anteriormente a lo *ob/sceno*. Para Williams, un claro ejemplo de esto último es el «Museo Secreto», figura imposible desde que, tras la emergencia del sida y del Viagra, ya no se consume pornografía en espacios cerrados, reservados únicamente a públicos reducidos, masculinos y de clase alta.

Otras perspectivas y prácticas feministas pro-sexo

Todas las caperucitas se vuelven lobos en la práctica pospornográfica.

María Llopis

Lo que conocemos como movimiento feminista pro-sexo, fue articulado por las feministas anti-censura y los colectivos lésbicos sadomasoquistas.¹² Los intereses centrales del feminismo pro-sexo se relacionan con la pornografía, el trabajo sexual, las prácticas BDSM y las identidades que se resisten a las categorías de género, y buscan emancipar a las mujeres de los roles hegemónicos impuestos a través del fortalecimiento, la diversificación y la visibilidad de identidades y posiciones disidentes respecto a los modelos promovidos por la pornografía *mainstream*.

Prácticas sadomasoquistas lésbicas

El sexo sadomasoquista tiene por lo general un nivel de violencia mucho más bajo que el de cualquier partido de fútbol americano y entraña daños físicos considerablemente menores que la mayoría de los deportes.

Gayle Rubin

Ya sea por vinculación académica, legal y mediática, las discusiones feministas en torno a la pornografía representan las visiones más institucionales de la escena. En el fuera de campo quedan grupos que, por no contar con mayor presencia pública, fueron relegados a la marginalidad histórica, como las lesbianas feministas vinculadas al

12. Para Rubin, el feminismo pro-sexo «ha sido principalmente obra de lesbianas, cuya sexualidad no se ajusta a los convencionalismos de pureza del movimiento (principalmente lesbianas sadomasoquistas y lesbianas *butch/femme dykes*), de heterosexuales que no se avergüenzan de serlo y de mujeres partidarias del feminismo radical clásico» (Rubin, 1989, pp. 174-175). En adelante se utilizará indistintamente sadomasoquismo, S/M y BDSM (sigla que engloba bondage, dominación y sumisión y sadomasoquismo). Cabe señalar aquí que, para Gilles Deleuze, el S/M es un imposible, un «monstruo semiótico», puesto que para el sádico verdadero un masoquista que disfruta con el dolor infligido resulta repugnante. A pesar de esta paradoja, Deleuze continúa utilizando el término para referirse a prácticas consensuadas y no necesariamente patológicas (Deleuze, en Martínez Pulet, 2005, pp. 216-217).

BDSM. Sin embargo, sus discursos funcionaron como focos de generación identitaria, ejes en la construcción de comunidades y círculos de cohesión política, a pesar de la amenaza patologizante de estas prácticas.

Para Foucault, el S/M es una «desexualización del placer» que consiste en inventar «nuevas posibilidades de placer haciendo uso de alertas partes inusitadas del cuerpo, erotizándolo. Se trata de una suerte de creación, de proyecto creativo [...] donde] podemos producir placer a partir de objetos muy extraños, haciendo uso de partes inusitadas de nuestro cuerpo, en circunstancias nada habituales» (Foucault y Granada, 2007, p. 49).¹³

El BDSM plantea juegos de rol basados en la inequidad del poder a través de la performance de posiciones dominantes y sumisas. Más que con el dolor literal, estas prácticas tienen que ver con la puesta en escena de relaciones eróticas desiguales, culturalmente vinculadas a géneros específicos. A partir del intercambio de estas posiciones, el S/M cuestiona jerarquías rígidas y relaciones de poder socialmente anquilosadas.

En «la esfera heterosexual, las relaciones estratégicas preceden al sexo; se justifican para llegar al sexo. En el sadomasoquismo, por el contrario, las relaciones estratégicas son parte integrante del sexo, un convenio de placer en el marco de una situación específica» (Foucault y Granada, 2007, p. 73). Así, las prácticas BDSM devienen acción política, transgreden las estructuras de poder y visibilizan otras formas de deseo de las mujeres, particularmente de las lesbianas. Sin embargo, tal como evidencia el fenómeno editorial reciente de la novela *Cincuenta sombras de Grey*, no todas las prácticas S/M transgreden las jerarquías de poder vinculadas al género, sino que esto depende de cómo, dónde, cuándo y bajo qué circunstancias estas se realicen. En suma, no todo el BDSM tiene el potencial político del BDSM lésbico, práctica minoritaria dentro de las minorías.

El colectivo de lesbianas sadomasoquistas Samois surgió en San Francisco entre 1978 y 1983, y cuenta con integrantes como Gayle

13. Esta cita se encuentra en el pequeño libro-entrevista *Maravilloso, sexo y poder* editado en Barcelona el año 2007 por la editorial Anagal, en la que participaba una de las integrantes del colectivo postporno Quimera Rosa. Este texto circuló por Barcelona a partir del año 2007 e inspiró mucho discursivamente la escena postporno de la ciudad.

Rubin y Pat Califia. Las Samois consideraban que las prácticas S/M eran compatibles con el feminismo y por eso el colectivo fue frontalmente atacado por WAVPM (Women Against Violence in Pornography and Media), quienes entendían el S/M como «verdad» y tendencia última de la representación pornográfica que incita a la violación, y no como parodia de las relaciones de poder.

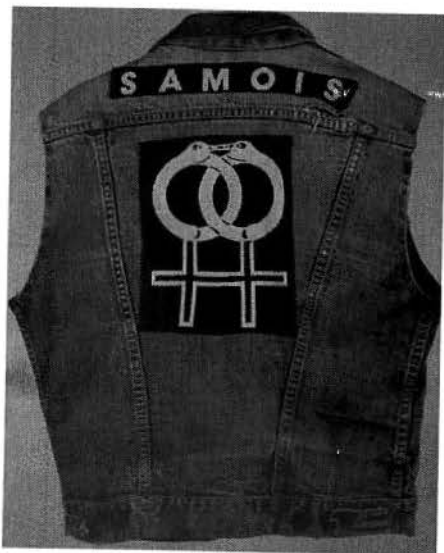


FIGURA 2. Imagen de la colección de Gayle Rubin con distintivo del colectivo Samois.

El posicionamiento de grupos como Samois dotó al feminismo pro-sexo de teoría y práctica, con una dimensión contestataria, pero a la vez personal y emotiva. Textos como «Un lado oculto de la sexualidad lésbica» de Pat Califia (2008) sirven de explicación viva de las prácticas BDSM a la vez que de manifiesto ideológico y reclamo social de respeto por la vida sexual de cada individuo. Así, la lucha política por la visibilidad de deseos y prácticas es también un acto de supervivencia.

Putas que hacen porno

En el contexto de los años ochenta en Estados Unidos, y de una industria pornográfica que produce dinero de forma exponencial, Annie Sprinkle comienza un proyecto radical de (re)elaboración del porno bajo el principio de que «la respuesta al porno malo no es la prohibición del porno, sino hacer mejores películas porno» (Sprinkle y Cody, 2001, p. 63).

Sprinkle nació en 1954 en Filadelfia, Estados Unidos, con el nombre de Ellen F. Steinberg. Hija de activistas, a los dieciocho años se independizó de su familia y empezó a trabajar vendiendo palomitas de maíz en un cine de Arizona, donde se proyectó *Garganta profunda*.¹⁴ Así comenzó su relación con la pornografía. Tras tres semanas de trabajo, el estado de Arizona repentinamente clausuró el cine por obscenidad. Durante el juicio, Sprinkle tuvo que comparecer como testigo, conoció a Gerard Damiano y consiguió un trabajo de masajista que a los pocos días devino en prostitución. Damiano le propuso ser su dominatriz y viajar a Nueva York con él. Aquí nació Annie Sprinkle, una identidad en la que Ellen F. Steinberg se «recrea».

Con Damiano inició su carrera como actriz porno. En un año rodó cerca de cincuenta películas en 35 mm y más de veinte en 8 mm. La exuberante industria le permitió adquirir mucha experiencia en poco tiempo y estudiar empíricamente el funcionamiento del mercado del sexo y la cultura sexual. Cuando ya sabía suficiente, decidió embarcarse en producciones propias, preocupada por el desplazamiento del orgasmo femenino en la representación de la pornografía convencional. Produjo, entonces, «un film interactivo», sin guión, donde cada personaje podía hacer lo que le diera la gana. *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981) fue rodada en cinco días y coincidió con las discusiones más acaloradas del feminismo en torno a la pornografía.

14. Todos estos detalles son narrados por la propia Annie Sprinkle en el libro autobiográfico *Post Porn Modernist*. Con fotos, diagramas y textos cortos, siguiendo la lógica gráfica de un fanzine, se vale de la economía visual del porno para escenificar el discurso que es su vida. Sus relatos en primera persona exponen de manera simple y directa un compendio de experiencias pornográficas y sexuales, atravesadas por el contexto histórico, artístico y activista. Este libro fue editado originalmente el año 1998 (Sprinkle, 2005).

Entre otras cosas, *Deep Inside Annie Sprinkle* muestra un orgasmo autogestionado de cinco minutos, con la ayuda de un vibrador eléctrico, una suerte de electrodoméstico portátil que, a modo de *gadget* cibernético, suple las labores de cualquier interlocutor humanoide. Tras el orgasmo sideral, Sprinkle visita una sala de cine en la que se proyecta una película protagonizada por ella misma. Allí no solo interpela sino que se folla a la audiencia, hablándole al espectador como si este compartiera su mismo espacio, hasta convertirlo en parte de la ficción que se representa. Annie, sujeto activo de la mirada. Annie, dueña del cuerpo. Annie, dueña de todos los cuerpos, incluso de los que son solo ojos. Annie, dando servicio a los otros. Annie, trabajando.

Los sistemas legislativos, al igual que las feministas antipornografía, han tendido a situar en la misma esfera pornografía y prostitución, bajo el supuesto de que en ambos casos existe siempre una industria que explota el cuerpo de las mujeres. También el feminismo pro-sexo entiende la prostitución como parte esencial de la industria del sexo, sin embargo, al hacerlo, busca principalmente desestigmatizar esta actividad.¹⁵ Annie Sprinkle describe sus experiencias laborales dentro de la industria sexual desde una perspectiva alegre, distanciada del dramatismo y la victimización. Al introducir la primera persona para hablar de la prostitución, evidencia cómo el discurso abolicionista, fundado en la tercera persona, no hace más que hablar de experiencias ajenas apropiándose de la voz de las otras.

Otro discurso pro-sexo en primera persona sobre prostitución es el de Virginie Despentes en *Teoría King Kong*,¹⁶ donde sostiene que la

15. Respecto a la prostitución, desde el reino de España, la feminista abolicionista y colonialista Beatriz Gimeno dedica un amplio estudio en el que sostiene que a pesar de las posiciones en conflicto, la prostitución en sí perpetúa un sistema en el que las mujeres resultan subordinadas a los hombres a través de una serie de tecnologías del género (Gimeno, 2012, pp. 24-26). Sin embargo, también hay feministas y prostitutas que repensan la práctica desde otras perspectivas. Dentro del postporno de Barcelona han surgido proyectos como «Perras horizontales», una plataforma desarrollada en el año 2009 por Diana J. Torres, que ofrecía servicios sexuales no convencionales para lesbianas o cualquier persona interesada en la experiencia. Pueden consultarse las intenciones y servicios del proyecto en el siguiente enlace: <<http://pornoterrorismo.com/perrxs-horizontales>> (consultado en noviembre de 2017).

16. Además de prostituta, Virginie Despentes ha escrito numerosas novelas y ha codirigido junto a Coralie Trinh Thi la polémica película *Fóllame* (2000), cuyo argumento recoge las experiencias de una prostituta y una actriz porno que, llenas de odio, de-

prostitución es el único proletariado cuya condición conmueve a la burguesía. La autora se cuestiona por qué a las clases media y alta no las escandaliza la calidad de vida de la obrera que, a cambio de un sueldo mínimo, trabaja en una fábrica más de cuarenta horas a la semana, y en cambio consideran un ataque a la dignidad el trabajo de una prostituta que gana el mismo dinero en un par de horas (Despentes, 2007, p. 56).

Para Despentes, la prostitución no es natural, sino que requiere de ciertas tecnologías para darse con éxito, como la depilación, el cuidado capilar, la manicura, el maquillaje, la ropa, la lencería y otros complementos. La prostitución es un trabajo bien pagado para una mujer poco cualificada, que otorga una sensación de poder difícil de superar con otro tipo de actividades en las que no se vende lo íntimo ni se muestra lo privado. La autora denuncia los «contratos» implícitos en las relaciones matrimoniales, donde también se realiza trabajo sexual, pero a cambio de especias y dependencia económica, y a expensas de la propia autonomía (Despentes, 2007, pp. 56-58). Para Despentes, la prostituta trabaja fuera de la domesticidad, la maternidad y la célula familiar, rompiendo el contrato implícito que prohíbe a las mujeres obtener beneficios de su sexualidad fuera del matrimonio.

Muchas mujeres se han podido apropiarse del lugar público (la calle) y de los medios de representación (la escritura, la producción de películas) hackeando la imagen de la puta establecida por la moral y los medios de comunicación de masas.¹⁷ Para Despentes, «prohibir el ejercicio de la prostitución en un marco legal adecuado es prohibir a la clase femenina enriquecerse y sacar ventaja de su propia estigmatización» (Despentes, 2007, p. 70).

De alguna forma, la prostitución y la pornografía escenifican la tensión entre sexo y dinero, como si lo vejatorio de estas prácticas sexuales radicara en su remuneración. Tal como plantea Silvia Federi-

ciden vengarse de un violador a través de mantener relaciones sexuales con hombres a los que luego asesinan. La película, al borde de la pornografía aunque demasiado «violenta» para ser catalogada como tal, fue prohibida en varios países.

17. Es importante atender al hecho de que tanto Sprinkle como Despentes hablan del trabajo sexual desde su perspectiva de mujeres blancas occidentales de clase media. Los discursos acerca de la prostitución y la pornografía de las feministas pro-sexo se levantan generalmente desde este lugar de privilegio que aparece como el único posible para la enunciación emancipada.

ci, el salario, aunque sea reducido, da la sensación de un trato justo, ya que al menos se le reconoce al asalariado un rango de trabajador. El trabajo doméstico, en cambio, ha sido históricamente considerado un rol natural de las mujeres, en el que el instinto y el amor parecen ser la moneda de cambio que justifica la actividad doméstica (Federici, 2013, pp. 36-38). El sexo suele ser considerado también parte de estas prácticas vinculadas al amor y al espacio doméstico que las mujeres ejercen cual pacto tácito de la socialización de hembra heterosexual, y que por lo mismo no han de ser remuneradas.

3. Tensiones y mutaciones, de lo queer a lo cuir

Y entonces llegó la universidad y puso nombres, definió conceptos, trazó objetivos, determinó fines, medios y prioridades haciendo de los exabruptos de cuatro drags negras exaltadas y gritonas, y de las acciones callejeras de un puñado de bollos y maricones con VIH, una política coherente y un cuerpo doctrinal sistemático. Y empezó a cobrar matrícula para enseñarlo y transmitirlo al alumnado blanco, creando especialistas con una sólida formación académica que dispersaron la teoría queer por el resto del mundo civilizado entre la gente de bien, lejos de los lugares y la muchedumbre de donde surgió.

Paco Vidarte

Queer es un punto de partida, no de llegada.

Fefa Vila

En junio de 1990, dentro del marco de la manifestación de la *Gay Pride Parade*, el colectivo Queer Nation¹ publica un manifiesto firmado anónimamente como Queers.² Con palabras corrosivas y rabiosas, el manifiesto denuncia la violencia institucionalizada e invisible que significa el VIH para muchas comunidades. También reclama la libertad de los cuerpos, porque «todos los cuerpos, todos los coños, todos los corazones y culos y pollas son un mundo de placer que espera ser explorado». Salir del armario se reivindica como un acto revolucionario, y la rabia y el miedo se convierten en recursos de empoderamiento ante la violencia patriarcal. El «odio a los heteros» responde a una cultura que impone como referente único lo hetero-

1. Colectivo fundado en Nueva York en 1990 que, por medio de la acción directa, reacciona ante la violencia homofóbica. Con sus acciones buscan dar visibilidad a personas que no desean la normalización de los homosexuales, a través de su asimilación a la cultura dominante.

2. El texto traducido al castellano en el libro compilado por Rafael Mérida Jiménez (2009), firma el documento como «Queers anónimos» y lo titula «Maricas, leed esto: odio a los heteros». En esta versión la palabra queer figura como «marica». El texto original se titula «Queers read this» y se puede revisar en <<http://www.actupny.org/documents/QueersReadThis.pdf>> (consultado en noviembre de 2017).

sexual, impidiendo a los queers hablar de cuestiones distintas al «tema homosexual».³

En el popular manifiesto de Queer Nation, se afirma que

usar «marica» [queer] es un modo de recordarnos cómo nos percibe el resto del mundo. Es un modo de decirnos a nosotros mismos que no tenemos que ser ingeniosos y encantadores para tener unas vidas discretas y marginales en el mundo hetero. Usamos marica como gays que aman ser lesbianas y lesbianas que aman ser maricas. Marica, a diferencia de GAY, no es MASCULINO (Queers anónimos, en Mérida, 2009, p. 242).

Así el insulto se transforma en un programa de crítica social y de intervención cultural: ya no será el sujeto hetero el que increpará la diferencia, sino que serán las propias bolleras, maricas o trans las que se autoenunciarán a través de la injuria.

Algunas teóricas, como Teresa De Lauretis, que dibujaron lo que sería la «teoría queer», han afirmado que su elaboración ocurría al margen de los grupos activistas que estaban utilizando la palabra, desconociendo sus manifiestos y acciones (De Lauretis, 1991, p. XVII, nota 2). La primera aproximación a la teoría queer realizada por De Lauretis plantea la necesidad de emanciparse de los objetivos legalistas de las políticas institucionalizadas LGTBI a través de unas identidades no esencializables. Sostiene que las categorías «gay y lesbiana» funcionan como estructuras políticamente correctas, que tienen el inconveniente de acabar borrando las diferencias al interior del universo de lo «gay y lesbiano». Así, el concepto de lo «queer» podría añadir complejidad a este universo limitado, habitado principalmente por hombres gays blancos, abarcando a una gama más amplia de identidades. Sin embargo, solo tres años más tarde, la propia De Lauretis cuestionará el uso que se le había dado a la «Queer Theory» por considerar que la academia la había convertido en «una criatura conceptualmente

3. Algo similar a lo que demanda Audre Lorde en su conferencia fundacional, donde pronuncia la mítica frase «las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo» (Lorde, 2003, pp. 115-120) refiriéndose a que en su calidad de lesbiana negra, el feminismo blanco, a través de congresos y encuentros, la obligaba constantemente a hablar de y desde ese lugar. Lorde reclama la estigmatización de su identidad de lesbiana negra por parte del propio feminismo y desafía a la comunidad a abandonar estas lógicas patriarcales.

vacúa de la industria editorial» (De Lauretis, 1994, p. 297), lejana al artefacto político que ella había descrito, capaz de problematizar el carácter simplista de los estudios gays y lesbianos. Abogando por una repolitización crítica de lo que quería cuestionar, De Lauretis eligió una palabra que abarcaba una tradición de injuria.⁴

Preciado apunta:

[hubo] un tiempo en el que la palabra «queer» solo era un insulto. En lengua inglesa, desde su aparición en el siglo XVIII, «queer» servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. Eran «queer» el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida pero también todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer. [...] Por tanto, desde el principio, «queer» es más bien la huella de un fallo en la representación lingüística que un simple adjetivo. Ni esto, ni aquello, ni chicha ni limoná... «queer». Lo que de algún modo equivale a decir: aquello que llamo «queer» supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria (Preciado, 2009a, pp. 14-15).

Las fisuras en el lenguaje se producen cuando una palabra es citada contra sus propósitos originales para producir una inversión de sus efectos (Butler, 2004, p. 35), funcionando como elemento autoenunciativo de una comunidad que antes fue insultada a través de la palabra. En la película *Paris is burning*,⁵ uno de los personajes sostiene:

4. En los últimos veinte años, las formalizaciones de lo queer han ido mutando, además de la ambigüedad que el propio término contiene, ya que queer puede servir para referirse a personas que se resisten a la institucionalidad de lo «gay», así como para enunciar a los propios «gays». Es ineludible que esta palabra funciona sobre todo en inglés y sus contextos geopolíticos, la propia Judith Butler constata que grupos, mayoritariamente blancos, la usan sin preguntarse en qué medida lo queer entra en juego en comunidades no blancas, sosteniendo que la crítica del término podría hacer «resurgir movilizaciones tanto feministas como antirracistas en el seno de las políticas gays y lesbianas, o [abrir] nuevas posibilidades de coaliciones que no dan por sentado que estos grupos sean radicalmente diferentes unos de otros. El término se modificará, se descartará o se considerará obsoleto hasta que ceda a las instancias que se resisten al mismo, precisamente a causa de las exclusiones que lo activan» (Butler, 2002, p. 61).

5. Rodado en Nueva York y dirigido por Jennie Livingston (1990), el documental retrata la escena homosexual, *drag queen* y transexual negra de la época, que a partir

«Te pueden llamar desviado o *drag queen*, encontrar algún nombre con el que llamarte, pero cuando todos somos la misma cosa, entonces tienes que mejorar los insultos. En otras palabras, soy un maricón negro y tú eres un maricón negro, no podemos llamarnos así porque ambos lo somos». En el contexto local Itziar Ziga anuncia en las advertencias de su libro *Devenir perra*: «Soy una zorra vasca feminista radical malhablada y panfletaria. Antes de que lo escupa nadie, ya lo he dicho yo» (Ziga, 2009, p. 19).⁶ En estos casos vemos cómo, a partir de la apropiación y agencia de un insulto, se busca neutralizar su carga discriminatoria y excluyente. Usada desde el orgullo de lo abyecto, de lo extraño, como diría Sedgwick, «queer puede denotar únicamente cuando va asociado a la primera persona. Un posible corolario de esta hipótesis: lo único que se requiere para convertir el calificativo queer en genuino es el impulso para utilizarlo en primera persona» (Sedgwick, 2002, p. 39).

Para Marie-Hélène (Sam) Bourcier, lo queer presenta una relación hipercrítica con las políticas identitarias y sus categorías de orientación sexual, nacionalidad, género, clase o raza, y la intersección de ellas, conduciendo, desde una conciencia aguda de los recursos identitarios, «a una forma de la teoría y de la política que no encaja en un escenario marxista revolucionario [...] sino en una forma más modesta y menos totalizante, como una resistencia micro-política que toma prestadas las estrategias de resignificación, desidentificación, proliferación, reapropiación (de los géneros por ejemplo, pero no solamente) así como de tantas otras formas de explotar los recursos identitarios de manera post-identitaria» (Bourcier, 2002, p. 38). Para Vidarte, la teoría queer se desmarca de los grandes relatos e historias que narran la liberación orientada hacia el objetivo final de la emancipación, como un lugar al que llegar, un lugar para descreer las «grandes historias que narran la liberación del hombre, del sujeto histórico,

del baile y de elaboradas performances construyan comunidades de afinidad y cuidado. 6. Otro ejemplo: «Soy una tullida. Elijo esa palabra para nombrarme [...] La gente, tullida o no, pone caras raras ante la palabra «tullida», de una forma que no hacen ante palabras como «discapacitada» o «minusválida». Quizá es que quiero que la gente haga una mueca. Quiero que me vean como una cliente difícil, una a quien el destino/ los dioses/los virus no han tratado bien, pero que sin embargo es capaz de enfrentarse a una verdad brutal en plena cara. Como tullida, soy arrogante» (Mairs, en Platero y Rosón, 2012, p. 139).

el heroico caminar de la clase obrera hacia su emancipación final, etc. [...] careciendo] del optimismo ontológico de Negri» (Vidarte, 2007, p. 107).

A pesar de la aparente multiplicidad y ductilidad de lo queer, el término es usado principalmente en lugares europeos, blancos y académicos. Referirse a lo queer y definirlo de este modo dúctil apela a la descripción de un horizonte de posibilidad que no es, en lo concreto, «democrático», ni accesible a todos.

Mientras en la academia se debate en torno a la definición conceptual de término, parte de las comunidades activistas se nutren de estos nuevos conceptos, aun considerando que sus vidas han sido usurpadas y convertidas en objeto de estudio,⁷ y sus prácticas, momificadas por una camisa de fuerza académica que fija hechos, hitos y acciones bajo rótulos que la oficialidad del saber impide cuestionar. Mientras todo esto se debate en acaloradas asambleas y salas de estudio, algunos estados-nación formalizan la unión civil homosexual como gesto de progreso, aceptación e inclusión más conveniente que otras urgencias como por ejemplo la despenalización del aborto.

Lo queer se adapta al postporno como un inmigrante conceptual en un diccionario coloquial del activismo. En el reino de España lo queer se instala como un concepto importado, que se adapta a la dicción y el lenguaje local. Los problemas que presenta la traducción de la palabra queer se abordarán desde los conceptos de traspaso, transferencia e importación (Carrillo, 2007), ya no remitiendo a una relación geopolítica (como el eje norte-sur o la relación centro-periferia), sino a una práctica contaminante de emergencia. Estos aspectos de hibridación e «inmigración clandestina», que se leen entre Estados Unidos, Francia y el reino de España, serán cuestionados por algunos activistas y artistas que trabajan fuera de esos centros de producción teórica e intelectual.⁸

7. «El saber universitario estadounidense se apropió rápidamente del término “teoría queer” y lo puso de moda en los años noventa, perdiéndose con ello gran parte de su potencial subversivo, y transformándose en un saber cada vez más intelectualizado y separado de las culturas populares en que tuvo su origen» (Sáez, 2004, p. 127).

8. Pienso en el vídeo *Diga QUEER con la lengua afuera*, del artista chileno Felipe Rivas (2010) <<https://vimeo.com/13821481>> (consultado en noviembre de 2017). En él Rivas repite con esfuerzo durante tres minutos la palabra *queer* con la lengua afuera, mientras babea y pierde el *glamour* que tiene habitualmente hablar usando palabras importadas. Finalmente, le resulta imposible la pronunciación adecuada del término,

Si bien lo queer se posiciona desde la objeción del binarismo de género, y de cualquier otro binomio (material/simbólico, forma/contenido, hombre/mujer), las distinciones entre teoría y práctica, academia y activismo o institución y autonomía, son abordadas como espacios en pugna (Sabuco, 2009, p. 40; Anónimo, 2012a). Muchos movimientos «de calle» buscan distanciarse de lo teórico y académico como algo menos válido políticamente, además de poco interesante o aburrido.⁹ Se plantea de alguna manera lo relacionado con las instituciones (incluidas el museo y la academia) y lo teórico como un mundo separado de la vida, desvinculado de lo cotidiano y donde el abordaje del activismo por parte de la academia pareciera responder a una lógica utilitarista y extraccionista (Pardo, 2013).¹⁰ Esta tensión viene dada, entre otras cosas, porque el discurso teórico es accesible solo para unas pocas personas.

Aún así, existen muchas activistas que son académicas o tienen actividades teóricas, o feministas que han optado por una vía institucional, o teóricas que definen su práctica como activista. Hay activistas empollonas, que leen y citan en sus consignas, hay teóricas irracionales, o activistas y teóricas a la vez que no buscan hacer una distinción¹¹ pero que a través de su experiencia desglosan una serie de

dando cuenta de una imposibilidad geopolítica y anatómica para su adopción fonética.
9. Estas ideas pueden verse reflejadas en los discursos de Idoia (Go Fist Foundation) y Diana J. Torres (Pornoterrorista) cuando afirman su falta de interés por la lectura (Egaña, 2011). Hay algo que estos discursos dejan ver relacionado con una especie de «autenticidad» política, como si el hecho de no leer fuese un elemento demostrativo de una suerte de pulsión pre-intelectual, como si el activismo tuviese que ser algo iletrado o fuese más consecuente sin la contaminación del intelecto.

10. Un ejemplo local será la convocatoria del encuentro «La lokal kuir. Disforias institucionales en las luchas autónomas», que surge como reacción al seminario del Museo Reina Sofía «La internacional cuir». «Entendemos que las prácticas colectivas autónomas no deberían ser estetizables, aunque usen lenguajes artísticos para dinamitar los sistemas de poder. Convertir la lucha en arte y meterla en un museo la vacía de potencia política, nos desposee de la capacidad de desafiar, de ser temibles, porque nada puede salirse del guión en la seguridad que las paredes (y los seguratas) del museo ofrecen. Entendemos también que los centros de arte y de pensamiento nos imponen unos ritmos que son imposibles de asumir con estructuras ensamblarias, que generan unas élites de representación que no queremos para nada (y que no nos ayudan) y que tienen un modelo de funcionamiento jerarquizado que no nos permite participar como iguales en las decisiones de organización (que para nosotras también son políticas)». Recibí este texto por e-mail de la cuenta <lalokalkuir@gmail.com> en noviembre de 2011.

11. Un caso de la unión de la práctica activista militante y la producción teórica que

incomodidades que se presentan ante esta mezcla de mundos aparentemente separados (Gandarias 2014). Esta tensión atraviesa el análisis del feminismo queer a nivel local e internacional, ya sea porque las bibliografías y los funcionarios de la academia establecen historias paralelas entre ambos mundos, o, en ocasiones, porque algunxs activistas remarcan la división y distancia entre ellos, borrando en ambos casos diferencias que podrían ser adoptadas como complejidad y potencia.

Críticas, cuestionamientos y problematizaciones de lo queer

La teoría queer y todo este rollo que también a mí es que me suda un poco el culo... Mucha teoría, mucha universidad y mucha hostia ¿no? Pero ¿qué? ¿Dónde se queda todo eso? ¿Y si no sé leer? Y si no sé leer ¿cómo me como todo esto?

Idoia (Go Fist Foundation)

El término queer se ha ido sobrecodificando y las experiencias y prácticas concretas han sido desplazadas por constructos retóricos que impiden su funcionamiento de forma independiente de la academia. Las críticas que recoge este apartado no emergen como verdades sino como tensiones que pueden ser leídas a partir del «descalce primario»

no se hace cargo de esta tensión divisoria será la postura de algunas feministas decoloniales contemporáneas (Cejas, 2011; Espinosa, 2014). También, la dificultad para hacerse entender que plantea Butler: «Hay un elemento acerca de las condiciones en las que se escribió el texto que no siempre se entiende: no lo escribí solamente desde la academia, sino también desde los movimientos sociales convergentes de los que he formado parte, y en el contexto de una comunidad lésbica y gay de la costa Este de Estados Unidos, donde viví durante catorce años antes de escribirlo. A pesar de la dislocación del sujeto que se efectúa en el texto, detrás hay una persona: asistí a numerosas reuniones, bares y marchas, y observé muchos tipos de géneros; comprendí que yo misma estaba en la encrucijada de algunos de ellos, y tropecé con la sexualidad en varios de sus bordes culturales. Conocí a muchas personas que intentaban definir su camino en medio de un importante movimiento en favor del reconocimiento y la libertad sexuales, y sentí la alegría y la frustración que conlleva formar parte de ese movimiento tanto en su lado esperanzador como en su dimensión interna. Estaba instalada en la academia, y al mismo tiempo estaba viviendo una vida fuera de esas paredes; y si bien *El género en disputa* es un libro académico, para mí empezó con un momento de transición, sentada en Rehoboth Beach, reflexionando sobre si podría relacionar los diferentes ámbitos de mi vida» (Butler, 2007, pp. 19-20).

de lo queer a partir de su intraducibilidad. En el contexto del reino de España, y en el de la mayoría de los países hispanohablantes, la palabra «queer» no significa ni homosexual ni desviado ni más que aquello signado por la academia. Aunque sea posible la apropiación del término, toda la genealogía que la dota de sentido político y teórico permanece como un mito foráneo. «Queer», aún siendo un vocablo adoptado en nuestros contextos, arrastra la inestabilidad de un marco teórico-conceptual y epistemológico construido por la academia occidental, que se aplica tangencial o directamente a las políticas de base y los activismos sexo-disidentes del mundo. Por eso, poner en cuestión la noción y comprensión de lo queer puede servir para horadar las camisas de fuerza que ciertas identidades implican.

Precisamente, algunos posicionamientos desde lo queer han buscado distanciarse del asimilacionismo del «buen gay», uno que quiere ser un ciudadano integrado, participar de los ritos heteronormales del casamiento, tener hijos, vivienda y coche, formar una familia, obtener éxito laboral y triunfar. Pero esta resistencia a las aspiraciones de ciertos movimientos gays a una normalidad establecida a partir de una cultura heterosexual que legitima a las personas en cuanto hombres y mujeres, confunde en ocasiones la crítica a la tiránica asignación y control de los géneros con la voluntad de hacer desaparecer el género o, en su defecto, invisibilizarlo. Para Itziar Ziga, una asunción errónea de lo queer puede banalizar la dimensión estructural de las opresiones; por ejemplo, a partir de la idea de que no se debería seguir hablando de «mujeres». La autora denuncia con ello una posición liberal (Ziga, 2013, p. 84) que solo pueden asumir quienes se sienten con la potestad de circular entre lugares de opresión, lo cual no necesariamente se relaciona con el género asignado, sino también con qué clase de persona ocupa determinado lugar. La posibilidad de elegir no es universal: en ciertos espacios es más fácil adoptar una identidad fluida que en otros. Para Butler (2002) la lectura de lo queer vinculada a la autonomía y a la autodeterminación presente en la posibilidad de autoenunciarse es reciente. Según la autora, una revisión histórica dejaría claro el hecho de que la indeterminabilidad y polivalencia del término han de estar al servicio de su democratización, y no de la exclusión que genera el poder (o no) acceder a la superación de las construcciones sociales. Butler ejemplifica la dificultad de generalizar la experiencia cuando se refiere a «salir del armario» (Butler, 2002, p. 60). ¿Quién puede

salir? ¿Quién lo tiene permitido? ¿Tiene esta reivindicación una connotación de clase implícita? Estas preguntas ponen en evidencia que la libertad autorreflexiva no es una posibilidad universal, que hay un contexto material y social que la hace posible (o imposible).

La idea de que es posible elegir «libremente» la identidad y la forma de vida que queramos invisibiliza unas posibilidades desiguales a la hora de optar, promueve un liberalismo similar al de ir a un supermercado donde (solo si tenemos dinero suficiente) podremos elegir «libremente» qué productos comprar. Mientras más sofisticado y variado sea este supermercado, más posibilidades habrá a la hora de encontrar opciones veganas, sin gluten o bajas en grasas trans. Por defecto, en lugares menos sofisticados a nivel de productos, será imposible acceder a la variedad, simplemente no hay opción. La tensión aumenta cuando, a pesar de la arbitrariedad de este sistema, se va generando un escenario en el que estar «liberada» se presenta como una hazaña olímpica, ignorando el contexto de privilegio material y cultural que posibilita y legitima tal hazaña.

Si bien el ejercicio de lo queer puede ser excluyente, esto no significa que se trate de un asunto individual, sino más bien que requiere un cambio social. Lo queer se aplica al sexo, al género, a la sexualidad, a la raza, al poder, haciéndose, como el feminismo, político y personal a la vez. Aun así, algunas afirman que hoy lo queer «se ha convertido en algo más personal y que ha perdido esa potencia política» (Vila, 2010, pp. 153-154), seguramente debido a lecturas que sitúan lo personal («lo que a mí me gusta», «lo que yo hago», «lo que yo deseo», «lo que a mí me incomoda») como una cuestión en sí misma política, desatendiendo sus vínculos con lo colectivo y la forma en que esa condición personal da cuenta de un problema social o estructural más amplio.

La liberación que se enarbola desde lo queer olvida a veces que el mercado (y la educación, la cultura, la familia...) afecta a la construcción del deseo. Se produce más bien la idea de que los sujetos pueden ser autónomos y soberanos a partir de actos enunciativos, olvidando lo que hay de modulación social implícita en el propio deseo. ¿Existirá la posibilidad de evadir desde un ejercicio ético o político esa cárcel dócil que configura nuestros motores?

*(Trigger Warning!)*¹² La invisibilización de las opresiones a través del discurso de lo políticamente correcto

[...] el llamado a la tolerancia viene a quebrar una historia construida sobre la expulsión de la diferencia.

Silvia Duschantzky y Carlos Skliar

El «ideario queer», construido en oposición al binario hombre/mujer y a cualquier otra dicotomía esencializante, puede resultar en la invisibilización de grupos o condiciones en las que no solo opera lo identitario/genérico/sexual como eje de opresión principal, sino también las migraciones, la clase social y la raza, entre otras.¹³ En ciertos contextos en los que la exclusión ha superado la diversidad sexual, permanecen filtros basados en categorías de alguna forma «ocultas» por cierta obligatoriedad de no discriminar, o al menos, «respetar». En esos casos la discriminación se formaliza sutilmente y es invisibilizada por la corrección política,¹⁴ donde el tema del racismo, por ejemplo, no entra en la discusión sobre las disidencias sexuales.

12. La expresión en inglés se podría traducir como: «Atención (el siguiente contenido) puede herir su sensibilidad».

13. Platero define la interseccionalidad como un concepto que «se utiliza para señalar cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad mantienen relaciones recíprocas. Es un enfoque teórico que subraya que el género, la etnia, la clase, u orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser “naturales” o “biológicas” son construidas y están interrelacionadas. No se trata tanto de enumerar y hacer una lista inacabable de todas las desigualdades posibles, superponiendo una tras otra, como de estudiar aquellas manifestaciones e identidades que son determinantes en cada contexto y cómo son encaradas por los sujetos para darles un significado que es temporal» (Platero, 2012a, pp. 26-27). Este concepto fue utilizado por primera vez por Kimberlé Williams Crenshaw a principios de los noventa, y la idea ya había sido planteada en el año 1977 bajo la noción de «simultaneidad de opresiones» por el Combahee River Collective. Este colectivo de mujeres negras considera que la separación de las identidades, principalmente entre mujeres (abordadas por el feminismo) y negros (abordadas por el antirracismo), parecen mutuamente excluyentes, lo que provoca que las mujeres de color queden relegadas a un lugar sin discurso. Al buscar un lugar para ese discurso, necesitan abordar las identidades de forma interseccional. Los tres textos pueden ser consultados en castellano en el libro compilado por Lucas Platero (2012a) *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*.

14. «Exclusiones sutiles, basadas en estructuras heteronormativas que quizá no se expresen a nivel de una violencia directa pero que siguen vigentes [...] ¿Quién diría francamente que le molesten las personas disidentes en público, en el espacio liberal, libre de discriminación, políticamente correcto?» (Lawrenz, 2014, pp. 218-219).

En muchas consideraciones de las identidades sexuales, se cae en la trampa de considerar la disidencia sexual como un marcador excluyente singular; al mismo tiempo muchas contribuciones al tema de las exclusiones racistas tienen un punto ciego en el tema de las sexualidades (Lawrenz, 2014, p. 226).

Tras un festival queer en Berlín del año 2012 aparece en la red el «Comunicado anarquoqueer feminista contra lo PC [políticamente correcto], las víctimas y la policía queer» (Anónimo, 2012b). El comunicado-manifiesto critica tajantemente lo que denomina «policía queer de lo políticamente correcto»¹⁵ por buscar normalizar una serie de discursos y posicionamientos históricamente inadaptados (e inadaptables), eludiendo la confrontación. El texto denuncia que, bajo el argumento de lo políticamente correcto, se están censurando, discriminando, excluyendo y violentando posiciones queer. La propuesta más concreta de este manifiesto es la erradicación de la figura de la víctima por considerarla desempoderante, ya que, según indica, ante el permanente rechazo, la mayoría de las personas queer/monstruosas han tenido que desarrollar estrategias de autodefensa que las empoderan, mientras que la posición de víctimas solo perpetúa un lugar de la indefensión.

En los espacios de activismo (y también de la academia) queer de países anglosajones y de Europa del norte, desde hace un tiempo, se acostumbra advertir en torno a ciertos contenidos (de películas, performances, imágenes, acciones, discursos) que pueden ser dañinos u ofensivos para algunas personas presentes. A esto se le llama, en inglés, «Trigger Warning». En un post de Jack Halberstam (2014) se llama la atención sobre las retóricas del daño y del trauma, cada vez más abundantes dentro de los movimientos queer a través de «avisos de contenido» en cada reunión, festival o conferencia a las que asiste. Para Halberstam se trata de un fenómeno que acontece principalmente en el ámbito del lenguaje, del argot, de los apodos o las formas de nombrar, el mismo espacio de la enunciación performativa.

15. Barbara DeGenevieve, considera problemática la corrección política implicada en la noción misma de porno feminista: «Desafortunadamente la corrección política se ha convertido en una cárcel intelectual dentro de la cual se da un diálogo extremadamente limitado» (DeGenevieve, 2014, p. 193).

Cada vez es más difícil hablar sin que alguien se sienta ofendidx. Lxs «ofendidxs» tienden a exigir disculpas y la omisión del trozo, fragmento o texto que ha originado el malestar. Para Halberstam, esto provoca una «política del agravio» que podría vincularse a una retórica neoliberal del dolor individual que oscurece los violentos códigos de la injusticia social. En el contexto actual (coincidiendo con las inversiones estadounidenses en materia de defensa), en los espacios queer la «seguridad» se ha vuelto un tema prioritario, una seguridad que debe garantizarse a individualidades traumatizadas, mientras se dejan de atender las violencias estructurales del capitalismo global, el clasismo y el racismo institucionalizado (Halberstam, 2014).

Si bien el artículo de Halberstam fue duramente cuestionado por personas que consideraron que el autor hablaba desde su posición de indudable privilegio, he querido reflejar sus críticas a un espacio donde cualquier asunto personal puede adquirir dimensiones enormes, capaces de oscurecer su vinculación con lo social o colectivo, y relegar a un segundo plano la participación del movimiento en la discusión pública.¹⁶ Tal como ha sucedido con el traspaso de la teoría queer a otras latitudes, estos rasgos de algunos entornos queer del llamado «primer mundo» podrían replicarse en nuestros contextos antes de lo imaginado.

Cuando lo queer no calza

No es mi idea que todos deban aceptar «queer», no creo que eso sea cierto. Si no, estaríamos promoviendo la idea de lo queer como un momento de imperialismo cultural. Y a veces esto sí ocurre, así que hay que tener mucho cuidado. O la traducción funciona, o no.

Judith Butler

16. Este apartado lleva por nombre «Trigger Warning!» porque sé que el tema es delicado y podría ofender a alguien. Creo que es necesario tener confianza en las formas que los colectivos adoptan para resolver conflictos puntuales que se puedan dar en su interior. Pero, a la vez, he querido plantear el tema porque lo veo extenderse como un efecto de ciertos espacios «sofisticados» (como Berlín) en los que yo misma me he visto «invitada» a advertir que el contenido de mi trabajo puede herir a alguien. Estas dinámicas, surgidas principalmente en los países del norte, comienzan a ser reproducidas en otras latitudes sin ser necesariamente cuestionadas en sus efectos.

[...] las denominaciones no valen en sí mismas sino por el uso circunstancial y a menudo polémico que asignamos a ciertos términos en la geografía de los discursos en donde se ubican, es decir, donde toman lugar y posición.

Nelly Richard

La palabra queer no tiene muchas traducciones en el reino de España, y no me refiero a traducciones literales de la palabra en lengua castellana (la más probable es «rarito»), sino a imaginar formas de aplicar, apropiarse o adaptar la lógica e historia de lo queer en estos contextos. Claramente es distinto pensar lo queer desde las teorías de Foucault que aplicarlo al contexto social y cotidiano de Barcelona o Madrid. Más complejo aún resulta pensar el concepto de lo queer propuesto por Butler desde un cuerpo que vive en Quito o Neuquén.

Revisaré algunos posicionamientos críticos en relación con lo queer que emergen en el reino de España y América Latina. Estos enunciados, muy resumidamente, son expresiones de la dificultad que surge ante la adopción de conceptos, términos y genealogías que tienen poco que ver con los espacios de acogida; tránsitos epistémicos que forman parte de una tradición de tráfico, robos e imposiciones con cuyas trayectorias dibujan el signo de lo hegemónico. En estas trayectorias encontraremos un principio performático, una norma y unas guías que es necesario cuestionar para subvertir lo que, de otro modo, sería inscrito como verdad.

Cuestionamientos a lo queer desde los activismos transmaricabollo en el reino de España

Hay un olvido ¿casual? de autores que critican la teoría queer por su principal manera de ingreso en nuestros cuerpos: como una moda importada en su etapa de mayor decadencia.

Assumpta Sabuco

En el reino de España, lo que se dice queer¹⁷ podría llamarse transfeminismo o activismo transmaricabollo. Vidarte reivindica su origen

17. Pensar la denominación de este «movimiento» marca el lugar de enunciación así como las genealogías que se rescatan para su construcción. En el reino de España ha

callejero y marginal, aunque constata que «todo castellano parlante que pronuncie esta palabra: “queer”, así en inglés, o que se tropiece con ella en cualquier situación, probablemente no será nada queer, ya que para que el encuentro con este término ocurra se tiene que haber accedido ya, aunque sea mínimamente, a un contexto no marginal» (Vidarte, 2005, p. 78).

Aunque el cuestionamiento desde la academia al uso de una palabra en inglés para remitir a un movimiento social (local) ha sido casi nulo, Vidarte se pregunta por la relación colonial que produce la importación de pensamiento.¹⁸ «Lo queer, además de muchas otras cosas, cuando se convierte en teoría, dígame *chewing gum*/goma de mascar, se hace tan hegemónico y colonial como cualquier otra forma de pensamiento, creando sus castas, jerarquías, especialistas, popes, conflictos de coronas, disputas intelectual-afectivas...» (Vidarte, 2005, pp. 78-79). Si bien Vidarte detecta fácilmente la incomodidad que la relación provoca, no presta atención a la forma en que esta es replicada desde el reino de España hacia América Latina, ya sea a través de lo queer u otros discursos que recolonizan los «sures teóricos».

Beatriz Suárez esgrime hablando del reino de España:

los varones gay se han apresurado a traducir muy alegremente y muy poco informadamente (y muy sexistamente, por supuesto) el vocablo «queer» como «marica», cuando «queer» fue una palabra cuidadosamente elegida por la nueva unión gay-lesbiana por ser un término en cuyo abanico semántico están no solo los *maricas* sino también las *bolleras*, las y los transexuales, los travestis y todo lo sexualmente «raro»,

habido intentos de adaptar la palabra «queer». Por ejemplo, Ricardo Llamas (1998), en su libro *Teoría torcida*, apelando a la etimología latina de queer (*torquere*), reemplaza «queer» por «torcida». Esta torcedura, sin embargo, continúa atrapada en una lógica anglosajona donde lo opuesto a *queer* sería lo *straight* (recto, en orden, heterosexual). No hay una búsqueda en la propia cultura de lo que lo queer vendría a representar, y esto puede tener que ver con que la genealogía de la palabra responde a una historia de humillación y violencia que en castellano no tiene equivalente, aun cuando se le haya dado un lugar narrativo desde contextos maricas, bolleros, trans y putos.

18. «El colmo de todo es cuando a estas alturas algún recién aterrizado de Estados Unidos pretende darnos lecciones sobre lo queer y lo poscolonial a los colonos de aquí, como quien trae chicles Trident de canela, de esos que los locales desconocemos, o reparte espejitos a las tribus indígenas. Y quisiera también enseñarnos cómo se masca un chicle o cómo se ve lo queer en un espejo. Regalándonos generosamente un instrumento teórico que nos afianza como país importador de pensamiento y cultura de los países donde estos se generan» (Vidarte, 2005, pp. 78-79).

«extraño», «singular», que es lo que, en primera instancia, significa la palabra *queer* (Suárez, 1997, nota al pie 10).

Así, la deconstrucción del cuerpo disidente de la heteronorma «corre el riesgo de quedar estereotipado y reproducir las mismas exclusiones que se pretenden combatir («el homosexual», donde queda atrapada la lesbiana)» (Llamas y Vila, 1997, p. 222).

Para Águeda Bañón, cierta comprensión del concepto queer que se plantea desde la teoría es problemática porque responde a una mala comprensión de conceptos como el de performatividad.

Nos parecía superficial la idea de cambiar de identidades con tanta facilidad: hoy soy la más butch de Barcelona, mañana, la más femme, y pasado una cyborg. Esto no es muy real, da la impresión de que lo queer es una mascarada, un disfraz, un divertimento, algo de la juventud, cuando todavía se permite una cierta indefinición, mientras veíamos que en nuestras vidas todos habíamos experimentado procesos mucho más complicados por nuestra identidad sexual, por aceptarla, por empoderarnos y llegar a reconocer y expresar nuestros propios deseos (Bañón, en Prieto, 2009, pp. 205-206).¹⁹

Como sostiene Itziar Ziga, una cosa es que las genealogías queer hayan supuesto para muchas una liberación personal al permitir ocupar trincheras desde donde resistir al género asignado, y otra distinta, que las relaciones de poder que organizan el género desaparezcan, como si nos convirtiésemos en globos de helio suspendidos en un limbo social:

ni mujeres ni hombres. Ni blancas ni negras ni gitanas ni moras. Ni vascas ni palestinas ni somalíes ni alemanas. Ni ricos ni parados, ni bolleras ni maricas ni putas ni heteros. Ni gordas ni flacas ni sordas ni downs ni seropositivas ni cojas... Quienes andan siempre con esta monserga y parece molestarles más el binarismo que la opresión, que vayan a decirle a una mujer negra que, en realidad, no es mujer ni ne-

19. Coll-Planas cita algunos materiales activistas (sin precisar quién los firma ni a qué contexto pertenecen), donde se puede leer: «No somos machos, dominantes, penetrantes, violentos, guerreros, conquistadores, discriminadores, sojuzgadores, antropófagos. Tampoco mujeres, somos otras construcciones subjetivas autónomas y soberanas de nuestros propios sueños de ser» (Coll-Planas, 2012, p. 69).

gra. Y que no se preocupe, que grite bien alto: «¡El género y la raza son construcciones sociales!». Y así el machismo y el racismo que han cruzado violentamente su vida desaparecerán para siempre como por arte de magia. Chica, ¿no ves lo fácil que era! Venga, va, atreveros a decirlo: «¡Todxs somos personas!» (Ziga, 2013, p. 84).

El «elige lo que quieras» revela un «elige lo que puedas», donde la capacidad de elegir (como la de comprar) depende de las posibilidades de cada una y, en ese sentido, lo que parece ser un problema individual está finalmente regido por lógicas sociales similares a las del mercado.

En el contexto del reino de España, algunos de los cuestionamientos a la asunción del vocablo inglés han venido de parte de personas migrantes, que ven lo queer como una cuestión propia del norte desarrollado e incluso colonial. Leil, que formó parte de la Asamblea Stonewall en el año 2009, describe lo queer como una propuesta europea y blanca, surgida en los países del norte desarrollado y promovida desde esos lugares de poder. Por ello, y para evitar la reproducción de dinámicas coloniales, invita a una revisión crítica de estos planteamientos antes de su exportación a otros contextos. Se pregunta «cómo acercar estos planteamientos al sur, a espacios más marginales y oprimidos [...] cómo llevar esto conmigo, pero sin el lastre del colonialismo» (Leil, en Prieto, 2009, p. 209).

El análisis de los desplazamientos geopolíticos del término «queer» dibuja un panorama en el que los países que no son del norte desarrollado parecen carecer de un nivel evolutivo con respecto a las corrientes de la política de vanguardia, como si la sofisticación de las ideas solo pudiera surgir allí donde existe comodidad material. Estas jerarquías que invisibilizan desigualdades de fondo no consideran aquello que «no está aquí» como una posibilidad para repensar las prácticas locales desde ópticas distintas a las anglosajonas, tal como apunta Joan Pujol «[en el programario queer] escasean experiencias que incidan significativamente en cuestiones de etnicidad, y sería necesario un mayor trabajo en este aspecto para evitar que “lo queer” conlleve una mirada colonial [...] esto supone generar espacios en los que las prácticas queer convivan con escenarios culturales no-occidentales que sirvan para negociar nuevas formas de vida» (Pujol, 2007, p. 85), y para que, por más extranjeras que seamos, no sigamos

construyendo espacios siempre blancos, preocupados por nuestras propias diferencias interiores y políticamente correctos.

Cuestionamientos a lo queer desde la disidencia sexual transviada²⁰ y cuir²¹ del Sur

Soy una nueva mestiza latina del cono sur que nunca pretendió ser identificada taxonómicamente como Queer y que ahora según los nuevos conocimientos, estudios y reflexiones que provienen desde el norte, encajo perfecto, para los teóricos de género, en esa clasificación que me propone aquel nombre botánico para mi estrafalaria especie bullada como minoritaria.

Hija de Perra

Es importante cuando lo cuir comienza a escribirse con c, cuando ya no es necesario solo mirar hacia el norte para escribir y habitar políticas de la desobediencia sexual.

Cristeva Cabello

Nuestra drag, por ejemplo, no es la misma del capítulo 3 de *El género en disputa* de Judith Butler, ni tenemos exactamente las drag kings de los talleres de Beatriz Preciado, o ni siquiera podemos hablar del homosexual de la misma forma que lo hace Michel Warner. Nuestro armario no tiene el mismo formato que el de Eve Sedgwick, por citar aquí al quinteto fantástico de lo queer...

Larissa Pelúcio

En parte de América Latina se ha puesto en cuestión la asimilación de lo queer en cuanto palabra, categoría, activismo e identidad. Es difícil desde el Sur, un lugar donde la conciencia colonial es tan explícita, relacionarse con un concepto foráneo sino desde la sospecha. Una sos-

20. Transviada es una de las «traducciones» de la palabra queer desarrollada desde Brasil (Bento, 2014).

21. «Latinoamericanización de lo cuir, así es. Burlarse de lo cuir, de su seriedad simuladamente paródica. Producirlo y bastardearlo en gesto irreverente como acrónimo: C.U.I.R. = Cuando Urdimos Ideas Raras, Culo Ulcerado en Intrépidos Recorridos, Contrabando Urgente Impropio de Registros, Circuito Under de Imaginarios Rumiantes, Conspiración Urticante de Inventiva Rapsódica. Y así, y más» (flores, 2013, p. 61). Esta propuesta de Valeria Flores en torno a la adopción de la palabra cuir, resulta similar a la estrategia autoenunciativa desarrollada por LSD, que revisaré más adelante.

pecha anclada en el borrado sistemático de contextos sociales e históricos.

En América Latina se ha utilizado el vocablo *cuir*,²² como forma de marcar una resistencia fonética y geopolítica a la importación aséptica de un término que no considera las trayectorias políticas ni los devenires del activismo sexo-disidente local (Davis y López, 2010; Rivas, 2011). Se trata de una sospecha «de lo *queer* como referente *modélico* y parámetro de lectura de las prácticas y discursos críticos en los sectores de la periferia sexual latinoamericana» (Rivas, 2011, p. 60), operando precisamente a partir de la cadena de reapropiaciones que plantea, y no de una definición conceptual (flores, 2013, p. 58).

Rivas percibe la palabra *queer* de dos formas: desde una retórica que la plantea como la palabra más adecuada para referirse a lo que enuncia, una *super-word* con hegemonía superioridad lingüística sobre cualquier vocablo castellano, una palabra que así se vuelve «democrática»; y en segundo lugar, se establece desde una «hegemonía de la inteligibilidad *queer*», puesto que «cualquier acto de utilización afirmativa de un término injurioso, será interpretado inmediata e irremediablemente como un intento de traducción o reapropiación» (Rivas, 2011, p. 65). Esta lectura, otorgará al contexto estadounidense la potestad de «haber inventado» la operación de apropiarse de la injuria, a pesar de que esta mecánica de inversión sea mucho más antigua que la conceptualización de lo *queer*.²³

22. La palabra *cuir* ha sido utilizada en el número monográfico de la revista *Ramona* «Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur» (Davis y López, 2010), y por una serie de autorxs del llamado «coño sur». En noviembre de 2011 se organiza en el Museo Reina Sofía de Madrid el encuentro «La Internacional Cuir», cuyo folleto consignaba: «La variación *queer/cuir* a la que hace referencia el título del ciclo registra dos desplazamientos: por una parte, la inflexión geopolítica hacia el sur y desde las periferias (véase el número 99 de la revista argentina *Ramona*), que busca dar visibilidad y establecer alianzas entre las diferentes prácticas micropolíticas que se sitúan en contrapunto con respecto a la epistemología colonial y a la historiografía angloamericana que, hasta ahora, habían dominado la representación visual de los estudios feministas y de género» (Folleto «La Internacional Cuir», noviembre de 2011, MNCARS).

23. Un ejemplo es el caso del katarismo «que surge dentro de algunas comunidades aymaras a fines de los sesenta, buscando revalorizar ciertas prácticas culturales estigmatizadas y revertir el carácter negativo de la identidad aymara en «poder indio». La resemantización del insulto constituye así una estrategia empleada políticamente para reformular el conocimiento normativo, subvertir las jerarquías identitarias, cuestionar la legitimidad de la representación hegemónica y romper con el modelo occidental-patriarcal. Su apropiación como voz de afirmación colectiva subvierte desde la raíz

En América Latina (y también en el reino de España), la normalización del término, que no significa nada en concreto, puede usarse más como encubrimiento (académico o institucional) que como reivindicación de la injuria. Un eufemismo con pedigrí importado que impide llamar a las cosas por su nombre (Rivas, 2011, p. 68; Epps, 2008, p. 904). Nelly Richard, por su parte, desconfía de la estandarización académica que yace en las bibliografías internacionales, donde «la teoría *queer* está hoy archivando todo tipo de “rarezas” en materia de identidades sexuales sin ni siquiera preocuparse por cómo la lengua que, en nombre de lo *queer*, archiva lo estafalario y lo discrepante, es una sola y quizá la menos rara de todas: la lengua consagrada de la reproducción académica universitaria» (Richard, en flores, 2013, p. 61).

El descalce referencial se radicaliza en el Sur, y la sospecha no solo se deposita en lo *queer* sino también en la crítica sobre la propia concepción de la sexualidad, que, como el género, «no es una categoría ontológica sino histórica y relacional; es un sistema que determina un campo semántico, un dominio y sería a este nivel que se discutirían las definiciones» (Sabsay, 2014, p. 53). Por eso, habría que poner atención en una economía de las representaciones, donde, como sostiene Mauro Cabral, «determinados sujetos son autorizados a participar solamente en calidad de objetos de estudio, convocados para «dar testimonio», pero impensables a su vez como productores de teoría sobre sí mismos» (Cabral, en Figari, 2014, p. 71). Este reclamo opera en el contexto latinoamericano doblemente, por un lado desde la condición de disidente sexual y, por el otro, en calidad de *sudaca*.²⁴

En Chile, la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS) rechaza «el término “*queer*” como una palabra que otorgue un sentido absoluto a las prácticas críticas en el espacio local de América Latina» (CUDS, 2015). Para emanciparse del acaparamiento de la relación centro/periferia, proponen la palabra «*disidencia*»,²⁵ una for-

misma el lenguaje y propicia la deconstrucción y descolonización de subjetividades estigmatizadas» (El Real Archivo *Sudaca*, 2014).

24. Larissa Pelúcio (2014) propone la figura del «culo del mundo» como el espacio de enunciación del Sur. Utilizando los escritos de Preciado sobre el culo, los reinterpreta en clave satírica dando cuenta de los recurrentes descalces y analogías que hace el pensamiento occidental sobre la división del mundo entre norte-sur y la división de los espacios corporales entre cabeza (pensamiento) y genitalidad (acción).

25. «Cuando ellos dicen “diversidad”, nosotros insistimos en decir “*disidencia*”» (CUDS, 2015). «La *disidencia sexual* no debe ser un espacio de encarnación de un

ma de resistir a la genealogía de lo que ha sido denominado «diversidad sexual», a los movimientos LGTBI y sus demandas de normalización.²⁶ Y frente al intento, de antemano fallido, de adoptar una teoría del norte, no puedo dejar de preguntarme: ¿cómo citar correctamente a una académica de la universidad de Berkeley que gana casi cinco millones de pesos al mes si una está bajo las cotas del sueldo mínimo?

sujeto o sujeta nueva. No es eso. Cuando escucho a activistas o artistas que se sienten encarnando una sexualidad nueva y representantes de una nueva corporalidad se hace necesario problematizar esta apropiación bíblica, terapéutica, militante o pro-autoayuda de la disidencia sexual» (Cabello, 2011, p. 137).

26. A partir de la presión política de grupos LGTBI oficialistas, en Chile, el año 2015, se permite la unión civil entre personas del mismo sexo, pero a la vez es absolutamente ilegal el aborto bajo cualquier causa. Una de las organizaciones que más ha promovido esta idea del homosexual normal lleva el caricaturesco nombre de «Iguales».

4. Herramientas para un agenciamiento del porno

Si se repite una afirmación dos veces, a la tercera se convierte en verdad.

Monique Wittig y Sande Zeig

El término performatividad se refiere al momento en el que la identidad sexual deja de ser considerada un dato de la naturaleza, para enfrentarse a la cuestión de su construcción, su forma y su funcionamiento (Córdoba, 2003, p. 88). El sexo puede considerarse como efecto de un proceso de naturalización en el que los sujetos son inducidos a identificarse, independientemente de una esencia, con algo que, al haber sido repetido tantas veces, ha adquirido estatuto de verdad. El género se hace a través de «una repetición estilizada de actos en el tiempo» (Butler, 1998, p. 297). La noción del performatividad aplicada al género viene de la definición de Austin (1990) de los actos performativos del habla como aquellos que producen efectos en la constitución del sujeto en la misma operación enunciativa de un discurso público y social (Butler, 2007, p. 266). En este sentido, los actos performativos abren la posibilidad de intervenir y desarticular ciertas «verdades» repetidas, aunque no siempre incidan en nuestras condiciones vitales o en las enunciaciones sociales hegemónicas que las marcan. Me refiero a sistemas de identificación pública (DNI-NIE, lavabos, gimnasios, etc.), o sistemas de privilegio que premian la heterosexualidad y castigan a lo que escapa a ella, donde lo semiótico, el lenguaje y/o los actos performativos, aunque no transformen rotundamente la realidad, también forman parte de ella.

Como si Butler hubiese estado hablando de pornografía cuando decía performatividad. La imagen pornográfica se repliega en unas formas de construir género, donde el gesto, la piel y la carne son penetradas por las tecnologías del género de la heterosexualidad. Este sistema del documento pornográfico repetido hasta la extenuación, so-

portado por sexos binarios con una aparente disposición natural hacia lo heterosexual (Butler, 1998, p. 305), no solo opera pedagógicamente al enseñar las formas «óptimas» de follar, sino que refuerza su poderío al ser considerado documento de la verdad.

Si asumimos que la repetición de la pornografía tiene la capacidad de realizar lo que designa, las vejaciones a las mujeres que presenta el porno convencional serían una realidad desde el momento de su enunciación, lo que respaldaría los discursos de Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin. De hecho, para MacKinnon la pornografía era un enunciado performativo con poder para realizar lo que representaba. La autora no solo consideraba el contenido de las películas como auténtico, sino que lo leía como un lenguaje capaz de traducirse en violencia real hacia las mujeres. Butler, en cambio, invita a resistir a la interpretación literal de las escenas imaginarias del porno, cuestionando su eficacia, su carácter rígido y soberano, para realizar lo que dice y enuncia (Butler, 2004, p. 117). Butler y MacKinnon peleándose la performatividad.

Un paréntesis sobre la autenticidad

La discusión sobre realidad, verdad y autenticidad de la pornografía es abordada desde múltiples perspectivas. Algunas sostienen que, como el sexo que vemos en la pantalla aconteció realmente durante el rodaje, la pornografía debe ser considerada un «documental» de la realidad (Gubern, 2005; Barba y Montes, 2007; Hardy, 2009). Otras describen los efectos «reales» en la audiencia, que ante el estímulo pornográfico se excita y consigue una «erección real» y su consecuente eyaculación (Gubern, 2005; Preciado, 2008b; Hardy, 2009). Desde una perspectiva distinta, algunos feminismos pro-sexo plantean el potencial de autenticidad de la pornografía, al distinguir el porno *mainstream* (falso, basado en estereotipos, a veces incluso coercitivo) de la autodenominada pornografía feminista, que busca una representación más acorde con el sexo que se tiene fuera de la pantalla¹ (Paasonen, en Maina, 2014,

1. Es complicado establecer cuál es el sexo más «verdadero». Estas autoras de porno feminista se refieren a que al dar más agencia al deseo de las mujeres en la representación, estarían acercándose más a como es el sexo realmente.

p. 182). Las feministas antipornografía sostuvieron una visión semejante respecto al carácter falso del porno, contrario al «auténtico sexo», para ellas, virtualmente irrepresentable (Smith y Attwood, en Maina, 2014, p. 183). Esta autenticidad difícil de evidenciar para algunas actrices y directoras feministas contemporáneas es precisamente parte de su objetivo. La autenticidad del placer, manifestada en el registro de orgasmos no fingidos, haría que su trabajo fuese más parecido al género documental que a la ficción (Young, 2014, pp. 187-188).²

A pesar de que lo performativo en sí mismo no tenga casi nada que ver con la autenticidad, sino más bien con la repetición, el efecto performativo que se desprende de los discursos en torno a la pornografía es regulado por el estatuto implícito de veracidad y autenticidad, que conlleva como efecto no solo la repetición del imaginario pornográfico, sino también que estas ideas sean adoptadas para pensar en la representación pornográfica como natural.

La emergencia del porno *amateur* en Internet fortalece la impresión de autenticidad de la imagen pornográfica, más aún cuando se transmite «en vivo y en directo», provocando la alucinación de «estar ahí», sin la mediación de pantallas, teclados, conexiones de banda ancha de limitada potencia ni cámaras de baja resolución. En efecto, y paradójicamente, la baja resolución del sexo por Internet aporta una mayor impresión de realismo. Esto obedece a una retórica de lo real que convierte los vídeos grabados con el teléfono en signos indiciales que funcionan como testimonio, a pesar del enorme volumen de información velada por el encuadre y el pixel. La precariedad de la imagen digital aporta la sensación de una relación «real», como la capturada por una cámara de videovigilancia. Se crea la ilusión de «cuerpos reales» que sienten «placer real», en oposición a la artificialidad de la pornografía profesional, en la que muchas veces se asume que «todo es falso». En cambio, la sensación que provoca el porno *amateur* de que los actos no se rigen por un guión y se puede acceder a cosas que

2. Curiosamente el argumento de la autenticidad y veracidad de la imagen que, como vimos en el primer capítulo, respondía a una naturalización de los roles de la pornografía dominante, bajo la argumentación de estas directoras y actrices feministas apunta a la «normalización» de la sexualidad de las mujeres como si fuera algo claramente diferente.

quien performa no necesariamente querría revelar, operan como garantías de autenticidad.³

Para Russo, también el porno queer refuerza la apariencia de lo real a través de distintas operaciones: el realismo en la producción, al grabar actos sexuales auténticos, no simulados; el realismo en la representación, porque las imágenes parecen reales; el realismo en la percepción, al producir efectos reales en el espectador, y el realismo del contexto social, ya que el material sirve como elemento vinculante y articulador de procesos culturales, políticos y económicos (Levin Russo, 2007, pp. 239-251). A excepción de este último punto, todos los demás podrían servir también para el análisis de la pornografía convencional. La relación con lo real, que implica cuestiones históricas, teóricas e ideológicas, es una de las dimensiones más recurrentes en los análisis en torno a la pornografía, incluso por parte de quienes la ejercen. Esta vinculación resulta problemática, ya que tiende a borrar la manipulación y mediación de las representaciones. Cuando Levin Russo insiste, por ejemplo, en que el porno queer es «más real» que el porno lésbico comercial, considera que un tipo de representación sexual es más válida que otra, no porque las condiciones de trabajo sean más justas o los contenidos más interesantes, sino porque describiría algo más verdadero, visión que comparten algunas actrices contemporáneas (Ryan, 2013; Young, 2014). Por más placer o celulitis que se exponga en una película, pretender que se trata de un producto auténtico invisibiliza su carácter mediado, construido e ideológico.

Si antes las fuerzas antipornográficas lucharon por perpetuar la figura de una sexualidad real frente al «sexo falso» de la pornografía, ahora el porno queer utiliza la categoría de lo «real» para describir la producción pornográfica en contextos contraculturales. Así, la producción de porno queer es una táctica para la articulación de comunidades a partir de identidades de género inclasificables desde una pers-

3. Hay que considerar estas aseveraciones en contexto. Si antes se habló, con relación a una serie de lecturas teóricas que sostenían el carácter documental o médico de la imagen pornográfica, de una «retórica de lo real» en la que la impresión realista es dada, entre otras cosas, por la representación de sucesos de apariencia clínica, ordenados de manera no narrativa, ahora esta «retórica de lo real» se articula a partir a unos medios formales determinados, principalmente la baja calidad de la imagen, la simultaneidad y la incorporación de elementos cotidianos que darían cuenta de que quien está siendo representado es un sujeto «real».

pectiva unívoca. Se trata de una noción estratégica de lo «real» que implica una resistencia a lo real preestablecido y serializado de la pornografía convencional, para favorecer identidades de género inclasificables desde una perspectiva heteronormativa y articular comunidades a partir de ellas. Que los contenidos sean o no reales es menos importante en este tipo de proyectos que los objetivos políticos y sociales que se plantean a través del discurso.

Páginas como CyberDyke, SuicideGirls o Fuck For Forest apelan a lo auténtico como parte de su estrategia comercial, aludiendo a que sus modelos no son operadas (solo admiten tatuajes, perforaciones u operaciones de cambio de sexo) y que son accesibles a través de chats y blogs. Así el *indie porn* sustituye la retórica de la artificialidad de la pornografía *mainstream* por la de la autenticidad, que se construye a partir de la exposición de la vida privada (blogs, diarios, etc.) y de cuerpos no representados por los medios *mainstream* como las revistas de moda.

Uno de los pocos puntos de vista críticos hacia la noción de la autenticidad, y la utilización de términos como «realista», «natural» o «verdadero» para describir materiales pornográficos, es el de Shine Louise Houston (2015), que acusa el absurdo de describir la pornografía, queer o hetero, en términos de autenticidad, por la incomprensión que esto denota respecto de la propia sexualidad, de lo queer y de la radicalidad de los trabajos que se están desarrollando. Para ella, los performers en el estudio efectivamente tienen sexo frente a la cámara, lo cual incluye posiciones, prácticas, fantasías e identidades de género. Pero, también, todo lo anterior ocurre de acuerdo con los parámetros de las normas internas de la compañía y del sistema legal estadounidense. En ese sentido, para Houston, en la pornografía existen prácticas «reales», pero este carácter «auténtico» de los rodajes no debe confundirse con una autenticidad de la sexualidad o del género. Sus pretensiones se alejan de retratar una verdad o realidad de la sexualidad queer, como sí suele ocurrir en la pornografía heterosexual. Aunque hubiese algo auténtico en la sexualidad, Houston no cree que esto pueda ser capturado en una película. La posición de Houston distingue entre una verdad esencial de la sexualidad y una literal de la filmación, separación necesaria para analizar hacia dónde están apuntando las producciones: a crear nuevas normas basadas en una supuesta esencia, o a su frontal deconstrucción.

Surgimiento de la postpornografía: prácticas y tecnologías

Heredadas unas genealogías del postporno no elegidas. Heredados unos conflictos del feminismo estadounidense, problemas legales de la era de Reagan, una cultura y unos sistemas de producción que la mayoría de las veces no se corresponden con los contextos locales. Pero como buenas ventrílocuas de lo ajeno, asiduas a lo foráneo, a lo heredado y a las prácticas antropófagas, asumimos a Annie Sprinkle y todo lo demás como parte de la genealogía del descentramiento...

Sprinkle la abridora de códigos, desarrolla una pulsión didáctica del porno y considera posible reconducir la educación sexual clásica de la pornografía a la desdramatización del sexo, su alejamiento del pudor y la vergüenza, promoviendo, en la época de la emergencia del sida, el sexo seguro como una forma de autocuidado (Sprinkle, 2005). Sprinkle, la abridora de códigos, en 1982 realizó un potente trabajo de deconstrucción de lo *pin-up*, a partir de una imagen donde fragmenta su cuerpo como si se tratara del de una vaca, señalando cómo se oprime o modifica cada fragmento corporal a través del vestuario y otras tecnologías del género. Sprinkle muestra las operaciones de producción de la feminidad sexualizada estándar, desvelando su artificialidad, haciendo que lo que parece natural en la imagen se convierta en la prueba misma del montaje y resistiendo desde la práctica el discurso de «la verdad del sexo».

Es 1990 y Annie Sprinkle adopta el concepto de postporno del artista holandés Wink van Kempen, para describir un «nuevo género de material explícito, quizá el más experimental a nivel visual, político, humorístico, “artístico” y ecléctico de la escena» (Sprinkle, 2005, p. 160). Dentro de la performance *Post-Porn Modernist*, la escena *Public Cervix Announcement*,⁴ destaca al extremar la exposición del cuerpo de la mujer, mezclando formatos del porno, la pedagogía y el control anatómico, mientras se convierte al espectador en objeto de observación.

4. El nombre es un juego de palabras con «Public Service Announcement», algo como «Anuncio de utilidad pública», reemplazándose «service» por «cervix» (cuello uterino). En la performance, Sprinkle explica la anatomía vaginal y procede, con la ayuda de un espéculo y una pequeña linterna, a mostrar su propio cuello uterino a la audiencia. Esta performance Sprinkle la realizó también en Barcelona en julio de 2011, en el marco de la cuarta edición de la Muestra Marrana.



FIGURA 3. Annie Sprinkle haciendo Public Cervix Announcement en la Muestra Marrana 4. Foto de Claudia Pajewski.

La pornografía considera en general al espectador como un mirón, un voyeurista que ve sin ser visto. El porno muestra lo que ni siquiera puede observar quien protagoniza la acción. Desde una mirada casi panóptica, pseudocubista, a la vez total y fragmentada, los espectadores pueden identificarse con la potencia de Rocco Siffredi o la penetrabilidad de Linda Lovelace. La identificación del espectador con la escena⁵ forma parte de la construcción de la sexualidad, lo que explica que determinadas prácticas sean visibles, y otras, marginadas o inexistentes.

El sexo femenino, históricamente representado desde la carencia, el extravío y la invisibilidad (como el punto G), es expuesto por Sprinkle en un escenario que expone al mirón y lo que mira, invirtiendo la lógica de exterioridad que presenta el voyeur en la pornografía convencional. Al espectador se le saca del espacio de seguridad y anonimato de la butaca del cine. Sprinkle orienta así la mirada, invirtien-

5. Para autores como Gubern, el «rudo naturalismo fotográfico» facilita que los espectadores satisfagan sus mecanismos de identificación y proyección psicológica (Gubern, 2005, p. 61).

do los estamentos mudos del porno: las actrices son a partir de ahora sujetos, y los voyeurs, objetos de la actriz. De este modo, rompe con el paradigma de la mirada pornográfica, elude su naturalización y propone un trayecto desde el porno tradicional hacia nuevas formas de postpornografía.

Las pyme del porno y el postporno

Si bien Internet y las nuevas tecnologías no generan en sí mismos un cambio en los imaginarios sexuales, sí permiten multiplicar las vías de producción y circulación de materiales, y consecuentemente, el desarrollo de propuestas pornográficas inéditas desde posiciones marginales. El porno, este pariente pobre cultural, se ha beneficiado de la ampliación de las vías de distribución y consumo abiertas por Internet. En la red el consumo es más barato, incluso muchas veces gratuito (se puede pensar la búsqueda de material pornográfico como una forma de consumo), y a la vez se ve facilitado por una garantía de anonimato mayor que la ofrecida por cualquier otro formato: al no haber pruebas materiales del consumo (como cintas de vídeo o revistas), el registro queda apenas en los movimientos de la tarjeta de crédito y, eventualmente, el historial del navegador. Tampoco requiere ya desplazamiento, la pornografía puede consumirse en el espacio protegido del hogar, desde la cama y en pijama. El sexo y el porno por Internet resultan seguros y asépticos, al ocurrir en una suerte de cuarto oscuro o espacio de *cruising* sin peligro de ataque o contagio corporal.⁶ Esta asepsia se presenta en general en toda la pornografía mediada por la imagen; sin embargo, a través de Internet es posible participar también de «encuentros sexuales» desprovistos de peligro. Tal como narra Ragina Lynn «[teniendo experiencias a través de Internet] estaba segura porque no había ningún pene conmigo en la habitación» (Lynn, 2010, p. 12). En estos encuentros sexuales virtuales la interacción con el

6. Es posible pensar que el contagio de enfermedades de transmisión sexual es desplazado aquí por el contagio de virus informáticos. En efecto, en el contexto digital, hay vías que propician el contagio de virus, como la piratería de software y algunos sitios de pornografía. Sin embargo, en este momento nos referimos a la asepsia en relación al contacto físico y sexual.

objeto/sujeto sucede en tiempo real y espacio diferido, y mirar se convierte en una práctica activa, en un parámetro más de valor.

La exacerbada cantidad de materiales disponibles en Internet hace necesario facilitar el acceso a los consumidores reduciendo sus tiempos de búsqueda. Las categorías organizan, nombran y norman las prácticas sexuales y cuerpos disponibles, estableciendo tipologías de enunciación a partir de características, como edad (adolescentes, jóvenes, maduras, abuelas); vestuario y elementos (látex, bikini, pulpo, *kink*); color de pelo (rubias, pelirrojas, morenas); prácticas (juguetes, penetraciones, *gang bang*, orgías, violación, mamadas, anal, *bukkake*); raza (asiática, negra, latina); aspecto corporal (peludas, rasuradas, pechos grandes/pequeños, gordas); identidad sexual (gay, trans, travestis, hetero, lesbianas); formas de organizar la mirada (gonzo, voyeur) y un largo etcétera. Si bien son una necesidad, las clasificaciones se convierten en verdades y tecnologías del deseo que acaban por producir a los consumidores a partir de su organización en nichos específicos.

Pero a pesar de esta reglamentación por categorías, la red también abre fisuras para el beneficio de prostitutas y trabajadoras independientes, que les permiten gestionar sus propios canales de difusión de forma segura y de este modo emanciparse de grandes productoras dedicadas a la mediación. Así, muchos sitios, además de ofrecer materiales de contenido explícito, ofrecen acceso a blogs personales, foros, *stripteases* interactivos, información biográfica de las modelos, entre otras cosas, lo que da relevancia justamente al hecho de estar frente a alguien real y auténtico. El sitio web se vuelve un lugar familiar, incluso doméstico, privado y público a la vez, donde la intimidad es un valor agregado y, para algunas, una caja de herramientas para la auto-producción.

Diversas organizaciones activistas por la defensa de los derechos de las trabajadoras del sexo se han apropiado de los medios virtuales para la construcción de redes y comunidades específicas. Es el caso de PONY,⁷ que a través de su sitio web ofrece información y números

7. La organización PONY (Prostitutes Of Nueva York) es un colectivo formado en 1976 con el objetivo de ofrecer apoyo a las trabajadoras sexuales. Los sitios web de la organización son <<http://www.pony-ny.org/>> y el blog <<http://pony212.wordpress.com/about/>> (consultadas en noviembre de 2017).

telefónicos de consulta y ayuda, o la red creada en 1991 NSWP (Network of Sex Work Project). Estas plataformas surgen en un contexto en el que la prostitución era aún ilegal, por lo que el anonimato que ofrece Internet se convierte en un recurso político necesario.⁸ En términos políticos, Internet ofrece también a las trabajadoras sexuales la posibilidad de romper las relaciones de dependencia con grandes empresas aportándoles autonomía. Al ser un medio barato, Internet ha significado un incremento de la distribución de nuevas prácticas y estéticas, y ha permitido trascender incluso barreras geográficas y legislativas.

Para Mireille Miller-Young, Internet abre nuevas posibilidades a las mujeres negras que trabajan en pornografía. A partir de la lectura del proceso de crear y «postear» imágenes de sí mismas, Miller-Young (2007, pp. 205-216) sostiene que la red permite «hackear» la economía visual de la erótica de las mujeres negras, tradicionalmente vinculada a las construcciones más estereotipadas del cruce entre género, raza y clase. La autora sostiene que, a través de la construcción que hacen de sí mismas en Internet, estas mujeres logran rentabilizar aspectos como la inteligencia, tensionando y deconstruyendo el estereotipo occidental asalvajado de la negritud.⁹ El hecho de poder autogestionar y programar un sitio web, se convierte en un valor agregado para estas mujeres.¹⁰

8. La activista y prostituta Melissa Gira sostuvo que «el porno en la Red proporcionaba una manera de tener a todas las modelos hablando entre ellas, y el aprender a hacer mi propio sitio web y a llevar mi propio negocio fue para mí una cuestión política» (Gira, en Ray, 2007, p. 64).

9. Este estereotipo fue demarcado, dentro del contexto de la representación masculina, en la película *Detrás de la puerta verde* (*Behind the Green Door*) de 1973 a partir del precedente del código Hays. El código Hays, como ya se mencionó, surgió en Estados Unidos en los años 30 para reglamentar lo que era permitido representar en una película de cine. Significa un método de censura y a la vez una forma de regular la comercialización de películas europeas o independientes que transgredieran los modos de producción y representación hollywoodense.

10. Un ejemplo de los muchos que cita Mireille Miller-Young es la web *Pleasure Broker*: «Si eres lo que significa un *gentleman*, sabrás disfrutar de la compañía de una mujer tan bella como inteligente, aceptando mi invitación y preparándote a ti mismo para una experiencia inolvidable» (Miller-Young, 2007, p. 212).

Barbara DeGenevieve y el «queerporn»

Entre los años 2001 y 2004 la artista Barbara DeGenevieve¹¹ dirigió la hoy desaparecida web <ssspread.com>, y produjo cientos de vídeos y sesiones de fotos. La web contaba con foros de discusión y entrevistas a personalidades de la industria y el activismo (como Shannon Bell y Annie Sprinkle, entre otras), y buscaba ser un espacio de reflexión y construcción de comunidades. Este proyecto es un referente para la postpornografía de Barcelona (Urko, en Egaña, 2011) no solo debido a los contenidos que produjo y distribuyó, sino también a las formas de producción que postulaba, orientando los productos hacia un consumidor específico (las comunidades queer) y velando porque estos fueran realizados por personas involucradas en esas comunidades, comprometidas con temas de género y sexualidad. <Sssspread.com> se propuso servir a un segmento de la comunidad carente de representaciones en la pornografía de Internet. Los contenidos eran producidos colectivamente, de forma no profesional, con especial implicación de las personas que participaban en calidad de actores/actrices, las cuales eran invitadas a escenificar sus propias fantasías y construir el relato del que formarían parte. La audiencia también podía participar, ya fuera a través de los foros y debates habilitados en la web, o bien generando nuevos contenidos a partir de sus deseos.

El sitio sssspread.com me puso en contacto con algunos de las más extraordinarias activistas, artistas, estudiantes, trabajadorxs del sexo e investigadorxs que pude conocer. Estaban comprometidxs con poner el cuerpo, su sexualidad, sus prácticas sexuales y un amplio espectro de identidades sexuales, públicamente expuestas para el reconocimiento, disfrute y consumo de todxs. Estaban orgullosxs de sus cuerpos y no tenían mucha conciencia de su disconformidad con la cultura convencional del porno (DeGenevieve, 2014, p. 194).

La autora denomina este género *queerporn*, y plantea

hay solo una pequeña diferencia entre el porno hetero y el queer: los cuerpos. Los cuerpos del porno queer son insubordinados, desobedien-

11. Barbara DeGenevieve, murió de cáncer en agosto de 2014, mientras yo hacía esta investigación.

tes, no-reglados, solo estoy interesada en rodar a personas teniendo un tipo de sexo en el que se sientan cómodas, y esta estrategia nos ha llevado a escenas de una variedad muy interesante. [...] El porno queer es un lugar donde todo es posible, donde cada cuerpo es objetualizado y fetichizado porque quiere serlo. Los cuerpos queer crean un mundo diferente porque representan todo, desde el sexo vainilla, a la masculinidad, los deportes sangrientos y la violencia. El porno queer es democrático en su máxima expresión (DeGenevieve, 2007, pp. 233-234).

DeGenevieve considera que la pornografía tiene significado social en cuanto forma de producción cultural y política, y que es una herramienta para entender el sexo, el poder y el género. Sin embargo advierte los peligros de la corrección política, que se habría convertido en una cárcel intelectual donde los diálogos no pueden producirse y los monólogos son las más habituales prácticas discursivas. Así como los queers no son inmunes a la cultura dominante, la pornografía nunca ha sido políticamente correcta,¹² ni en su versión hetero, ni en la homosexual, y por ende tampoco en su versión queer.

12. «Tal como indico en mis clases cuando intento explicarles a los jóvenes artistas qué significa el término «políticamente correcto», me refiero a un pasado no muy lejano (entre los 60 y los 90) en el que la corrección política estuvo al servicio de una causa noble. Creo que las feministas empezaron a poner atención en las injusticias presentes en el trabajo, en la violencia contra las mujeres y en las vías en las que los hombres blancos en una cultura patriarcal ejercen su poder y privilegios. [...] Cada día vemos los resultados positivos de las ideas que fueron inculcadas en la cultura occidental a través de las determinaciones de las feministas. Desafortunadamente la corrección política se ha convertido en una cárcel intelectual dentro de la cual se da un diálogo extremadamente limitado, y cuando la aplicamos a la pornografía, cualquier intento por comprender lo que una mujer quiere ver se convierte en una forzada, sino humorística, parodia de lo que una mujer quiere. A pesar de mi resistencia hacia el contenido de lo que quiero reconocer como «porno feminista», los temas referentes al agenciamiento femenino, las condiciones de trabajo, el valor del trabajo en la industria del sexo, la equidad en el pago, la legitimidad de las prácticas sexuales de las mujeres, son logros indiscutibles del porno feminista, algunos de los cuales incluso han sido absorbidos por las empresas de pornografía convencional como «buenas prácticas». He visto mucho porno (de todos los tipos, desde *hardcore* extremo heterosexual y gonzo hasta bondage y prácticas de disciplina, sadismo y masoquismo, géneros *fetish* específicos [...], gay, lesbiano, caricaturas, porno animado, y una larga lista). También lo he creado y he sido proveedora de contenido de *ssspread.com* [...] Aunque definitivamente me autodefino como feminista, jamás diría que hago porno feminista. ¿Por qué? Porque no veo ningún motivo para crear un porno que constituya un protocolo de «buena educación» y de «comportamientos correctos». El porno es un lugar de resistencia a las restricciones culturales del placer. Tiene que ver con excitarse de un modo incontrolable y con sentir algo en tu cuerpo. Tiene que ver con qué fetichizamos,

El modelo de <*ssspread.com*> no se centra en la obtención de dinero sino más bien en la producción de comunidades, al igual que otros proyectos de porno queer estadounidenses que fomentan las creaciones de directorxs trans, PoC,¹³ gordxs o diverxs funcionales. En nuestro contexto Post-Op, considera que aunque aprecia la existencia de estas producciones, echa en falta una diversidad más radical en los cuerpos (Post-Op, 2013, p. 199). Estas carencias resultan sin embargo imperceptibles en contextos geopolíticos como el estadounidense, donde la avalancha de pornografía convencional hace que producciones como las de <*ssspread.com*> resulten totalmente rompedoras.

El postporno, sus definiciones y la división geopolítica de sus prácticas

Si hablamos de postporno, hablamos necesariamente de la exposición de un cuerpo que expande sus límites o que cuestiona su forma, su organización identitaria.

Jorge Díaz

Afortunadamente no hay una definición cerrada del postporno.

Elena Urko

El postporno como práctica que cuestiona la representación normativa y heterocentrada del sexo y del placer se erige como la revancha de «quienes hasta ahora habían sido el objeto pasivo de la representación pornográfica (“mujeres”, “actores y actrices porno”, “putas”, “maricas y bolleras”, “perversos”, etc.) [que] aparecen ahora como los sujetos de la representación, cuestionando así los códigos (estéticos, políticos, narrativos...) de visibilidad de sus cuerpos y prácticas sexuales, la estabilidad de las formas de hacer sexo y las relaciones de género que estas proponen».¹⁴

qué necesitamos para salirnos. Es sobre fantasía, no realidad. Y nunca ha sido, y nunca debería ser, políticamente correcto» (DeGenevieve, 2014, pp. 193-194. La cursiva es mía).

13. Acrónimo utilizado en países anglosajones para decir *People of color* (personas de color).

14. Este fragmento es parte del texto de presentación de la «Maratón postporno, pornografía, postpornografía: estéticas y políticas de representación sexual» que se llevó a

La idea de la postpornografía como desestabilizadora de binomios y binarismos es recurrente. En primera instancia se alude a los binarismos sexo-genéricos (Borghi, 2013), expandiéndose esta idea hacia otros territorios marcados por la dicotomía. Para Giménez Gatto «uno de los méritos de lo postpornográfico es que genera un tercer término, tornando un poco obsoleta la oposición erotismo/pornografía, permitiéndonos salir de este binarismo analítico» (Giménez Gatto, 2008, pp. 98-99). Tim Stüttgen sostiene:

las políticas postporno surgen cuando el dualismo de lo bio-masculino (lo activo, poderoso, el sujeto) y lo bio-femenino (lo pasivo, sin poder, el objeto) empiezan a mezclarse y a abrir sus campos a nuevas posibilidades y potencialidades. Es entonces cuando la disponibilidad del sexo comienza a convertirse potencialmente en un goce político: cada gesto, sujeto y carácter genérico, práctica sexual, zona erógena, perspectiva de la cámara y el valor, el afecto y el código pueden ser profanados o apropiados, reconstruidos y «queerizados», reelaborados y «jodidos en su género» (Stüttgen, 2009a, p. 10).

Para Preciado se trata de una serie de «estrategias de crítica y de intervención en la representación que surgirán de la reacción de las revoluciones feministas, homosexuales y queer frente a estos tres regímenes pornográficos (el museístico, el urbano y el cinematográfico) y frente a las técnicas sexopolíticas modernas de control del cuerpo y de la producción de placer, de división de los espacios privados y públicos y del acceso a la visibilidad que estos despliegan» (Preciado, 2008a, p. 47).

A partir más o menos del año 2003, desde el reino de España y algunos otros países se comenzó a intentar «apresar» el resbaloso objeto del postporno. Rachele Borghi, a propósito de la performance de Annie Sprinkle *Public Cervix Announcement*, señala que son características constitutivas de las prácticas postpornográficas «la abolición de la distinción entre público y privado, el uso de la ironía,¹⁵ la ruptura

cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) los días 6 y 7 de junio de 2003. En el encuentro participaron Paul (Beatriz) Preciado, Marie-Hélène (Sam) Bourcier, Thomas Waugh, Annie Sprinkle, Javier Sáez, Fefa Vila, entre otros. Más información en <<http://www.hartza.com/posporno.htm>> (consultado en noviembre de 2017).

15. Tatiana Sentamans apunta, a propósito de las expresiones creativas sexo-disidentes, que «la risa es un arma de doble filo: puede ejercerse como castigo en contra de lo

respecto a la dicotomía sujeto/objeto, el borrado de las fronteras entre cultura legítima (arte) y las producciones culturales ilegítimas (la pornografía), la implicación de los espectadores, la exposición pública de prácticas tradicionalmente inscritas en la esfera de lo privado, la denuncia de la medicalización de los cuerpos, la inversión y puesta en duda del vínculo entre sexo y sexualidad, el uso de prótesis» (Borghi, 2013).

Como es posible observar, más que describir unas características estándares o unas formalizaciones específicas de las prácticas postpornográficas, Borghi plantea temas que son atravesados por estas prácticas, contextos y formas de producción, abriendo más preguntas que respuestas. Una pregunta interesante, por ejemplo, es la que plantea en torno a la posibilidad del postporno de crear espacios.

«Para mí, las performances postporno están directamente ligadas con la geografía en el momento en el cual se trata de acciones que van a romper, a través del uso de una fisicidad que podríamos definir como extrema, la heteronormatividad del espacio público» (Di Feliciano y Borghi, 2013, p. 177). La autora llama la atención sobre la forma en que, en dos sitios web para la promoción turística de Barcelona, se incluyen referencias a la escena postporno, y específicamente al trabajo de Diana J. Torres (Pornoterrorista), como una forma de exotizar la ciudad. En este sentido, dice, «bastaron los momentos en los cuales Diana y las otras habían realizado performances en las ramblas para dejar una marca» (Di Feliciano y Borghi, 2013, p. 177). Esta posibilidad de la postpornografía de marcar el espacio puede romper, construir o modelar la norma, una forma de horadar quizá, su propia fuerza performativa.

Las anteriores aproximaciones no son más que intentos por abarcar un campo de acción que probablemente no podrá enmarcarse en una nomenclatura específica. El testimonio de Post-Op de 2013 deja constancia de la confusión entre postporno, porno alternativo, porno amateur, porno casero e indie porn...

diferente y lo nuevo (al servicio de la moral de un sistema cultural), o como forma de insurrección y provocación. En este último uso, el humor es una potente herramienta política para la subversión de discursos monolíticos dominantes» (Sentamans, 2013a, p. 38).

Sabemos que las fronteras en algunos casos son difusas y no se trata de que el postporno no pueda ser todo eso; sino que no es solo eso. Para nosotrxs el postporno es intrínsecamente feminista o, más aún, intrínsecamente transfeminista, porque ya sabemos que feminismos hay muchos y nosotrxs partimos de un feminismo pro-sexo y de un sujeto político que va más allá de la categoría mujer. El postporno es intrínsecamente político. El porno mayoritario ha perpetuando históricamente unos estereotipos de sexo, género y normalidad corporal. A través de la repetición de unos estándares nos muestran qué cuerpos son deseables y cuáles no, qué prácticas son sexuales y cuáles no... Decide qué se supone que es el sexo ignorando una multitud de prácticas y cuerpos, o mostrándolos como abyectos o anecdóticos (Post-Op, 2013, p. 197).

Uno de los ejes más problemáticos en la definición de postpornografía es que implícitamente se supone que, al igual que en el porno, existiría un *continuum* geopolítico entre sus distintas versiones, lo cual manifiesta una naturalizada voluntad universalista. En este sentido resulta interesante el corte geopolítico que establece M.^a Hélène (Sam) Bourcier al analizar los subproductos disidentes de la pornografía convencional, distinguiendo el porno feminista que se hace en Estados Unidos y Europa del postporno que se hace en España y Latinoamérica. El porno feminista, alineado con la industria pornográfica más convencional, se desarrolla a través del trabajo de actrices que buscan situarse como estrellas porno (*porno stars*) o directoras que tienen un discurso feminista o queer, pero operan dentro de la industria. Este es el caso de directoras como Courtney Trouble¹⁶ o Madison Young,¹⁷ que buscan dotar a la industria del porno *mainstream* de aquello que le falta, desarrollando productos orientados a las minorías sexuales y los

16. Courtney Trouble fundó el desaparecido proyecto NoFauxxx.com y se dedica al porno queer desde hace más de diez años. Realiza unas treinta películas y cortometrajes al año, principalmente en California, y gestiona proyectos como queerporntv y queerporntube. Su trabajo visibiliza cuerpos trans, gordos (como el suyo) y diversos funcionales a través de las producciones de Trouble Films. En la séptima edición de la Muestra Marrana, realizada en México DF, Courtney Trouble asistió como invitada especial. Su sitio web es <<http://courtneytrouble.com/>> (consultado en noviembre de 2017).

17. Madison Young es una actriz y directora estadounidense que ha participado exitosamente de la industria pornográfica comercial. Paralelamente lleva la galería de arte Femina Potens, especializada en arte feminista y queer. La web de la galería es <<http://feminapotens.org/>> (consultada en noviembre de 2017).

géneros tradicionalmente patologizados (Bourcier, 2013, p. 54). En sus trabajos, que se visibilizan a través de circuitos y plataformas como la del Feminist Porn Awards de Toronto¹⁸ y se comercializan en Internet, la autoría resulta imprescindible.

Aunque no existan definiciones cerradas de cada cosa, y sean terrenos susceptibles de fusión, superposición y entrelazamiento, existen ciertas distinciones elementales entre porno para mujeres (un concepto que ha desarrollado dentro del reino de España la sueca Erika Lust), porno feminista (una categoría utilizada, por ejemplo, en el festival de Toronto y, en el contexto español, por la valenciana María Bala y el colectivo Toytool Committeé), porno queer (que utilizan personas como Courtney Trouble) y postporno (aquello que no sabemos bien qué es pero que se ha desarrollado ampliamente en Barcelona). Es precisamente en el cambio de contexto donde estas categorías pierden sentido o se resignifican, lo que ocurre, por ejemplo, cuando las producciones estadounidenses de porno queer, son consideradas en el reino de España como postpornografía.

Al referirse al porno queer¹⁹ Post-Op sostiene:

podemos encontrar con bastante facilidad cuerpos *gender* queer, ftm, bolleras masculinas, femeninas, gordxs, flacxs y razas diversas. Pero la etiqueta postporno no aparece en ninguna de las páginas nombradas anteriormente, ni en las *mainstream* ni en las queer. Creo que es algo que debemos valorar positivamente porque significa que no tiene valor como categoría, que no acota lo suficiente.²⁰ Por un lado, nos entusiasma ver estas producciones. Por otro, aunque esos cuerpos encarnan identidades disidentes, las prácticas que nos muestran quizá no lo sean tanto. Echamos en falta que aporten algo más a la creación de nuevos imaginarios, más allá de la corporalidad en sí. Tampoco vemos que sexualicen otros objetos más allá de los juguetes propiamente sexuales

18. El Feminist Porn Awards se celebra cada año en la ciudad de Toronto y cuenta ya con diez ediciones. El festival se inspira en la frase de Annie Sprinkle «si no te gusta el porno que hay, ¡haz el tuyo!» siguiendo los principios del feminismo pro-sexo. Su web es <<http://www.feministpornawards.com>> (consultada en noviembre de 2017).

19. Específicamente a páginas web como queerporntube, indiepornrevolution, crash pad series, ftmfucker, goodykeporn, pornforeveryone.

20. El comentario de Post-Op confirma la idea de que las prácticas postpornográficas del reino de España y de Latinoamérica no pueden clasificarse en relación con su rentabilización comercial.

(dildos, fustas, látigos...) ni que se utilicen objetos cotidianos o inventados para follar, ni que se eroticen otras partes del cuerpo más allá de los genitales. Aunque se nombren como porno queer, en general están únicamente centradas en hablar de otros sexos y géneros, pero prácticamente ninguna ofrece porno que cuestione categorías como la clase o la diversidad funcional. Seguimos necesitando un porno transfeminista; es decir, un porno que no se centre solamente en los ejes de opresión más referenciados (sexo y género), sino también en otros ejes de opresión transversales como la raza, la clase y la diversidad corporal y psíquica (Post-Op, 2013, pp. 199-200).

	PORNO CONVENCIONAL	POSTPORNO
RELACIÓN PÚBLICO/PRIVADO	SE EXPONE LO PRIVADO PARA SER VISTO PÚBLICAMENTE	SE OCUPA EL ESPACIO PÚBLICO CON ACCIONES SUPUESTAMENTE PRIVADAS
ALTA CULTURA VS CULTURA DE MASAS	CULTURA DE MASAS	"EL ARTE DE HACER QUE EL SEXO PAREZCA ARTE"
INTERPELACIÓN DE LAS OJOS ESPECTADORAS/ES	PROVOCANDO ERECCIÓN Y EVALUACIÓN	IMPACTANDO SISTEMAS DE INTELIGIBILIDAD
PRÓTESIS "NUMBER ONE"	PENE	DILDO
RELACIÓN SEXO Y SEXUALIDAD (Y GÉNERO)	EQUIVALENCIA. SEXO = GÉNERO = SEXUALIDAD	NO CORRESPONDENCIA. SEXO ≠ GÉNERO ≠ SEXUALIDAD

FIGURA 4. Comparaciones odiosas entre pornografía y postpornografía (Lucía Egaña).

El porno queer y feminista, al ser comercial, cuenta con medios de distribución y difusión propios: páginas web, distribuidoras de películas, servidores de vídeo. En efecto, la industria ofrece una serie de servicios «gratuitos» para producciones domésticas o autogestionadas de pornografía, las cuales podrían ser utilizadas por comunidades de postporno carentes de medios propios. Respecto a esta posibilidad, Post-Op encuentra aspectos positivos, como el poder de alcanzar mayores audiencias, y también negativos, como la imposición del uso de licencias copyright (todos los derechos reservados)

y a la vez la obligación de ceder la propiedad de estos derechos sobre materiales creados autónomamente a los propietarios de la plataforma.

Así, un trabajo que en un primer momento tiene un gran contenido político, puede ser modificado perdiendo todo su poder transgresor o puede publicarse en páginas con las que no estés de acuerdo. Es decir, puede ser comercializado y estetizado. Por ello, la mayoría de activistas postporno colgamos nuestros trabajos en nuestros propios blogs o webs y llegamos a otros públicos a través de herramientas como la performance, la acción directa, las presentaciones o la escritura (Post-Op, 2013, p. 200).

Entender estas plataformas como gratuitas es además relativo, puesto que, como ocurre con muchas redes sociales, los contenidos generados por lxs usuarixs son no solo una forma de pago, sino el producto en sí mismo.

A diferencia de lo que ocurre en el porno feminista, los espacios postpornográficos del reino de España y Latinoamérica podrían caracterizarse por cierta resistencia a la inscripción autoral, la comercialización y la circulación liberal de sus materiales. Al regirse por los principios del DIY (*Do It Yourself* o Hazlo tú mismx), anticapitalistas y anarquistas, el postporno valoriza la fuerza performativa del acto sexual colectivo y político que emana de acciones en espacios públicos y talleres, donde no existiría la voluntad de reconocimiento por parte del mundo del arte y la industria sino más bien su intervención (Bourcier, 2013, p. 55). Siguiendo esta línea, en el reino de España, Teo Pardo, activista trans y transfeminista de Barcelona, considera que de los debates colectivos y las ideas que surgen «en asambleas, en jornadas, en bares, en radios libres... no hay prácticamente ninguna que haya pensado yo solo [...] me encuentro ante la imposibilidad de establecer un sistema de citas que reconozca el trabajo intelectual de mis compañeras de lucha, no solo porque hay veces que no tienes más información que la que puedes ver o escuchar u oler, sino también porque es fácil olvidar quién dice las cosas cuando somos veinte en una mesa de un bar en lugar de ser una sola en un atril» (Pardo, 2013, p. 168). De la misma forma, una de las integrantes del colectivo

O.R.G.I.A.,²¹ sostiene que en contextos como el postporno se difuminan las fronteras de lo que ha aportado una u otra porque cada cosa se transforma, se reubica y redefine (Sabela Dopazo en Sentamans *et al.*, 2010, p. 262). Esto se debe a un contexto colectivo que origina modelos de trabajo y funcionamientos grupales afectados por «la intermitencia de sus miembros, la libre circulación, la colaboración puntual, la disolución, la reconversión o la escisión, entre otras vías» (Sentamans, 2013a, p. 40).

Las dificultades para establecer una autoría también problematizan la definición de un «producto». A diferencia de lo que ocurre con el porno feminista, donde la producción mayoritaria tiene una forma audiovisual, en el contexto postporno de Barcelona se realizan tanto vídeos como performances, unas dinámicas efímeras imposibles de transportar, encapsular o vender, y que muy improbablemente serán consideradas trabajo.

Desde esta perspectiva colectivista y efímera, trabajos como el de Annie Sprinkle quedarían excluidos de la «postpornografía». Pero, como hemos visto, las denominaciones y sus características asociadas no son espacios cerrados ni impenetrables, sino que obedece a sus contextos de emergencia y circulación. Teniendo esto en cuenta, y ante las diferencias aquí enunciadas entre postporno y porno feminista, cabe preguntarse: ¿Cuánto tienen estas que ver con las lógicas de producción/acción propiciadas por los distintos contextos? ¿Es la precariedad de los contextos la que obliga a no poder operar ante las dinámicas del mercado, o es un posicionamiento político el que las rechaza? ¿Dónde ocurre la postpornografía? ¿Allí donde es enunciada? ¿Atiende acaso la lectura de Bourcier a las diferencias que existen entre las producciones del reino de España y las de América Latina? Efectivamente, se producen una serie de agrupaciones basadas en la geopolítica, dentro de las que la multiplicidad y diversidad latinoamericana queda reducida a un marco unificado que es necesario cuestionar. El ojo unificador del norte no solo impide cuestionar los estatutos de lo Latinoamericano, sino también tensionar la categoría

21. Colectivo compuesto por Sabela Dopazo, Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans, que desde el año 2001 plantea su investigación y creación artística en torno a cuestiones relativas al género, al sexo y a la sexualidad, desde un posicionamiento feminista y queer. Su web es <<http://besameelintro.blogspot.com.es/p/obra.html>> (consultada en noviembre de 2017).

misma de postpornografía a partir de estas generalizaciones (Egaña, 2014).

La deriva de la palabra postpornografía expone «el problema de la hegemonía cultural que impregna tanto al desarrollo teórico de las academias latinoamericanas como a la producción artística [...] en el campo del pensamiento crítico como en el de la expresión artística el camino siempre ha estado marcado por lo que había sido discutido y producido en los centros dominantes del mundo» (Milano, 2014, p. 110). Si bien el concepto de postpornografía fue acuñado por Annie Sprinkle para denominar su propio trabajo, la figura de Sprinkle termina siendo más relevante fuera de Estados Unidos que dentro, y así el reconocimiento de su trabajo es algo que en el activismo queer estadounidense no es tan claro como en el transmaricabollo del reino de España. Los desfases, mutaciones y traslaciones de las figuras referenciales de la historia son asuntos que, viniendo de Latinoamérica, son evidentes, constantes y a veces impredecibles. Algo de esto hay también en el lugar que ocupan las prácticas postporno en algunos espacios de América Latina. La relación del reino de España respecto a las genealogías estadounidenses se da entre los enunciados del reino de España y los de América Latina. La palabra postporno, adoptada por las lenguas hispanas y por aquellas a las que lo hispano se les ha impuesto, abre posibilidad a la sospecha en torno a cómo serían nuestras prácticas sin esa asunción extranjera.²²

Al observar el postporno latinoamericano, se evidencia su incorporación de temáticas vinculadas a lo local (Milano, 2014, pp. 112-113), a las políticas públicas de un lugar específico, a su historia reciente o a figuraciones que tienen sentido en ese contexto inmediato. Producciones como las de la Fulminante (Colombia), Felipe Rivas San Martín (Chile), el desaparecido colectivo Subporno (Chile), Misogina (Chile), Felipe Lechedevirgen Trimegisto (México), el colecti-

22. Desde Argentina Milano apunta: «La producción de teoría, material audiovisual, fotográfico y de otras expresiones que nacen en los centros de arte y las academias europeas y estadounidenses serán aquellas que leeremos de este lado del mundo y que servirán como material de formación sobre el postporno. Y entonces diremos, sin repetir y sin soplar, que sabemos qué es el postporno y que queremos hacerlo y estudiarlo aquí tal como sucede en aquellas latitudes sin hacer mucho caso a que —a pesar de compartir el disgusto contra el sistema heteronormativo y la reivindicación de sexualidades disidentes— no somos lo mismo» (Milano, 2014, p. 111).

vo Coiote (Brasil) o PorNo PorSí (Colombia), solo por nombrar unos pocos ejemplos, están profundamente vinculadas a los contextos políticos, históricos y culturales de sus espacios. Se trata de cuerpos contextuales que se insertan críticamente en las dinámicas que les circundan. Y de alguna forma queda la sensación de que el postporno en el reino de España estuviese más desvinculado de lo local, más preocupado de asuntos quizá universales, como el género y la sexualidad.

Aún resistiéndome a una definición cerrada de lo que es la postpornografía, según varias autoras el postporno se plantea como un discurso visual que busca la puesta en escena de cuerpos rechazados por la representación normativa y heterosexualizante (Elena Urko, en Prieto, 2009, p. 259). El postporno, a partir de la oposición al binarismo de género (Borghi, 2013), se opone también a otras construcciones dualistas de la cultura oficial (Giménez Gatto, 2008, pp. 98-99; Preciado, 2008a, p. 47), haciendo de lo postpornográfico un espacio de activación política (Stüttgen, 2009b, p. 10). En esa línea, la postpornografía busca abolir la distinción entre público y privado, y las fronteras entre arte y pornografía (Borghi, 2013). La diferencia entre porno feminista y/o queer y postporno se da principalmente por su relación disímil respecto al mercado, lo que también define el posicionamiento respecto a la autoría, la figura del autor y de la *porno star* (o la ausencia de estas figuras) y los modelos de producción individuales o colectivos. Todos estos elementos han sido descritos y agrupados geopolíticamente por Bourcier (2013), que ha abierto una reflexión en torno a la necesidad de considerar los contextos específicos a la hora de analizar las prácticas, ya que se nombran y formalizan de distinto modo. Por eso, pornógrafas estadounidenses como Annie Sprinkle, Belladonna o Courtney Trouble pueden ser consideradas postpornógrafas en determinados espacios, aunque en su lugar de origen no sean leídas de esta forma. A su vez, lo que entendemos por postpornografía aquí y en América Latina es difícilmente comprensible en Estados Unidos, ya que son producciones que se mueven en los rotundos márgenes del mercado. Si lo que allí llaman y producen como porno queer acá puede ser leído como postpornografía, ¿cómo son leídas nuestras postpornografías allí? Para Annie Sprinkle, por ejemplo, se trata de una pornografía punk, DIY, política y transgresora (en una conversación personal en Madrid, en junio de 2009). Si para Post-Op (2013, p. 199) en el contexto estadounidense la postpornografía no opera como cate-

goría del porno y es incluso, casi siempre inexistente, será que quizá el postporno es en sí mismo una categoría situacional, dependiente de una serie de particularidades específicas que son necesarias para darle lugar, incluyendo la adopción de categorías «mal traducidas» provenientes de otros contextos.