



Universidad de Oviedo

PROGRAMA DE DOCTORADO EN GÉNERO Y DIVERSIDAD

TESIS DOCTORAL

“Prácticas postporno en el Estado español. Políticas y estéticas de
representación y acción”

Autora

María Rodríguez Suárez

Directora: Emilia María Durán Almarza

Oviedo, 2017



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Prácticas postporno en el Estado español. Políticas y estéticas de representación y acción	Post-Porn Practices in Spain. Politics and Aesthetics of Representation and Action
2.- Autora	
Nombre: MARÍA RODRÍGUEZ SUÁREZ	DNI/Pasaporte/NIE:
Programa de Doctorado: GÉNERO Y DIVERSIDAD	
Órgano responsable: CENTRO INTERNACIONAL DE POSTGRADO	

RESUMEN (en español)

El presente estudio aborda el postporno en el Estado español como una serie de prácticas artístico-políticas que surgen en la primera década del siglo XXI, con la intención de revisar los imaginarios sexuales, somáticos e identitarios que presenta la pornografía convencional para ampliarlos y resignificarlos desde planteamientos feministas pro-sexo y *queer*. La postpornografía aparece así como un ejercicio de resistencia, agencia y empoderamiento llevado a cabo por diferentes minorías sexuales para desestabilizar los códigos normativos que trata de imponer la pornografía, la cual funciona como una tecnología que opera performativamente construyendo y regulando las sexualidades, los cuerpos y las subjetividades contemporáneas. Tomando como punto de partida diferentes obras visuales y performáticas postporno producidas en el contexto español, se profundiza en las subversiones que introducen –en términos de género, sexuales, corporales, identitarios o de deseo– y en las praxis de experimentación que proponen, analizando en qué manera pueden afectar a sus audiencias y a las propias activistas.



RESUMEN (en Inglés)

The present study approaches Post-Porn in Spain as a series of artistic-political practices that arise, in the first decade of the 21st century, with the intention of challenging the sexual, somatic and identity imaginaries in conventional pornography in order to expand and re-signify them from feminist pro-sex and queer approaches. Post-pornography emerges as an exercise of resistance, agency and empowerment carried out by different sexual minorities in order to destabilize the normative codes that pornography seeks to impose, which functions as a technology that operates performatively by constructing and regulating contemporary sexualities, bodies and subjectivities. Taking as a starting point different post-porn visual and performative works produced in the Spanish context, this thesis delves into the subversive practices they introduce in terms of gender, sexuality, body, identity or desire, as well as in the praxis of experimentation they propose, analyzing how these can affect both audiences activists alike.

SRA. PRESIDENTA DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN GÉNERO Y DIVERSIDAD

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo profesional y personal de muchas personas que me han acompañado a lo largo de este proceso. En primer lugar, de mi directora Lliamar Durán, quien me ha guiado, aconsejado y animado. Gracias por tus conocimientos y por tu apoyo.

También me gustaría agradecer a Annie Sprinkle, Fefa Vila, Diana J. Torres, María Llopis, Itziar Ziga, Lucrecia Masson, Antonio Centeno, los colectivos PostOp y O.R.G.I.A., cuyas obras analizo a lo largo de este estudio, que me han permitido utilizar sus imágenes y resuelto algunas de mis dudas con paciencia. Gracias por vuestro trabajo y por introducirme en el postporno.

Al CMPA por confiar en mis proyectos y por dejarnos construir una familia cada vez más grande. Especialmente, a Carlos por su confianza, entrega y sumisión, siempre consensuada, ante mis ocurrencias.

A mi madre y mi padre, por animarme y cuidarme. A Julio y a Juanjo por estar ahí, por ser como son y por alegrarme la vida.

A mi manada cerdolí por enseñarme otros lugares desde los que construir los afectos, por rescatarme, escucharme, bailarme, politizarme y darme mucho amor. Con vosotras he reflexionado y experimentado muchas de las cuestiones que abordo en esta investigación. Yo soy la petarda teórica pero esta tesis es un poco de todas.

A la Novia de Nadie, quien al final es un poco la novia de todas y diseña como nadie. Gracias por tu paciencia y amor.

A Eva por las terapias, por ponerme las pilas y revisar parte de estas líneas.

A todos los colectivos en los que he participado, Feministas Nómadas, Feministas Líquidas, Paraíso Local Creativo, Plataforma Feminista d'Asturies, por enseñarme otras formas de vivir, de compartir el conocimiento y de hacer política.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	15
--------------------	----

CAPÍTULO 1. UNA MIRADA CRÍTICA A LA PORNOGRAFÍA. SEXUALIDAD, REPRESENTACIÓN Y PODER..... 25

1.1 El problema en torno a la definición de la pornografía	27
1.2 Pornografía contemporánea y producción de subjetividad.....	36
1.2.1 Del porno contracultural a la aparición de internet.....	36
1.2.2 Pornografía y performatividad.....	40
1.3 Debates feministas en torno a la pornografía.....	45
1.3.1 Feminismo pro-censura.....	47
1.3.2 Feminismo pro-sexo.....	48
1.4 Otro porno es posible: pornografía feminista y postpornografía.....	53
1.4.1 <i>Deep Inside Annie Sprinkle</i> : la actriz porno toma el control.....	55
1.4.2 Del porno para mujeres al porno feminista.....	61
1.4.3 Postpornografía, performance y activismo.....	64
1.5 Postpornografía en el Estado español. Una mirada situada.....	70
1.5.1 Sexualidad, pornografía y representaciones <i>queer</i> en el contexto español.....	70
1.5.2 Transfeminismos y postporno.	77

CAPÍTULO 2. PRODUCCIONES AUDIOVISUALES POSTPORNO. DISIDENCIA DE GÉNERO, SOMÁTICA Y SEXUAL83

2.1 El género como paradoja: parodiar el porno, desestabilizar los géneros.....	87
2.1.1 Género, prótesis, humor y juegos de roles.....	89
2.1.2 Finales abiertos y preguntas incómodas.....	99
2.2 Género, violencia, relaciones de poder y consensos.....	102
2.2.1 Subvertir el guion de la violación.....	104
2.2.2 Límites difusos de la violencia y la importancia del consentimiento.....	109
2.3 Cuerpos monstruosos e identidades en proceso de devenir.....	113

2.3.1 Ciencia-ficción postporno: el cuerpo y la identidad como nomadismo....	115
2.3.2 Alianzas postporno-tullidas para una revolución somatopolítica.....	124

CAPÍTULO 3. PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS POSTPORNO.

CORPORALIDAD, EXPERIMENTACIÓN Y EMPODERAMIENTO139

3.1 Pornoterrorismo: la performance como espacio de transformación.....	143
3.1.1 El cuerpo desbordante invade el escenario.....	147
3.1.2 Espacio sonoro y visual en las performances pornoterroristas.....	157
3.1.3 La performance como aquelarre.....	160
3.2 Intervenciones postporno en el espacio público.....	168
3.2.1 Las Ramblas de Barcelona como escenario.....	170
3.2.2 Guerrillas postporno. Tomar la calle, follarse la ciudad.....	176
3.3 El taller como pedagogía encarnada.....	185
3.3.1 Talleres postporno: experimentación somática y sexual.....	186
3.3.2 Devenir <i>king</i> : la experimentación con el género y la identidad.....	194

CONCLUSIONES 201

BIBLIOGRAFÍA.....213

APÉNDICE I. ENTREVISTA A DIANA J. TORRES231

ÍNDICE DE IMÁGENES

1.1 Recuerdos de infancia.....	56
1.2 Orgía-círculo	59
1.3 Es-cultura Lesbiana	76
2.1 Protagonistas.....	90
2.2 Coreografía sexual.....	92
2.3 Cuchillo	99
2.4 Prótesis	101
2.5 Confesión.....	110
2.6 Muñeca hinchable.....	117
2.7 Máquinas-placer	119
2.8 Mutante.....	121
2.9 <i>Bondage</i>	122
2.10 Supermercado	128
2.11 Sexo en el baño	130
2.12 Trío lésbico	132
2.13 Silla de ruedas.....	134
2.14 Primeros planos.....	137
3.1 Femenidad <i>punk</i>	148
3.2 <i>Fisting</i>	149
3.3 Eyaculación.....	150
3.4 Azotes.....	155
3.5 Cuerpo abyecto.....	156
3.6 Cuerpo sonoro	160
3.7 Insultos	165
3.8 Ramblas	172
3.9 Masturbación colectiva	180
3.10 Orinar en la calle.....	183
3.11 Ataque Barcelona	183
3.12 Taller postporno práctico	190
3.13 Taller diversidad funcional.....	192
3.14 Yo como Mario	196

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

En el año 2011, mientras realizaba mi Trabajo de fin de Máster sobre arte feminista contemporáneo, descubrí el postporno en un taller impartido por María Llopis en la Casa Invisible de Málaga, un centro social y cultural de gestión ciudadana. La curiosidad que despertaron en mí este tipo de prácticas artístico-políticas, que proponen modelos sexuales, somáticos e identitarios alternativos a los que presenta la pornografía comercial desde perspectivas feministas pro-sexo y *queer*, me llevó a iniciar, al año siguiente, esta tesis doctoral. La “postpornografía” surge a principios de los años noventa en Estados Unidos cuando la ex-actriz porno Annie Sprinkle acuña este término para señalar mediante el prefijo “post” el carácter revisionista de sus nuevos trabajos sexuales. En el contexto español, a partir de la década del 2000, diferentes artistas y colectivos ligados al movimiento transfeminista van a recuperar esta noción para referirse a sus creaciones audiovisuales y acciones performáticas, dando lugar a lo que se conoce como “postporno”. Algunas de ellas constituyen el principal objeto de estudio de esta investigación.

Los objetivos se establecen, por lo tanto, en varias direcciones. Si el postporno trata de resignificar la pornografía convencional, en primer lugar, he considerado necesario definir qué es la pornografía. Para ello, no he buscado una acepción cerrada, sino que he estudiado este sistema de representación sexual en relación con diferentes tecnologías de poder. Para tratar de responder a cómo y por qué surge la postpornografía he llevado a cabo una revisión de sus antecedentes políticos, discursivos y artísticos. De esta forma, he examinado diferentes planteamientos feministas en torno a la pornografía, centrando mi interés en los análisis pro-sexo y *queer* y he trazado una breve genealogía del porno feminista y de la postpornografía, estableciendo las principales características de ambos fenómenos. He situado, además, estas cuestiones en el Estado español, identificando los debates, los acontecimientos, las prácticas pioneras y las particularidades propias. Asimismo, mediante el análisis de los diferentes trabajos audiovisuales y performáticos producidos por diferentes activistas en nuestro contexto, he estudiado qué cambios y subversiones produce el postporno respecto a la pornografía comercial y a la sexualidad normativa, en términos de género, sexuales, somáticos, identitarios o de deseo y cómo pueden afectar tanto a las audiencias como a las propias activistas. Mi hipótesis de partida es que las prácticas postporno introducen una serie de códigos visuales y de ejercicios de experimentación que contribuyen a modificar los parámetros sobre los que se construye el imaginario colectivo y que nos ayudan a repensar críticamente nuestras sexualidades, corporalidades y subjetividades, abriendo así posibilidades de transformación y de

cambio.

La elección de un objeto de estudio como la postpornografía ha supuesto trabajar desde una metodología híbrida. En este sentido, considero muy oportuna la definición que Jack Halberstam hace de la metodología *queer* como un procedimiento “carroñero”, porque utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos o cuestiones que han sido excluidas de los estudios tradicionales (2008, 35). Esto implica siempre “una cierta deslealtad a los métodos académicos convencionales” para trabajar desde la flexibilidad y la interdisciplinariedad (32). La pornografía ha sido considerada a lo largo de la historia como un tipo de representación sexual de baja cultura y, por lo tanto, ha sido excluida y poco estudiada por disciplinas como la Historia del Arte o los Estudios filmicos. Lo mismo ha sucedido con el porno feminista y la postpornografía. Por esta razón, para llevar a cabo mi investigación he tenido que rastrear diferentes análisis históricos, sociológicos, antropológicos, políticos, audiovisuales o activistas, muchos de los cuales parten de campos ya de por sí interdisciplinarios como son los Estudios sobre pornografía, las teorías y prácticas feministas y *queer*; los Estudios visuales o los Estudios de performance. A partir de los mismos, he establecido el corpus teórico de este estudio y he incorporado herramientas metodológicas para desarrollar los análisis posteriores. Para llevar a cabo esta revisión, han sido muy productivas mis estancias de investigación en los centros de documentación de dos de las instituciones que más se han interesado por las prácticas postpornográficas en nuestro contexto: el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Centro de Arte Contemporáneo Arteleku en Donostia/San Sebastián. Por otro lado, para establecer el corpus audiovisual y performático he recopilado materiales de archivo –cortos, videos de performances y acciones, fotografías, relatos o ilustraciones– y he asistido a diferentes performances “en vivo” y talleres. Asimismo, para poder comparar la postpornografía con el porno comercial he tenido que visualizar y analizar este tipo de contenidos, accediendo a ellos principalmente a través de internet.

Respecto a los análisis que realizo de algunas producciones postporno, me gustaría poner en evidencia que no pretenden establecer una verdad absoluta sobre las mismas, sino señalar ciertos desplazamientos y fracturas que, en mi opinión, producen en la representación sexual normativa. De esta forma, parto siempre de conocimientos situados, parciales y críticos, entendiendo que sólo desde esta perspectiva es posible alcanzar una “objetividad feminista” (Haraway 1995b, 324). El proceso interpretativo no es ni pretende parecer algo neutro, sino un análisis condicionado por mi propio punto de vista como activista transfeminista y educadora sexual. Para llevarlo a cabo, he tratado de

utilizar una mirada parcial, política y deconstructiva que rechaza y cuestiona las categorías establecidas por los sistemas de pensamiento normativos y binarios para buscar puntos de vista menos reduccionistas y más desesencializantes. También, he considerado importante incorporar las opiniones y vivencias de las propias artistas y activistas, partiendo de la idea de que “los conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla, un terreno o un recurso” (Haraway 1995b, 341). Para ello, he revisado diferentes textos publicados en sus blogs, libros o artículos y he participado en diferentes encuentros, charlas o talleres. En el Anexo I se recoge también una entrevista realizada a una de las artistas, Diana J. Torres, aprovechando una de sus estancias en Oviedo. Asimismo, he incorporado técnicas como la observación participante (Kawulich 2005), la investigación-acción (Malo 2004) o la investigación-encarnada (Haraway 1995b; Harding 1996; Esteban 2004), participando directamente en algunas prácticas e integrando mis propias experiencias y vivencias personales como formas legítimas de teorizar y aportar nuevos conocimientos.

La estructura de esta tesis está compuesta por tres capítulos. El primero, “Una mirada crítica a la pornografía. Sexualidad, representación y poder”, establece las bases para analizar la pornografía y la postpornografía como sistemas de representación sexual. Por un lado, se aborda la pornografía en relación con el poder, tratando de establecer cómo, en qué contexto y con qué intenciones surge este término y cuál es su relación con otros sistemas de representación (jurídicos, científicos y artísticos) que a partir del siglo XVIII tratan de definir la sexualidad humana. Asimismo, se presta atención al papel que tiene hoy en día la pornografía en las sociedades occidentales contemporáneas, argumentando que se ha convertido en un dispositivo pedagógico normalizado y normalizante y en una de las principales tecnologías sexuales, corporales e identitarias a través de las cuales se configuran las subjetividades contemporáneas. De esta forma, se analiza la pornografía en términos de performatividad, atendiendo tanto a las ficciones naturalizadas y a las jerarquías que produce y establece, como a la capacidad de agencia que este proceso conlleva.

Para profundizar en esta cuestión, se revisan diferentes debates y planteamientos críticos que surgen dentro del movimiento feminista estadounidense y que dieron lugar a dos posturas enfrentadas: el feminismo pro-cesura y el feminismo pro-sex. Centrándose principalmente en las aportaciones del segundo y en su relación con las teorías *queer* y las luchas de las propias trabajadoras sexuales dentro de la industria del porno, se aborda la pornografía en relación con el placer y con las oportunidades que ofrece a las mujeres

y a las minorías sexuales y somáticas de generar nuevas imágenes que interrumpan el imaginario existente con modelos más diversos y éticos. Precisamente, como resultado de este planteamiento van a surgir dos sistemas de representación alternativos a los contenidos normativos que muestra el porno comercial: la pornografía feminista, dentro de la propia industria, y la postpornografía, en relación con el arte y el activismo. Así, se examinan las particularidades de estos dos fenómenos culturales atendiendo a cómo surgen, quiénes son sus principales sujetos de enunciación, qué tipo de representaciones proponen y cómo modifican las narrativas porno convencionales.

Por otro lado, se contextualizan y se buscan las particularidades de estos discursos feministas en torno a la pornografía y la representación de la sexualidad en el Estado español. En este sentido, se analiza el transfeminismo como un movimiento que surge en la primera década del siglo XXI para situar las teorías y las prácticas *queer* en el contexto español y el postporno como un tipo de representación y de acción transfeminista que utiliza códigos pornográficos para hacer públicos otros imaginarios sexuales, corporales e identitarios. También se localiza el uso del término “postporno”, así como los diferentes eventos y acontecimientos que han favorecido la aparición de una serie de artistas y colectivos interesados en este tipo de prácticas y cuyos trabajos audiovisuales y performáticos constituyen el principal objeto de análisis de esta tesis doctoral.

El segundo capítulo, “Producciones audiovisuales postporno. Disidencia de género, somática y sexual”, examina diferentes obras audiovisuales que tratan de cuestionar los parámetros naturalizantes y normativos a través de los cuales se configuran la sexualidad, la corporalidad y la identidad. En primer lugar, se analizan dos cortos, *Siempre que vuelves a casa* (2003) del colectivo Ex-dones y *Fantasia 21* (2003) de GirsWhoLikePorno. En ambos, se muestran personajes que juegan con los roles de la feminidad y de la masculinidad para parodiar ambas categorías y que utilizan el dildo como una prótesis que descodifica el sexo asignado al nacer de las prácticas sexuales que se pueden llevar a cabo. La identidad es presentada así como un espacio abierto a la experimentación lúdica y no como una esencia fija. Además, estas creaciones desestabilizan y resignifican los códigos pornográficos tradicionales y la recepción normativa de los mismos a través del humor, la descontextualización o la pregunta crítica. De esta forma, interrumpen la mirada masturbatoria característica del porno convencional para forzar a las audiencias a reflexionar sobre la sexualidad y la identidad poniendo en evidencia el carácter ficcional de ambas categorías.

Se analizan, además, dos historias de la serie *Hay tantas maneras de violarnos* (2004-2007) del colectivo Girlswholikeporno: *Violación en La Habana* (2004) y *El belga* (2007). En ambos relatos se abordan las relaciones que se establecen entre el género, la sexualidad y la violencia y se reflexiona sobre la violación en términos de performatividad. De este modo, se trata de poner en evidencia que son los discursos hegemónicos acerca de la violación, atravesados por numerosos estereotipos de género, los que operan configurando las identidades dicotómicas y naturalizadas tales como agresor/víctima, activo/pasiva, fuerte/débil, violento/violentada. Por el contrario, estas creaciones postporno ofrecen otro tipo de roles, reacciones y vivencias que desestabilizan estos códigos de representación cerrados. Asimismo, reflexionan sobre la variedad de formas de ejercer violencia sexual y sobre la noción de consentimiento como un requisito fundamental para el desarrollo de una sexualidad ética y positiva para todas las personas.

Por último, se indaga en la figura del monstruo como una identidad positiva que cuestiona los parámetros sexuales y somáticos normativos y que es reivindicada desde el postporno en dos direcciones. Por un lado, aparece como protagonista de una ciencia-ficción postpornográfica que sirve para ensayar o imaginar nuevos mundos menos jerárquicos y esencializantes. En este sentido, se analiza el video *Fantasia Postnuclear* (2006) del colectivo PostOp, en el que se muestran una serie de personajes híbridos, confusos y monstruosos en los que no se diferencia lo natural de lo artificial, lo masculino de lo femenino o lo orgánico de lo prostético. Por otro lado, el monstruo emerge como una identidad estratégica común a partir de la cual se están generando proyectos colaborativos entre diferentes activistas cuyos cuerpos se alejan del ideal de normalidad corporal y sexual (lesbianas, gordas, trans o con diversidad funcional). Esto ha dado lugar a una serie de alianzas *queer/crip* que proponen otros tipos de representaciones postporno en las que se reivindica la diversidad sexual y corporal y a través de las cuales se obliga a la audiencia a repensar los cánones de belleza y de deseo imperantes desde perspectivas no heteronormativas y anti-capacitistas. Me detengo aquí en el análisis del video *Nexos* (2014), el primer corto postporno-tullido producido en el Estado español. Estos trabajos introducen un tipo de corporalidades que he definido como “cuerpos desbordantes”, ya que sobrepasan los límites de las lógicas normativas para introducir nuevos imaginarios somáticos, de género, de sexo y sexuales.

El tercer capítulo, “Prácticas performáticas postporno. Corporalidad, experimentación y empoderamiento”, aborda los diferentes modos en los que estos cuerpos desbordantes postpornográficos utilizan la performance. En primer lugar, se

analizan las performances escénicas a partir del trabajo de Diana J. Torres. Para llevar a cabo esta tarea, se examina la noción de pornoterrorismo que propone esta activista, en la que el cuerpo aparece como el principal arma de resistencia frente a los sistemas de poder que pretenden disciplinarlo. La performance se convierte así en una herramienta fundamental para la acción política pornoterrorista ya que se presenta como una práctica corporal creativa que permite poner en evidencia y re-hacer los mecanismos performativos que encarnamos de manera inconsciente. En segundo lugar, para profundizar en las performances pornoterroristas se analizan los diferentes elementos que las suelen componer. De esta forma, se presta atención a cómo la artista utiliza su propio cuerpo como un lugar de experimentación y comunicación a través del cual muestra diferentes prácticas invisibilizadas en el imaginario colectivo. A través de ellas, expone una serie de conocimientos sobre el cuerpo, el género, el sexo, la sexualidad o el placer que subvierten los saberes y normas hegemónicas. Por otro lado, también se estudian otros recursos que acompañan al cuerpo durante la performance como la voz o las imágenes y sonidos que la artista proyecta sobre el escenario para estimular y conectar al público con diferentes sentimientos: rabia, dolor, placer o empoderamiento. Por esta razón, se aborda el papel de Torres como el de una mediadora chamánica o bruja, quien recupera los usos mágicos del cuerpo y manipula los signos, los símbolos y el entorno para convertir sus performances en rituales colectivos en los que se difuminan las fronteras entre la performer y la audiencia y en los que busca que se produzca una transformación de las conciencias y subjetividades de las personas participantes.

A continuación, se estudian diferentes prácticas performáticas postporno que se desarrollan en el espacio público. Por un lado, las performances se trasladan a las calles más transitadas de las ciudades, las cuales se convierten en escenarios improvisados. En este aspecto, se examinan los imaginarios alternativos que se introducen y cómo pueden ser asimilados por parte del público cuando se encuentra con estas obras de forma fortuita. Por otro lado, se revisan una serie de prácticas de guerrilla simbólica e intervención urbana que utilizan la acción directa y la desobediencia de género y sexual como estrategias a través de las cuales interrumpir la visión normativa de la ciudad y sus usos sexuales y de género. A través de estas acciones se hacen visibles una serie de identidades disidentes respecto a las normas que construyen la feminidad en relación con el espacio público y que pretenden invertir los roles desequilibrados de poder que se suelen practicar en éste cotidianamente. De esta manera, estudio estas prácticas performáticas como rituales de empoderamiento a través de los cuales las activistas ganan control sobre sus propias vidas

y reivindican su derecho a ocupar la esfera pública desde la libertad.

Finalmente, se analizan los talleres postporno y *drag king* como prácticas artísticas en las que la performance se convierte en una herramienta pedagógica a través de la cual reflexionar y experimentar con la performatividad de género, somática y sexual. Estos talleres permiten generar espacios de encuentro entre las artistas y otras personas interesadas en sus prácticas postpornográficas. En ellos, se intercambian conocimientos y experiencias a través del diálogo horizontal y se proponen ejercicios de autoexploración somática e identitaria a través de los cuales repensar colectivamente cómo se construyen nuestras subjetividades. En este sentido, se examinan las metodologías que se emplean en estos talleres y que parten de saberes y pedagogías *queer* que cuestionan la idea de normalidad para generar procesos de toma de conciencia, des-identificación, empoderamiento, experimentación y transformación de las identidades de las personas participantes.

Las prácticas audiovisuales y performáticas postporno proponen una serie de corporalidades e identidades que cuestionan los discursos sexuales, somáticos e identitarios hegemónicos empleando códigos de representación pornográficos y artísticos. Por lo tanto, la primera tarea es establecer un marco desde el que delimitar qué es la pornografía, cómo se comporta como sistema de representación sexual y cómo está siendo modificada desde perspectivas feministas y *queer*:

CAPÍTULO 1.
UNA MIRADA CRÍTICA A LA PORNOGRAFÍA.
SEXUALIDAD, REPRESENTACIÓN Y PODER

CAPÍTULO 1. UNA MIRADA CRÍTICA A LA PORNOGRAFÍA. SEXUALIDAD, REPRESENTACIÓN Y PODER

1.1 EL PROBLEMA EN TORNO A LA DEFINICIÓN DE LA PORNOGRAFÍA

Una de las primeras cuestiones que surgen a la hora de abordar un objeto de estudio como la postpornografía es precisamente: ¿qué es la pornografía? Si consideramos que el prefijo “post” indica una revisión crítica del término que precede, la primera tarea que es necesario realizar es la de investigar a qué nos referimos cuando hablamos de pornografía. Este cometido, sin embargo, no resulta una tarea fácil. Diferentes estudios (Arcand 1993; Hunt 1996; Kendrik 1995; Ogien 2005; Osborne 1993) coinciden en poner de relieve la dificultad de definir este término porque supone rastrear una serie de debates, ya sea en el ámbito jurídico, filosófico o sociológico, tras los cuales no parece haber consensos. El principal obstáculo es que la mayoría de las definiciones tienden a ser subjetivas y personales. Una de las enunciaciones que mejor pone de relieve esta complejidad es la que realizó el juez de la Corte Suprema de Justicia de los Estados Unidos, Potter Stewart, en 1964, mientras intentaba dictaminar si la película *Los amantes* de Jean Moreau (1958) debía ser considerada pornográfica y, por lo tanto, la sala de cine donde había sido proyectada, sancionada. Stewart sentenció: “no sé definir la pornografía, pero la sé reconocer” (Ogien 2005, 47). Este tipo de declaraciones ponen de manifiesto cómo este término suele depender, en primera instancia, de la persona que lo está proponiendo y, por lo tanto, de numerosas variables que tienen que ver con su contexto personal, cultural o histórico. Por otro lado, la noción de pornografía ha estado ligada y ha sido construida, a lo largo de historia, en relación con otras dos: la de obscenidad y la de erotismo. Como explica Raquel Osborne en su libro *La construcción social de la sexualidad*, estos tres términos aparecen muchas veces para referirse a las mismas cosas, la única diferencia, de nuevo, parece depender exclusivamente de quién los use (1993, 27-28). En este sentido, a lo largo de este apartado, considero necesario hacer una revisión crítica de estos conceptos para analizar cómo y con qué objetivos se han ido relacionando.

Los criterios que, normalmente, se utilizan para definir algo como pornográfico suelen ser formales. De esta manera, se atiende a cuestiones como el tipo de contenidos que muestra, de qué forma lo hace, con qué finalidad o qué tipo de respuesta produce en el público. Como explica el filósofo francés Ruwen Ogien en su ensayo *Pensar la*

pornografía, siguiendo este esquema, el único consenso establecido, hasta el momento, para catalogar una imagen como pornográfica es que contenga actividades sexuales directas o explícitas y que su intención sea la de excitar sexualmente a la audiencia (2005, 52). Este tipo de definiciones cerradas, sin embargo, presentan contradicciones porque no todas las personas nos excitamos a través de los mismos códigos, ni lo hacemos igual en todas las épocas o partes del mundo. Por esta razón, considero que impiden analizar cómo funciona este fenómeno cambiante de la representación sexual al que denominamos pornografía, ya que ofrecen interpretaciones subjetivas como si fueran verdaderas y universales. Por un lado, no tienen en cuenta que lo que una sociedad considera explícito es siempre variable y depende, en primera estancia, del régimen de visibilidad imperante en cada momento: de lo que puede ser visible y lo que no, lo que se establece que pertenece al terreno de lo privado y lo que forma parte del ámbito de lo público. Por otro, legitiman la idea de que la intención de una persona tendría siempre la capacidad de despertar una respuesta o reacción concreta por parte de la audiencia, olvidando las numerosas variables que influyen en este proceso: religiosas, de clase, género, raza o edad, entre muchas otras.

El principal problema de estas afirmaciones sobre qué es la pornografía es que ignoran el contexto histórico, cultural y personal en el que se desarrollan y reciben las imágenes. En este sentido, coincido con el planteamiento del antropólogo Bernard Arcand quien afirma, en su libro *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*, que “nada es en sí pornografía” porque esta “etiqueta sólo es atribuible tras la evaluación del contexto” (1993, 30). Además, tal y como expresa Ogien, este tipo de planteamientos universalizantes, en la mayoría de las ocasiones, funcionan confundiendo la tarea de identificar con la de juzgar moralmente (2005, 52). Por esta razón, utilizan lo que Arcand denomina un “método del censor” a través del cual se analiza la pornografía y se delimita qué es, para después trazar minuciosamente los límites de lo tolerable y lo intolerable (1993, 29). Como mi intención aquí no es elaborar un listado sobre la variedad de definiciones en torno a la pornografía a lo largo de la historia o desde diferentes perspectivas, sino analizar cómo y con qué objetivos políticos se genera esta diversidad discursiva en torno a ella, considero más apropiada la metodología que proponen Andrés Barba y Javier Montes, en su ensayo *La ceremonia del porno*, a través de la cual invitan a abordar la pornografía en relación con el poder. Frente a este “método del censor”, estos autores consideran más acertado el giro metodológico propuesto por Michael Foucault a lo largo de su obra y sugieren

que la cuestión no estaría tanto en atender a la forma que presenta la pornografía sino en analizar quién decide qué es, cómo se administra o cómo se visibiliza en el espacio público (2007, 67).

En esta misma línea, a partir de los años noventa, la pornografía comienza a ser un objeto de estudio dentro de la academia, dando lugar a un nuevo campo de investigación de carácter interdisciplinar al que se denomina Estudios sobre pornografía (en inglés, *Porn Studies*). Estos análisis críticos (Williams 1989, 2004; Arcand 1993; Hunt 1996; Kendrik 1995; Ogien 2005; Waugh 1996; Gubern 2005; Preciado 2008a, 2008b; Barba y Montes 2007) abordan la pornografía como un producto cultural y un sistema de representación con sus especificidades históricas, culturales, económicas, institucionales, cinematográficas o políticas. En primer lugar, coinciden en argumentar que el término pornografía aparece para conceptualizar una serie de materiales relacionados con la sexualidad y que, por lo tanto, sus significados son siempre variables y condicionados por el contexto de recepción y la forma en la que en él se conciba la sexualidad. Por otro lado, también están de acuerdo en que, a pesar de que se pueden hallar iconografías sexuales en casi todas las épocas y culturas, la pornografía es una invención moderna y occidental que surge entre los siglos XVIII y XIX: un momento muy concreto de la historia en el que se está definiendo la sexualidad humana. Por esta razón, analizan la pornografía como una “categoría de pensamiento, de representación y de regulación” (Hunt 1996, 11) que surge en el interior de un entramado político mayor al que Michael Foucault denominó una “puesta en discurso del sexo” ([1976] 2006, 22). De esta forma, consideran que para abordar la pornografía es necesario ubicarla en un terreno, ampliamente investigado por este filósofo francés, en el que los discursos, la sexualidad y el poder están totalmente conectados.

En el primer volumen de la *Historia de la Sexualidad, La voluntad de saber*, Foucault expone que los siglos XVII y XVIII traen consigo un cambio importante en el funcionamiento del poder. El antiguo modelo represivo, al que denomina “régimen soberano”, comienza a convivir con una nueva forma de poder característica de la modernidad cuyo propósito es administrar, controlar y regular la vida humana para ponerla al servicio de la producción económica y de la acumulación de capital ([1976] 2006, 144-45). Esta nueva modalidad de poder, a la que Foucault se refiere como “biopoder”, se instala completamente en el siglo XIX y se organiza alrededor de dos prácticas relacionadas entre sí: una “anatomopolítica del cuerpo humano”, que se va a ocupar del cuerpo como máquina, de su utilidad, docilidad, del aumento de sus

aptitudes y fuerzas y de su integración en sistemas de control eficaces y económicos; y una “biopolítica de la población” que va a pretender regular la vida del cuerpo social en general, con la finalidad de gestionar a las poblaciones en su conjunto (148-49). En este contexto, la sexualidad humana adquiere una importancia fundamental para este autor, porque funciona como una bisagra que articula tanto lo individual como lo colectivo, convirtiéndose en objeto y blanco de numerosos controles detallados y minuciosos. Para poder controlar y organizar a la población en su conjunto, la sexualidad comienza a ser vigilada, administrada y normalizada, pasando a ser uno de los temas principales en diferentes operaciones políticas, intervenciones económicas y campañas ideológicas (154-55). En algunos momentos, por ejemplo, fomentando la natalidad y en otros restringiéndola, según el crecimiento económico o demográfico; o bien, prohibiendo y criminalizando la representación de la sexualidad en algunas épocas, y en otras, como en la actual, promoviendo su consumo y reproducción.

Las tesis planteadas por Foucault son fundamentales, en mi opinión, porque pretenden dar cuenta de que la sexualidad, lejos de ser algo natural, biológico o a-histórico, es más bien una construcción discursiva fruto de diferentes prácticas de saber-poder que legitiman una serie de discursos normativos que acaban dictaminando lo que la sexualidad es. Sus planteamientos señalan que la sexualidad humana se convierte en un asunto de interés público en el siglo XIX y que solo a partir de este momento se considera necesario regularla, reglamentarla y orientarla a través de una ciencia de la sexualidad, la cual denomina *scientia sexualis* (60). Frente a las hipótesis represivas sobre el sexo planteadas por los discursos psicoanalíticos, la hipótesis que plantea Foucault es que al poder le interesa producir discursos útiles y públicos para reglamentar el sexo (25). Y esto lo facilita en este momento el ascenso imparable del positivismo y la ciencia, que convierten las distintas formas de comportamiento sexual en un objeto de estudio de instituciones como la medicina, la psiquiatría, la pedagogía o la justicia penal, las cuales administran los saberes para producir “una verdad del sexo” (59). De esta forma, lo que propone este autor es que la ciencia sexual occidental más que reprimir o suprimir la diversidad sexual, funciona generándola, dándole a esta una realidad analítica, visible y permanente (45). Los diferentes discursos sobre la sexualidad que surgen en el siglo XIX generan ficciones que son presentadas como verdades universales y que, luego, son incorporadas al imaginario colectivo y a la visión que las personas tienen de sí mismas, convirtiéndose en dimensiones absolutamente fundamentales para sus vidas.

Asimismo, el estudio sobre la sexualidad que lleva a cabo Michael Foucault pone en evidencia que este nuevo dispositivo de regulación sexual funciona siempre creando un sistema jerárquico de conceptos e identidades que diferencian una sexualidad buena, sana y normal –la que se adapta a la heterosexualidad reproductora– y otra mala, patológica y anormal, que funciona como un “otro” constitutivo de la primera. De esta manera, mientras la sexualidad normativa es premiada y privilegiada, las sexualidades que escapan a las normas impuestas pretenden ser corregidas, encauzadas y normalizadas. Para ello, el saber científico tiene la legitimidad de intervenir sobre todas aquellas prácticas o saberes que no encajan en las normas sexuales que él mismo produce. La medicina moderna, por ejemplo, comienza a generar numerosos tipos de intervención: diagnósticos, medicalización o terapias (72). Del mismo modo, en el terreno de la representación sexual se comienzan a identificar, catalogar, ocultar, descalificar y perseguir todas aquellas imágenes que no conservan un tono clínico o un léxico científico.

La pornografía decimonónica fue considerada uno de estos discursos sobre el sexo que era necesario erradicar. Su puesta en escena de diferentes prácticas que escapan a las normas sexuales de la época hace que se ponga a funcionar en torno a ella una retórica de las perversiones que la vinculan directamente con lo patológico y el delito. Como explica Ruwen Ogien, es significativo que hasta este momento las representaciones sexuales podían controlarse o prohibirse por el hecho de ser blasfematorias (justificación religiosa) o subversivas (justificación política). Sin embargo, las sociedades modernas habrían empezado a censurar basándose exclusivamente en justificaciones morales (2005, 71). La noción de pornografía surge entonces como una categoría ligada a leyes que dictaminan qué es lo púdico y lo impúdico, lo correcto y lo incorrecto, lo público y lo privado, lo normal y lo patológico, lo moral y lo inmoral. Por esta razón, considero necesario hacer un breve repaso de cómo surge este término y las relaciones de poder que operan en su significación.

Si se acude a la etimología del término, “pornografía” proviene del griego *pornographos*, que nace de la unión del sustantivo *porne*, que significa prostituta y del verbo *graphos* que se refiere al acto de escribir, representar o describir. Sin embargo, como explica Bernard Arcand, las sociedades no denominan habitualmente más que aquello que las concierne y, en el caso de la pornografía, no se encuentra ningún documento escrito que incluya este término hasta el siglo XVIII (1993, 135). Concretamente, la primera vez que aparece registrado es en el tratado de Restif de la

Bretonne, *El pornógrafo* (1769), en el que se propone un proyecto de higiene pública y de reglamentación de la prostitución y donde el término mantiene cierta relación con su origen etimológico. Sin embargo, la utilización de esta palabra relacionada con la representación de actos sexuales explícitos y que se acercaría más a la visión que hoy tenemos sobre la pornografía, debe fecharse unos años antes. Concretamente, como expone Walter Kendrick, en su libro *El museo secreto: La pornografía en la cultura moderna*, tras el hallazgo de los restos arqueológicos de Pompeya. Según este autor, es a partir de este momento cuando las disciplinas modernas de la historia del arte o la arqueología comienzan a utilizar este vocablo para referirse a una serie de colecciones “prohibidas”, encontradas tanto en Pompeya como en otras excavaciones y ruinas. Todas ellas incluían diferentes objetos (vasijas, frescos o pequeñas esculturas) con representaciones explícitas de órganos y prácticas sexuales. Por esta razón, este autor afirma que la noción de pornografía nace como una nueva taxonomía que permite estudiar, nombrar y clasificar de forma sistemática, en el siglo XVIII, una serie de imágenes del pasado que, en ese contexto moderno, son entendidas como licenciosas y obscenas (1995, 22).

Me parece interesante apuntar también el lugar al que iban a parar este tipo de objetos sexuales porque creo que puede dar pistas de esta relación de la pornografía con la visualidad y el poder que pretendo explicar. Como explica Kendrick, una vez catalogados como pornográficos eran confinados en el Museo Secreto de Nápoles, un espacio restringido a los hombres de clase alta y donde las mujeres, los niños y las clases populares, en su conjunto, tenían prohibida la entrada (23). De esta forma, podemos deducir que la pornografía se relaciona desde su surgimiento con lo sexual y lo prohibido, lo secreto y lo censurable, con aquello que no puede ser visto por cualquier persona. Pero, además, como explica desde una perspectiva feminista Paul B. Preciado, en su artículo “Museo, basura urbana y pornografía”, esta noción de pornografía funciona desde sus orígenes como una estrategia que permite trazar límites a lo visible y a lo público operando mediante la segregación política de la mirada en términos de clase, género y de edad (2008a, 44-45).

Por otro lado, es importante destacar que, si bien la palabra surge en el siglo XVIII, la necesidad de definir qué es la pornografía no se hace verdaderamente relevante hasta el siglo XIX. Con el desarrollo de las técnicas de reproducción masiva, primero la ilustración y el grabado y, después, la fotografía y el cine, se posibilita la distribución y el consumo de imágenes sexuales a una mayor parte de la población.

Solo a partir de este momento la pornografía comienza a aparecer como una categoría importante que engloba una parte fundamental de la producción de conocimiento sobre la sexualidad. Por esta razón, la mayor parte de los estudios hasta ahora citados coinciden en argumentar que la pornografía aparece justo en el momento en que las élites sociales, económicas y políticas dejan de tener un acceso único a las representaciones sexuales explícitas. Como explica Arcand, que las actividades sexuales se ligaran al mundo del espectáculo público supuso una gran amenaza para el orden social establecido porque se atenuaban las distinciones de clase, sexo o edad que operaban en lugares como el Museo Secreto (1993, 152). También es precisamente en este contexto cuando la pornografía comienza a ser presentada como algo negativo que representa un imaginario sexual patológico, peligroso, inmoral u obsceno. Como explican Walter Kendrick o Lynn Hunt, los diferentes diccionarios que surgen en el siglo XIX acaban por reducir el significado de la palabra pornografía a la simple producción de obscenidades (Kendrick 1995, 25) o a “aquello que perturba el orden social y viola las buenas costumbres” (Hunt 1996, 30). De esta manera, pornografía y obscenidad se convierten en términos intercambiables.

La palabra “obscenidad” viene de la expresión latina *ob caenum*, que significa “proveniente de/o relativo a la basura”. Sin embargo, considero que su relación con lo pornográfico puede analizarse también desde otro prisma. Siguiendo a Haverlock Ellis, sexólogo pionero en el estudio del sexo, este término podría ser una modificación del vocablo latino *scena* y su significado literal sería “fuera de escena”, es decir, aquello que no se presenta o representa normalmente en la escena de la vida (citado en Hyde 1965, 8). En este sentido, si tenemos en cuenta que la representación es un ejercicio de poder, en el caso de la pornografía decimonónica la cuestión consistía más bien en aquello que no interesa (a una minoría) que sea representado y consumido (por una mayoría) y que, por lo tanto, es tachado como algo negativo, como un discurso ilegítimo que debe ser censurado.

Es significativo que la censura a la que se sometía a las representaciones sexuales en esta época no tenía tanto que ver con la representación detallada de la sexualidad, sino más bien con la legitimidad que proporciona el lugar desde el que se efectúa la narración. Como recuerda Paul B. Preciado, por ejemplo, la fotografía médica y colonial, que funciona inventando en el siglo XIX las identidades sexuales o raciales (heterosexual, homosexual, histérica, fetichista, sadomasoquista o indígena) como tipologías visuales representables, tiene numerosas similitudes con las fotografías pornográficas de la época. Sin embargo, las primeras son presentadas como representaciones científicas

y legítimas en oposición a las segundas, ilegítimas y obscenas (2008a, 46). De esta forma, la relación de la pornografía con la obscenidad responde al hecho de que la primera representa todo aquello que no encaja en las normas, valores y creencias que trata de imponer el paradigma sexual hegemónico: la heterosexualidad obligatoria, el sexo matrimonial y reproductivo, la monogamia o las prácticas mono- raciales. Por esta razón, me parece sorprendente, anacrónico e interesado que ambas palabras sigan apareciendo relacionadas hoy en día¹.

Por otro lado, la censura de las representaciones catalogadas como pornográficas va a llevar aparejada la afirmación de la importancia de las mismas y su propia transgresión. Como explica Bernard Arcand, a pesar de que el siglo XIX es descrito como un período de censura donde reina el puritanismo burgués, en realidad, se produce en Occidente una explosión de la producción pornográfica que marcará el principio de su consumo masivo y universal (1993, 144). En este sentido, siguiendo a Michael Foucault, la relación que se establece entre el poder y el saber nunca es unidireccional, sino múltiple. Según este autor, los discursos son elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza y pueden ser diferentes e incluso contradictorios en el interior de una misma estrategia (2006, 107-08). De esta forma, mientras los discursos que pretenden regular la sexualidad en nombre del beneficio social atribuyen a la pornografía una serie de adjetivos como “obscena”, “lasciva” o “inmoral” para delimitar su accesibilidad, paralelamente se generan otros discursos que buscan vías de escape a la censura. Una de ellas es la clandestinidad. A finales del siglo XIX, encontramos una proto-industria que genera ilustraciones, fotografías y postales o películas pornográficas que son distribuidas de manera ilegal, normalmente, en burdeles o clubes de hombres. La otra es el camuflaje. En palabras de Foucault, “si bien es cierto que se pregunta, se vigila y se acecha la sexualidad, del otro lado, se generan estrategias para escapar de ese poder, para engañarlo, para disfrazarlo” (2006, 47). Así, aparecen diferentes discursos donde lo considerado pornográfico hasta el momento es presentado bajo nuevas formas que reclaman legitimidad. La mayor parte de las obras literarias, fotográficas o cinematográficas que no pueden ser publicadas como documentos científicos –médicos, etnográficos, antropológicos, sexológicos– van a intentar hacerlo bajo el paraguas del arte, dando lugar a otro binomio recurrente en los análisis pornográficos: el de pornografía/erotismo.

1 El diccionario de la Real Academia Española, editado en 2001, sigue manteniendo esta definición de pornografía: “carácter obsceno de obras literarias o artísticas”.

Para abordar esta dicotomía considero que es necesario partir de la base de que el arte y la pornografía no pueden considerarse regímenes de representación aislados. Como explica Linda Nead en su ensayo *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (1998), son, por el contrario, elementos dentro de un *continuum* cultural cuyo objetivo es distinguir las representaciones buenas de las malas, las formas de consumo cultural permisibles o prohibidas y lo que puede ser visto o no. Para esta autora, la noción de erotismo es peligrosa porque hace referencia a “la representación sexual estetizada” y, por lo tanto, a aquello que “marca los límites de lo sexual dentro de la cultura legítima” (165). De esta forma, el erotismo tampoco puede entenderse como una propiedad fija o innata de la representación, sino como aquello que describe el espacio en que esta se considera sexualmente permisible (166). Como explica Arcand, una de las principales estrategias para huir de la censura pornográfica durante el siglo XIX era afirmar lo más claramente posible que dicha representación contenía “otra cosa” y que no se trataba “únicamente de sexo” (1993, 31). De esta forma, es evidente que esta “otra cosa” que diferencia lo erótico de lo pornográfico es siempre un parámetro subjetivo. Esta línea divisoria nunca es descriptiva, sino evaluativa o normativa; es decir, ideológica (Ogien 2005, 57). Ambos conceptos abordan la representación sexual. Ahora bien, el primero se relaciona como lo implícito, sutil y artístico y es presentado como algo positivo y perteneciente a la “alta cultura”. Mientras, el segundo aparece como lo explícito, lo grosero y lo inmoral y, por lo tanto, como algo negativo y de “baja cultura”. Esta jerarquía depende, pues, de intereses personales y políticos y de relaciones de poder en un contexto social e histórico determinado. Una representación considerada pornográfica en el pasado, puede ser entendida hoy como erótica y, por lo tanto, ser tolerada. Lo mismo sucede si cambiamos una imagen de contexto cultural o geográfico. Asimismo, considero fundamental tener en cuenta que una vez establecida esta jerarquización, todo aquel material sexual no normativo va a ser considerado pornográfico y aquello que es tolerado va a ser denominado erótico. Así, esta división solo sirve para diferenciar la sexualidad limpia, legal y organizada que afecta a los grupos sexualmente legítimos (lo erótico), del sexo considerado ilegítimo, peligroso o des-estructurador de lo establecido (lo pornográfico). Esta es una de las razones por las que considero que la post-pornografía rescata el término pornografía frente al de erotismo. Como explicaré más adelante, nace influenciada por diferentes discursos feministas y *queer* enunciados por parte de todos aquellos sujetos cuyas identidades y formas de vivir la sexualidad han sido consideradas

patológicas, criminales o grotescas a lo largo de la historia. De esta forma, si lo erótico delimita lo correcto, lo sano, lo limpio, lo bello y lo ordenado, la representación *queer* de la sexualidad se situará, definitivamente, del lado de lo perverso y lo pornográfico.

En conclusión, la noción de pornografía es una categoría variable, producida a través de mecanismos complejos y que busca clasificar los límites de lo sexual en el espacio público. Como sistema de representación no permanece ajeno a las prácticas de poder que pretenden normalizar la sexualidad y tampoco a los distintos procesos de resistencia a ese poder. En este sentido, lo que me ocupa ahora, es analizar qué relaciones concretas se establecen entre el poder, la sexualidad y los discursos/imágenes contemporáneos. La pornografía del siglo XXI ha variado notablemente respecto a la del siglo XIX, al igual que ha cambiado la sociedad que la crea, la define y la distribuye en la esfera pública. Por esta razón, a lo largo del siguiente apartado, me centro en abordar las diferentes transformaciones que se han producido en las sociedades occidentales para que la pornografía haya pasado de ser un objeto de censura relacionado con la obscenidad a convertirse en un tipo de representación omnipresente en nuestra sociedad. En torno a ella se ha generado una gran industria que funciona como uno de los principales motores de la economía financiera capitalista. Asimismo, analizo cómo la pornografía funciona como un dispositivo pedagógico normalizado y como una de las principales tecnologías de la sexualidad contemporánea, modelando nuestros gustos, prácticas, deseos y placeres.

1.2 PORNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

1.2.1 DEL PORNO CONTRACULTURAL A LA APARICIÓN DE INTERNET

La pornografía, tal y como hoy la conocemos, tiene sus orígenes en el periodo de la Guerra Fría, momento en el que la industria porno se consolida para invadir de manera definitiva los medios de comunicación de masas. Aparecen las primeras revistas como *Playboy* en cuyas páginas se combinan imágenes que apelan directamente “al deseo sexual de los lectores (idealmente proyectados como masculinos, blancos y heterosexuales)” con textos, entrevistas y reportajes sobre arte, arquitectura, decoración de interiores o moda masculina, generando un nicho de mercado nada explotado hasta el

momento (Preciado 2010, 28). Asimismo, como propone Roman Gubern en su libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005), la progresiva permisividad del cine comercial que aprueba los desnudos y algunos actos sexuales simulados en países como Estados Unidos o Francia y, sobre todo, el cine *underground* contracultural de los años sesenta, contribuyen a la tolerancia del cine pornográfico en los circuitos comerciales (11). La década de los años setenta supone un proceso de democratización de la pornografía, en el sentido que esta sale de los espacios privados y masculinos donde normalmente era consumida para invadir el espacio público y las salas de cine comerciales. A partir de este momento y, a pesar de que las autoridades de la mayoría de países seguían vetando la difusión de este tipo de materiales, su difusión y expansión pública se hace imparable.

En Estados Unidos, se denominó a este periodo que comprende los primeros años de la década de los setenta como la “Era Dorada” (*Golden Age*) de la pornografía. Películas como *Behind the Green Door* (Mitchell y Mitchell, 1972), *Deep Throat* (Damiano, 1972) o *The Devil in Miss Jones* (Damiano, 1973), en las que aparecen escenas sexuales explícitas, son comercializadas y vistas por millones de personas convirtiéndose en grandes éxitos internacionales. La más exitosa de todas, *Deep Throat*, protagonizada por Linda Lovelace y que cuenta la historia de una mujer que tiene el clítoris en la garganta, costó veinticinco mil dólares y generó unos beneficios de explotación de más de seiscientos millones de dólares, situándose así en el *ranking* de las películas más rentables de la historia (Bailey y Barbato 2005). Como explica el documental *Inside Deep Throat* (Bailey y Barbato 2005), que analiza el impacto que esta película tuvo en la sociedad estadounidense, es necesario tener en cuenta que su éxito, y el aumento de la difusión de la pornografía en general, está relacionado con el contexto sociocultural que se vive: un momento en el que la moral pública estadounidense y las formas de decoro tradicionales están siendo combatidas tanto social como políticamente mediante lo que se ha denominado la “revolución sexual”.

La pornografía irrumpe en la esfera pública en un periodo histórico marcado por las luchas estudiantiles, afroamericanas, chicanas, feministas o LGTB y por diferentes protestas anti-belicistas, anti-capitalistas y anti-imperialistas. En las calles, la juventud exige libertarismo, pacifismo e igualdad y se reivindica el amor libre. Se experimenta con el sexo y las drogas, se pretende huir de la domesticación y se cuestiona el estilo de vida americano. Por esta razón, como afirman las protagonistas del documental, personas que participaron en esta temprana industria pornográfica como directoras,

productoras, actores y actrices, lo hacen mayoritariamente como una forma de rebeldía y de acción política. Los materiales audiovisuales que se producen son entendidos como contraculturales porque su principal objetivo es poner en cuestión las convenciones sociales, las costumbres sexuales y las formas de comportamiento que habían sido hegemónicas hasta aquel momento y que ligaban la sexualidad con la procreación, el matrimonio o el amor romántico. Lo pornográfico se ofrece como un producto subversivo y provocador ya que visibiliza todas aquellas prácticas que normalmente son censuradas en el cine convencional: el sexo explícito, los genitales, la penetración, el sexo oral o las fantasías sexuales de todo tipo.

Por otro lado, como he señalado en el capítulo anterior, la pornografía y la censura han estado ligadas a lo largo de la historia. Por esta razón, esta explosión pornográfica también estuvo unida al miedo a su posible carácter subversivo, lo que generó una serie de investigaciones y estudios para analizar los posibles efectos que este fenómeno podía llegar a tener en la población. Diferentes gobiernos, principalmente el estadounidense, van a comenzar a crear comisiones cuyo objetivo será estudiar los efectos del consumo pornográfico, planteándose si la pornografía aumentaría la tendencia a las agresiones sexuales y la criminalidad o si, por el contrario, contribuiría a disminuir este tipo de agresiones, llegando a conclusiones enfrentadas. Como explica Kendrick, el presidente estadounidense Lyndon B. Johnson conformó la primera Comisión para el Estudio de la Pornografía y la Obscenidad en 1968 y dos años después el presidente Richard M. Nixon recibía el informe final que recomendaba “el rechazo de cualquier legislación federal, estatal o local que prohíba la exhibición o distribución de materiales sexuales a personas adultas, siempre y cuando los consintieran voluntariamente” (1995, 207). Sin embargo, este informe fue rechazado y, en los años ochenta, el presidente Ronald Reagan establece la Comisión *Meese*, compuesta por once miembros, seis de los cuales eran adversarios declarados de la pornografía, con la intención de demostrar precisamente lo contrario. El informe resultante da por sentado que la pornografía sí favorecía los “llamados comportamientos ‘antisociales’ y que, por lo tanto, su censura era legítima” (Ogien 2005, 118). El resultado de estos informes pone en evidencia, de nuevo, las relaciones establecidas entre poder y saber a la hora de definir qué es la pornografía y cómo afecta su recepción en la población. Finalmente, sin embargo, lo que sí consiguieron ambas comisiones con sus estrategias de regulación y censura fue darle a la pornografía el más alto grado de publicidad que hubiera podido obtener jamás y, por lo tanto, el éxito de muchas de sus películas. *Deep Throat*, por ejemplo, se estrenó en setenta y dos ciudades

y se prohibió en veintitrés estados de Estados Unidos. Sin embargo, dos años después de su estreno seguía en el puesto once de las películas más vistas (Bailey y Barbato 2005).

La difusión que permiten los nuevos medios de comunicación y la curiosidad que despierta en el público la representación de la sexualidad, omitida normalmente en el cine convencional, hará de la tarea de controlar la pornografía algo cada vez más complicado para los gobiernos. A partir de los años ochenta, la industria pornográfica comienza a regirse, casi en exclusiva, por las leyes del mercado y del consumo. En este sentido, si los gobiernos de Ronald Reagan en Estados Unidos o Margaret Thatcher en el Reino Unido representan una vuelta al conservadurismo y la moral conservadora, también durante sus gobiernos se instaura el neoliberalismo como sistema económico occidental. Esto va a fomentar una gran industria cinematográfica porno alrededor de San Fernando Valley, al noroeste de Los Ángeles y la aparición de las primeras grandes productoras pornográficas. Además, la reproducción en vídeo, primero en VHS y luego en DVD, y la televisión de pago, convierten a la pornografía en un producto de fácil acceso, no clandestino y que puede ser consumido, e incluso producido, en la intimidad y en el interior del hogar.

También en este momento la censura anterior es sustituida por diferentes regulaciones que atañen al sector audiovisual y las películas consideradas pornográficas empiezan a ser clasificadas como “X”, un signo que viene a funcionar de una forma similar a la categoría de obscenidad en el siglo XIX. Esta marca implica que dichas representaciones no puedan ser expuestas en salas comerciales convencionales y que su acceso quede restringido a personas mayores de 18 años. Además, estas películas no pueden beneficiarse de ningún tipo de ayuda ni financiación estatal para fomentar la producción, distribución, exhibición y promoción de obras audiovisuales. Esta nueva jerarquización, unida a las aspiraciones de la industria por generar cada vez más beneficios, tendrá una consecuencia fundamental que cambiará la pornografía por completo. El problema es que mientras el número de películas aumenta, descienden los presupuestos empleados para cada una de ellas. El resultado de este cambio en el proceso de producción va a afectar tanto al carácter trasgresor con el que nacían muchas de las producciones anteriores como a la calidad de las mismas. Así, podemos pensar en la década de los años ochenta como el momento en el que se produce la fuerte estandarización del género de la cual la pornografía actual es heredera. Un porno donde desaparecen los componentes narrativos de las películas, se recortan los cuerpos, los diálogos se ciñen exclusivamente a demostrar la excitación o el placer y las imágenes se

construyen a través de esquemas cerrados y repetitivos.

Por otro lado, la llegada de internet a los hogares va a suponer otro gran impulso para la industria pornográfica y su visibilidad e influencia social, cambiando por completo la naturaleza del fenómeno (Barba y Montes 2007, 12). Hoy en día, existen multitud de páginas pornográficas y cada segundo numerosas personas acceden a este tipo de contenidos en la red. La industria pornográfica mueve miles de millones de euros al año, siendo una de las más rentables. Además, no encontramos pornografía única y exclusivamente cuando queremos acceder a ella, ya que cualquier sitio web puede contenerla en forma de *banners*, publicidad o enlaces engañosos. Asimismo, los hábitos de producción, distribución y consumo de pornografía están cambiando por completo porque estos nuevos avances tecnológicos también permiten que cualquier persona pueda producir sus propios contenidos pornográficos. De esta forma, además de las producciones de las grandes compañías de comunicación encargadas de distribuir pornografía, encontramos porno más modesto y filmaciones amateur grabadas con cámaras webs o a través del móvil que pueden ser publicadas en páginas como xHamster, YouPorn o PornTube. Todas estas tecnologías han facilitado que la pornografía se haya convertido hoy en un objeto de consumo cotidiano y, como explico en el siguiente apartado, en la principal herramienta de producción de imaginarios sexuales colectivos y normativos.

1.2.2 PORNOGRAFÍA Y PERFORMATIVIDAD

Siguiendo el análisis de Paul B. Preciado, en su ensayo *Texto Yonqui*, la pornografía contemporánea es “un dispositivo virtual (literario, audiovisual, cibernético) masturbatorio” que transforma la sexualidad “en espectáculo, en virtualidad, en información digital, o, dicho de otro modo, en representación pública, donde ‘pública’ implica directa o indirectamente comercializable” (2008b, 179). Según Preciado, nuestras sociedades viven inmersas en un nuevo régimen de control post-industrial, global y mediático al que denomina “régimen fármacopornográfico”. Este combina dos procesos diferentes de gobierno: el biomolecular (“fármaco”), que se pone a funcionar a través de las nuevas tecnologías corporales (biotecnologías, cirugía o endocrinología) y el semiótico-técnico (“pornográfico”), relacionado con los discursos mediáticos impuestos por las nuevas tecnologías de representación como son la fotografía, el cine, la televisión

o internet (32). Para explicar mejor su planteamiento, Preciado hace una relectura de autores como Gilles Deleuze o Michael Hard y Antoni Negri, quienes proponen que el control y disciplinamiento de los cuerpos y las subjetividades contemporáneas están completamente relacionados con los nuevos flujos de información y las nuevas redes de comunicación. Según estos autores, el movimiento de la globalización se organiza a través de un nuevo orden mundial que multiplica y estructura las conexiones comunicativas con la finalidad de controlar el sentido y la dirección del imaginario colectivo. De esta forma, afirman que nuestras identidades se configuran de una manera continua e instantánea a través de estas nuevas tecnologías difusas y tentaculares que tienen la capacidad de infiltrarse en nuestras vidas cotidianas como nunca lo habían hecho antes. Preciado se refiere a estas nuevas tecnologías como “blandas” porque se diluyen en el cuerpo y lo transforman desde dentro hasta devenir en subjetividad (66-67). Lo que propone, por tanto, es que los discursos mediáticos, entre ellos la pornografía, funcionan hoy en día como los principales productores de verdad en las sociedades contemporáneas.

Por otro lado, en su análisis propone que una de las principales características del sistema capitalista actual es que convierte la excitación total de los cuerpos, su “fuerza orgásmica”, en el principal motor para activar el deseo consumista. Para ello, esta fuerza o potencia deseante se organiza y distribuye a través de representaciones que invaden el espacio público (38). Y, en este contexto, es indudable que la industria pornográfica ha sido una de las que mejor ha sabido aprovechar y rentabilizar este fenómeno. Hoy en día se ha convertido en el principal sistema de representación sexual y, por lo tanto, funciona como una de las principales tecnologías a través de las cuales los cuerpos y las sexualidades occidentales están siendo mediadas, controladas y delimitadas según las necesidades del mercado. Asimismo, la nueva visibilidad de la pornografía y su institucionalización como nuevo régimen de “verdad del sexo” han convertido este tipo de representaciones en “una escuela, una enseñanza, de cómo se folla, con quién, con qué, para qué. El porno recorta el cuerpo, define las relaciones entre los cuerpos, inventa la sexualidad” (Sáez 2003).

A finales de los años ochenta, la teórica feminista Teresa de Lauretis, en su ensayo “La tecnología del género”, hace una relectura de las teorías de Michael Foucault sobre “las tecnologías de sexo” y sobre las reflexiones de Louis Althusser en torno a la ideología y la construcción de los sujetos, para comenzar a analizar el cine como una tecnología de género. En su opinión, el aparato cinematográfico produce una serie de ficciones, a través de imágenes estandarizadas de lo masculino y lo femenino, que luego

son asumidas por la audiencia como algo esencial, como una parte fundamental de su identidad. Además, dicho aparato funciona también como una tecnología sexual que define la sexualidad femenina en contraste y en relación con la masculina, apareciendo esta última siempre como privilegiada ([1987] 2000a, 49). Estas ficciones tienen como objetivo principal generar la apariencia de que existen dos grupos de personas diferenciados, los “hombres” y las “mujeres”, con el objetivo de beneficiar y seguir reproduciendo el sistema hegemónico heterosexual o lo que De Lauretis denomina “contrato social heterosexual” (126). La pornografía funciona de la misma forma: crea y normaliza una forma determinada de entender lo que significa ser hombre y ser mujer en la actualidad y cómo cada uno de estos géneros debe enfrentar la sexualidad. Para ello, por un lado, genera una serie de coreografías sexuales repetitivas y mecánicas donde el “inicio”, “nudo” y “desenlace” suele corresponderse, respectivamente, con “los preliminares”, “el coito/penetración” (pene/vagina) y “el orgasmo/eyaculación” (masculina). Asimismo, produce una fragmentación absoluta del cuerpo a través de primeros planos o planos detalle que recortan los cuerpos en función de los genitales y donde “hombres” y “mujeres” participan siempre de forma diferenciada. A través de estas imágenes repetitivas, además, se privilegian y normalizan unos tipos de cuerpos –hiperfeminizados o hipermasculinizados, blancos, bellos, jóvenes, capacitados, siempre dispuestos a tener sexo– y las relaciones que pueden establecerse entre ellos, privilegiando siempre la norma heterosexual.

De esta forma, siguiendo las teorías planteadas por Judith Butler, es necesario pensar en el porno en términos de performatividad. En 1990, en su famoso ensayo *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Judith Butler propone la noción de performatividad, retomando anteriores elaboraciones del contexto de la lingüística, para explicar cómo a través del lenguaje y de los discursos se construye la realidad mediante diferentes actos locutorios que, al repetirse, se convierten en prácticas afianzadas ([1990] 2010a, 233). Estas construcciones discursivas –el género, el sexo, la raza, la orientación sexual– se practican, una y otra vez de manera colectiva, hasta que acaban pareciendo naturales. Sin embargo, como afirma la autora, solo “son ‘reales’ en la medida en que son fenómenos ficticios que adquieren poder dentro del discurso” (238). Para analizar los procedimientos del poder y del saber que se encargan de producir tanto el género, como el sexo o el deseo, Butler va a recoger este término del lingüista John Austin quien, en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1955), distingue las formaciones lingüísticas que describen un estado de cosas (emisiones

constatativas) de aquellas que son acciones (emisiones performativas) y que a pesar de parecer enunciados, no lo son, ya que al ser emitidas están produciendo algo, y no solo diciéndolo. A partir de esta noción, Butler va a afirmar que la identidad de género –hombre o mujer– no es esencial o natural sino que se construye performativamente a través de prácticas reguladoras de coherencia de género. La identidad para Butler es siempre “un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción”. Por esta razón la identidad se configura a partir de una serie de “expresiones” que finalmente se presentan como resultado de éstas (84-85).

Si aplicamos esta lógica a la sexualidad, la pornografía funciona de la misma forma. Muestra una serie de imágenes que no están describiendo la realidad, sino produciéndola. Lo que hace la pornografía es jerarquizar y normalizar unos tipos de cuerpos, de relaciones, de órganos, de prácticas, de rituales, de fantasías o placeres, presentándolos como verdaderos y universales. Por un lado, crea una forma determinada de entender lo que significa “ser hombre” (masculino/activo) y “ser mujer” (femenina/pasiva) y cómo cada uno de estos géneros debe enfrentar la sexualidad. Asimismo, a partir de estas representaciones de género binarias y jerárquicas consigue mantener y asentar la heterosexualidad obligatoria y normalizar sus prácticas. Y lo consigue porque estos significados sexuales, producidos por la maquinaria porno, son después interiorizados y naturalizados por sus audiencias como una parte fundamental de sus identidades. Precisamente, como han señalado diferentes estudios (Preciado 2008b; Egaña 2009), si algo demuestra de forma eficaz el carácter performativo de la pornografía es precisamente su predisposición para borrar y negar su carácter construido. El porno siempre es presentado como algo real, auténtico, que está sucediendo en ese mismo momento. Así, su apariencia de realidad, nos hace olvidar que es un documento de ficción, haciendo que se naturalicen las normas sexuales, somáticas, de género, deseo o placer que escenifica.

Las herramientas cinematográficas, a través del encuadre de cámara, delimitan el campo visual, seleccionando unas partes del cuerpo y rechazando otras, fragmentando el cuerpo y reduciéndolo a pura genitalidad. Además, como afirma Román Gubern, las posturas que se suelen mostrar dependen más de las necesidades de hacer visibles los cuerpos fornicadores frente a la cámara y frente a la audiencia que del propio placer o de las necesidades sexuales de los y las participantes (2005, 19). La iluminación pornográfica ayuda en esta tarea, alumbrando a la perfección cada uno de los detalles corporales mostrados, reforzando aún más este carácter de “verdad” de lo acontecido.

Asimismo, suele simular una temporalidad real que evita las elipsis narrativas o que corrige los distintos cortes temporales a través de la edición. El resultado de este proceso de producción cinematográfica es que se presentan como reales diferentes imágenes sexuales que no tienen nada de natural. Más bien todo lo contrario. En la mayoría de las ocasiones, lo que se muestra es una sexualidad exagerada, mitificada, descontextualizada y jerarquizada. Siguiendo los planteamientos de Butler, podríamos decir que presenta una puesta en escena detrás de la cual no hay ningún núcleo que le dé conciencia y que solo consigue afianzarse como natural a través de su carácter performativo, de repetición o cita de la norma. De esta forma, el sexo que se muestra en el porno es solo performance: una “representación pública y un proceso de repetición social y políticamente regulado” que representa una sexualidad intervenida normativamente por aquellos que ostentan el poder (Preciado 2008b, 181).

La pornografía funciona en las sociedades contemporáneas como un tipo de ficción naturalizada que cataloga, organiza, define, delimita y regula las prácticas y los cuerpos, no sólo a partir de unos órganos sexuales-genitales dicotómicos y de unas prácticas sexuales heteronormativas, sino también en términos de género, raza, deseo, edad, (dis)capacidad o belleza². Impone un discurso normativo sobre el sexo que actúa de forma pedagógica enseñándonos cómo tener sexo, con quién, en qué situaciones, en qué lugares o con qué partes del cuerpo. También jerarquiza la sexualidad y define lo normal –lo que sucede en el porno comercial heteronormativo– y lo anormal –lo que se muestra a través de un conjunto de subgéneros presentados bajo la categoría de “porno

2 La categorización de los contenidos pornográficos hace mucho más sencilla su distribución y comercialización. La individualización y el consumo en solitario de pornografía ha favorecido su división en numerosos subgéneros que facilitan que esta pueda adaptarse con una mayor precisión a los gustos de cada persona usuaria. En primer lugar, existe una clara diferenciación entre la pornografía *soft-core* (contenido suave), que muestra principalmente desnudos, y la *hardcore* (contenido duro), que incluye prácticas sexuales explícitas de todo tipo. Dentro de esta última, además, se catalogan los contenidos en función de las prácticas (felaciones, anal, masturbaciones, orgias, *gang-bangs*, *bukkakes*, entre muchas otras) o de las identidades de las personas que las llevan a cabo. Así, existen categorías en términos de edad (adolescentes, maduras, MILF), de raza o procedencia (asiáticas, negras, latinas, interracial), de orientación (gay, lesbiano, bisexual) o de características físicas principalmente de las actrices (tetas grandes, delgadas, gordas, rubias, morenas, operadas, trans), lo que también da cuenta del consumo mayoritariamente masculino y heterosexual. Este gusto por compartimentar la sexualidad, en mi opinión, pone de relieve el control al que somete la pornografía a los cuerpos e identidades contemporáneas. La cuestión es que cada práctica sexual esté catalogada para que, después, sea consumida e interiorizada como parte fundamental de nuestras subjetividades.

bizarro”³. Por otro lado, la pornografía ha privilegiado, desde sus orígenes, los gustos e intereses sexuales de los hombres heterosexuales, quienes han tenido siempre el poder de delimitar, seleccionar y legitimar qué ficciones discursivas son pertinentes o relevantes y cuáles no. De esta forma, produce y reproduce una serie de estereotipos machistas y una visión patriarcal del mundo. Por esta razón, como explico en el siguiente apartado, este carácter performativo de la pornografía va a ser problemático y va a generar diferentes análisis teóricos y estrategias de resistencia dentro del movimiento feminista, a partir de los años ochenta.

1.3 DEBATES FEMINISTAS EN TORNO A LA PORNOGRAFÍA

Desde su nacimiento, la pornografía ha sido creada para ser consumida por un público masculino y heterosexual. En los años setenta, durante la llamada “revolución sexual”, las mujeres comienzan a ser consumidoras de pornografía y algunas de ellas participan como actrices en esta temprana industria. Sin embargo, la mayoría de los contenidos pornográficos que se crean acaban reproduciendo y normalizando una serie de narraciones en las que se privilegian los gustos, placeres, fantasías y formas de mirar de los hombres heterosexuales que son, mayoritariamente, los directores y productores de los mismos. En este sentido, considero necesario resaltar que cuando se habla de una democratización de la pornografía durante esta época, sólo puede hacerse en términos de recepción: todas las personas (mayores de edad) pueden consumirla. Sin embargo, como fenómeno de masas este sistema de representación sigue reproduciendo una visión patriarcal de la sexualidad. Hoy en día, la situación no ha cambiado mucho. La mayor parte de la pornografía comercial sigue exhibiendo conductas estereotipadas de género y procesos de disciplinamiento y configuración de deseos heteronormativos. Las mujeres son presentadas como objetos de deseo masculino y como sujetos pasivos y sumisos en la acción sexual. En algunas ocasiones, además, como sujetos violentados. Los hombres, por el contrario, aparecen como sujetos activos y heroicos, con los que

3 Dentro esta categoría podemos encontrar numerosas prácticas sexuales que incluyen elementos considerados abyectos socialmente como la orina, las heces o la sangre menstrual. También diferentes prácticas relacionadas con el BDSM (*Bondage*, Dominación, Sumisión/Sadismo, Masoquismo), el sexo con personas cuyos cuerpos escapan de la norma (personas con diversidades funcionales, embarazadas, gordas, ancianas o mujeres muy peludas, entre muchas otras) o el sexo con objetos o vestuarios poco frecuentes (porno *furry*). Asimismo, dentro de este apartado se presentan prácticas no consensuadas como la necrofilia, el sexo con animales o zoofilia y la violación.

debe identificarse el espectador al que se presupone también masculino y heterosexual. El pene se convierte, en la mayoría de las ocasiones, en el centro de las narraciones y se pone el énfasis en su tamaño, en la duración de su erección y, especialmente, en su eyaculación o *money shot*, que viene a confirmar el orgasmo masculino. El placer y el orgasmo de las mujeres suelen estar, sin embargo, supeditados al de los hombres. El resultado de estos esquemas repetitivos es que refuerzan, legitiman y normalizan un imaginario donde la sexualidad masculina es la protagonista y la femenina aparece al servicio de esta, legitimando así las normas jerárquicas de género patriarcales.

Este papel secundario de las mujeres en las representaciones pornográficas, la objetualización y fetichización de sus cuerpos y las diferencias tan marcadas de género que estas reproducen van a provocar diferentes planteamientos críticos dentro del movimiento feminista generando una serie de debates a los que se van a denominar “las guerras feministas del sexo” (en inglés, “*Feminist Sex Wars*”). Estas discusiones se inician en Estados Unidos en un contexto de frustración ante la sensación de fracaso político de las luchas emprendidas en el post-Mayo del 68 y en el que seguían reproduciéndose buena parte de las formas de violencia de género denunciadas por el feminismo radical durante los años setenta. La pornografía comercial, insertada por completo en la sociedad, va a ser analizada desde diferentes sensibilidades feministas con la intención de verificar si existe una relación directa entre ella y las violencias sexuales ejercidas contra las mujeres y a partir de qué estrategias puede y debe ser combatida. Este proceso va a generar dos posturas enfrentadas. Por un lado, el feminismo cultural, una fracción del feminismo radical lesbiano, encabezado por la abogada Catharine MacKinnon y la activista Andrea Dworkin, va a iniciar una campaña en contra de la pornografía y a favor de su censura, por considerar que en ella reside uno de los principales núcleos de opresión de las mujeres. Por otro, como respuesta a este movimiento abolicionista, va a surgir lo que se ha venido denominando feminismo “pro-sexo”, cuyas ideas y propuestas activarán el desarrollo del porno feminista y de la postpornografía como sistemas críticos de representación. El propio carácter del fenómeno porno va a suponer que estos análisis aborden cuestiones relacionadas con el género, la sexualidad y su representación, pero también con otras como el poder, la violencia, el deseo o el placer.

1.3.1 FEMINISMO PRO-CENSURA

El feminismo cultural, siguiendo los análisis de Catherine MacKinnon en su libro *Hacia una teoría feminista del Estado*, considera que la sexualidad es definida por y para los hombres, quienes sexualizan las jerarquías y convierten el género en una de ellas ([1989] 1995, 222). De esta forma, entiende y presenta la sexualidad como una “interpretación social del poder masculino”, forzada sobre las mujeres y constituyente del significado del género (227). Si la sexualidad, como he destacado anteriormente, es lo que una sociedad define como tal, lo que proponen las feministas culturales es que en esta construcción no participa toda la sociedad y, por lo tanto, “es fruto únicamente de los intereses masculinos” (229). Para desarrollar estas teorías sobre cómo funciona la opresión política y sexual de las mujeres, MacKinnon utiliza la pornografía como modelo, ya que entiende que es la manifestación ideológica principal de la dominación sexual patriarcal y el origen de la desigualdad y la violencia de género. En su opinión, “a través de ella las mujeres se convierten en el discurso de los hombres”; es decir, la pornografía define lo masculino como dominante y lo femenino como subordinado (442). Lo que propone esta autora es que el carácter performativo de la pornografía hace de la desigualdad genérica algo real porque naturaliza, a través de diferentes formas –sexo forzado, cuerpos de mujeres mutilados, violados o convertidos en cosas susceptibles de ser heridas, adquiridas o accedidas– la subordinación de las mujeres a los hombres y su deshumanización ([1983] 1997, 46-47). En su artículo “La pornografía no es un asunto moral”, MacKinnon afirma que la pornografía resulta peligrosa porque, al tiempo que normaliza, naturaliza e institucionaliza una serie de comportamientos que legitiman la supremacía, dominación y violencia masculina sobre las mujeres, consigue presentar esa violencia como si se tratase de algo completamente deseable por parte de las mujeres. En su opinión, erotiza la dominación y la sumisión y las integra en la construcción social de lo masculino y lo femenino ([1983] 1997, 48). Por lo tanto, tiene la capacidad de definir qué son las mujeres (objetos de deseo de los hombres) y qué quieren (la sumisión) tanto en el ámbito privado como en el público. Por esta razón, esta autora va a exigir su prohibición.

Para conseguir este objetivo, MacKinnon se alía con la activista Andrea Dworkin, entroncando además sus reivindicaciones con el grupo *Women Against Pornography* (Mujeres contra la pornografía) que desde 1979 movilizaba a numerosas mujeres a través de una fuerte campaña anti-porno bajo el eslogan pronunciado por la activista Robin

Morgan: “la pornografía es la teoría y la violación la práctica” (1993, 88). Para esta corriente feminista, las leyes vigentes en torno a la obscenidad, las únicas a través de las cuales se estaba regulando la pornografía, no son válidas porque responden exclusivamente a intereses masculinos. De esta forma, van a proponer como alternativa una serie de proyectos legislativos para censurar la pornografía a través de los cuales cualquier mujer podía exigir la retirada de aquellos contenidos pornográficos que le resultasen ofensivos. Finalmente, estas ordenanzas fueron rechazadas y declaradas anticonstitucionales bajo el apoyo de la Primera Enmienda de la Constitución estadounidense que garantiza la libertad de expresión. Sin embargo, sus ideas en torno a la necesidad de la censura y la prohibición pornográficas calaron de una forma profunda en la sociedad y fueron apoyadas y utilizadas por los sectores más conservadores durante el gobierno de Ronald Reagan para defender un modelo sexual ligado a la higiene moral y las buenas costumbres. Asimismo, a pesar de la imposibilidad de localizar una conexión directa entre el consumo de pornografía y la violencia contra las mujeres, algunas propuestas del tándem MacKinnon-Dworkin fueron aplicadas en 1992 en Canadá con consecuencias negativas, ya que las primeras representaciones que fueron censuradas correspondían a sexualidades minoritarias, mientras que las representaciones estereotipadas del porno convencional heterosexual siguieron intactas (Preciado 2007). De esta forma, la estrategia del feminismo pro-censura acabó legitimando las estructuras patriarcales y heteronormativas con las que pretendía acabar.

1.3.2 FEMINISMO PRO-SEXO

Como repuesta a las iniciativas de feminismo pro-censura, surge el grupo *Feminists Against Censorship Taskforce* (Organización Feminista contra la Censura) que se aliará con otras organizaciones y sindicatos a favor de los derechos y libertades civiles. Este grupo entiende que el feminismo no puede convertirse en una nueva forma de control y desconfía plenamente de las alianzas establecidas entre las feministas culturales y el poder político y religioso. De esta forma, diferentes teóricas y activistas feministas van a generar propuestas alternativas en torno a lo que se ha venido denominado feminismo pro-sexo, expresión utilizada en 1981 por la crítica feminista Ellen Willis en su artículo “Lust Horizons: Is the Women’s Movement Pro-Sex?” ([1981] 2012). Conscientes de que la prohibición de la pornografía amenaza la libertad de expresión y la libertad personal,

incluyendo la de las propias feministas, las integrantes de este grupo van a exigir el derecho de las mujeres y de las minorías sexuales a definir su propia sexualidad y a desarrollar un placer y unos deseos propios, a través de un imaginario sexual explícito.

Los análisis del feminismo pro-sexo, en primer lugar, enmarcan el estudio de la pornografía dentro de un campo más amplio que ha sido descrito por la antropóloga feminista Carole Vance como la tensión entre placer y peligro que subyace a la sexualidad femenina (1989, 9). En el simposio titulado “Hacia una política de la sexualidad”, organizado por el Barnard Collage de la Universidad de Columbia en 1982, Vance y otras feministas discrepantes con la postura antipornografía como Alice Echols (1989) o Gayle Rubin (1989) sostienen que el feminismo ha tendido a mostrar un único discurso sobre la sexualidad centrado en la violencia y en el peligro y que, por lo tanto, es necesario abordarla desde nuevas perspectivas. En su opinión, esta estrategia solo ha conseguido limitar, aún más, el comportamiento sexual de las mujeres, obligándolas a vivir sus propios impulsos sexuales como peligrosos (Vance 1989, 14). En este sentido, consideran que si bien es cierto que la sexualidad es un terreno de opresión del deseo de las mujeres, la raíz de este problema no reside en la pornografía sino en la ignorancia, la invisibilidad y el miedo. De esta forma, proponen que es necesario reivindicar el deseo y el placer sexual como un derecho fundamental en lugar de prohibirlo (47).

Por otro lado, estas autoras afirman que, para realizar un análisis crítico de la sexualidad, las propuestas feministas deben tener en cuenta las numerosas complejidades y ambigüedades que esto conlleva: cómo se construye, qué factores intervienen en el proceso y cómo afectan otras construcciones identitarias paralelas. En este sentido, van a criticar las afirmaciones esencialistas de las feministas culturales respecto a los hombres y a las mujeres porque sus teorías tienden a presentar dos sexualidades opuestas y enfrentadas para las que no parece existir ninguna posibilidad de cambio. Para el feminismo pro-sexo, sus planteamientos refuerzan estereotipos como que las mujeres siempre son víctimas pasivas o que la sexualidad masculina es egoísta, violenta y misógina por naturaleza. Por esto, autoras como Alice Echols afirman que lo que finalmente se ofrece con estos análisis son “valores sexuales tradicionales disfrazados de valores radicales feministas” (1989, 106). El problema es que este tipo de afirmaciones aceptan una caracterización de lo femenino y de lo masculino como un conjunto de rasgos fijos e inmutables. Como plantea Judith Butler en su artículo “Regulaciones de género” (2005b), estas posturas reducen el género a la sexualidad y a la jerarquía sexual sin tener en cuenta que el género funciona como una norma regulatoria previa, producida para servir a otros tipos de regulaciones,

entre ellas, la sexual. Por esta razón, Butler se pregunta “¿tiene sentido afirmar que los hombres subordinan a las mujeres sexualmente si no tenemos primero una idea de lo que son los hombres y las mujeres?” (31).

Además, el feminismo pro-sexo, influido por las propuestas del feminismo postcolonial, va a criticar el uso de la categoría “mujer” como algo universal para poner en evidencia y en el centro de sus análisis las diferencias que existen entre las propias mujeres y las múltiples capas que configuran su identidad: la edad, la clase social, el origen económico, la capacidad física, la orientación, la preferencia sexual, la religión o la región de la que provienen, entre otras. Se pretende hacer evidente que la discriminación de género es relacional; es decir, que está atravesada por otras divisiones sociales. En este sentido, son conscientes de que la industria del sexo puede ser vista por muchas mujeres como una fuente de ingresos importante, y por lo tanto, como un lugar de autonomía y empoderamiento. Precisamente en esta época, diferentes grupos de trabajadoras sexuales en un panfleto firmado por la organización *No Bad Women, Just Bad Laws*, que se opone a las leyes pro-censura y busca proporcionar alternativas viables a la prostitución, se niegan a aceptar que la pornografía sea la causa de la posible violencia contra ellas, viendo más bien en la pobreza el origen de estos males (Osborne 1993, 279). Del mismo modo, colectivos como COYOTE (*Cast Off Your Old and Tired Ethics*), formado en 1973 por un grupo de prostitutas de San Francisco y liderado por Margo Saint James, o PONY (*Prostitutes of New York*), formado en 1976 y en el que participan actrices porno como Annie Sprinkle, comienzan a criticar la perspectiva feminista pro-censura porque niega la posibilidad de que las actrices porno disfruten con su trabajo y anteponen siempre la victimización frente a las ideas de placer o de autonomía. En su opinión, las propuestas pro-censura infantilizan y silencian las voces de las trabajadoras sexuales que afirman disfrutar de su trabajo y que reivindican la capacidad de agencia para intervenir desde dentro; es decir, el derecho a participar de la industria del sexo y de su consumo. Estos grupos de trabajadoras sexuales tienen como principal objetivo la descriminalización del deseo (Sprinkle 1998, 135).

El feminismo pro-sexo sostiene que mantener la idea de que todas las mujeres quieren lo mismo y tienen las mismas necesidades, como si entre nosotras no hubiera diferencias, es una idea completamente reduccionista. Lo mismo pasa si pensamos en los hombres. De esta forma, considera que también es necesario tener en cuenta la diversidad de las preferencias personales y sexuales. En este sentido, Gayle Rubin, en su artículo “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”

(1989), comienza a reclamar la necesidad de generar epistemologías a través de las cuales identificar, explicar y denunciar las numerosas injusticias y opresiones sexuales. En su opinión, si el feminismo ha sido capaz de generar herramientas conceptuales muy válidas para afrontar determinadas jerarquías basadas en el género, debe serlo también para combatir la estratificación sexual y la persecución por preferencias eróticas (130). De este modo, siguiendo la conceptualización de Michel Foucault que propone que la sexualidad está organizada a través de sistemas de poder que recompensan a algunas personas y actividades, mientras castigan y ocultan a otras, Rubin hace una denuncia del sistema jerárquico de valor sexual que establece la sociedad occidental. Para ello, lo presenta como una pirámide en cuya cúspide se hallan los heterosexuales reproductores monógamos, seguidos de otros heterosexuales, parejas homosexuales y lesbianas y en cuya base estaría lo que denomina “la chusma sexual”: transexuales, travestis, fetichistas, sadomasoquistas o trabajadoras sexuales (136-39). Lo que pretende poner de manifiesto es el carácter construido y político del sexo y, por lo tanto, la posibilidad de renegociar esta jerarquía por parte de las identidades excluidas de dicho sistema normativo (114).

Estas teorías tomarán una gran importancia con la aparición del SIDA como enfermedad estigmatizante de los denominados “grupos de riesgo” (drogodependientes, homosexuales y trabajadoras sexuales) y con las movilizaciones que, durante los años noventa, llevarán a cabo diferentes colectivos de gays y lesbianas, transexuales, travestis, intersexuales o transgénero, que se reapropiarán del insulto *queer* para autodenominarse y re-significarlo positivamente. Grupos como ACT-UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*), *Queer Nation* o *The Lesbian Avengers* y teóricas como Judith Butler ([1990] 2010a) o Teresa de Lauretis (1991) empiezan a introducir esta noción en sus teorizaciones. Lo *queer* plantea así una doble crítica, tanto en la calle como en la academia. Por otro lado, cuestiona las políticas de un feminismo cada vez más institucionalizado y centrado en los intereses de las mujeres blancas, heterosexuales y de clase media y, por otro, las políticas LGTB, cada vez más conservadoras y centradas en el acceso de los gays a privilegios heterocentros y capitalistas. Así, defiende que el feminismo no puede devenir en una nueva norma de control y legitimización de las prácticas “buenas”, “sanas”, “normales” o “naturales”. Por esta razón, este nuevo planteamiento pro-sexo y *queer* hace una fuerte crítica a las leyes que pretenden imponer las feministas pro-censura y los sectores conservadores porque, en su opinión, no son más que instrumentos para mantener la estratificación sexual y la persecución por preferencias eróticas. Según Rubin, lo único que hacen es reforzar y apuntalar las estructuras de poder, los códigos de conducta y los

prejuicios (1989, 156).

Desde la perspectiva pro-sexo, por otro lado, se considera que si bien es cierto que la industria del sexo no es una utopía feminista, ésta no hace más que reflejar el sexismo imperante en la sociedad en su conjunto (Rubin 1989, 173). El objetivo principal sería entonces luchar por desarticular las numerosas violencias que se cometen contra las mujeres y las minorías sexuales, no solo dentro de la industria pornográfica y, por supuesto, no censurando la pornografía en general. En este sentido, es importante tener en cuenta que mientras el feminismo pro-censura ve en la pornografía únicamente una forma de agresión, olvidando la dimensión de visibilidad sexual que conlleva, el feminismo pro-sexo tiene en cuenta ambas cuestiones. Por esta razón, el porno es presentado por este grupo como una contradicción. Si bien, por una lado, son conscientes de que está repleto de machismo, por otro, son capaces de analizar sus potencialidades como un lugar de representación sexual donde las mujeres no aparecen como seres asexuados o donde las prácticas sexuales no están ligadas únicamente al matrimonio, la procreación o el romanticismo. De este modo, frente a la censura y prohibición rotunda de la pornografía, que implica la invisibilización del deseo sexual de las mujeres y otras minorías sexuales, considera que es necesario reapropiarse de los medios pornográficos para poder auto-representarse y activar así nuevos modelos sexuales, corporales y de género. Como resultado de este planteamiento va a surgir lo que hoy conocemos como pornografía feminista y la postpornografía.

Como mostraré a continuación, ambos sistemas de representación surgen precisamente de esta necesidad de reivindicar desde el feminismo el placer sexual de las mujeres y las minorías sexuales como un derecho fundamental. Frente al miedo o la repulsa hacia las imágenes sexuales que privilegia el feminismo pro-censura y que, en mi opinión, genera una incapacidad para excitarse, para sentirse receptoras de mensajes sexuales y para producir deseo propio, el feminismo pro-sexo explora la capacidad de agencia que implica lo performativo. Afirmar que la sexualidad y el placer pertenecen al terreno masculino dificulta la capacidad de agencia de todos los sujetos que no encajan en esta categoría. Sin embargo, afirmar que el placer ha sido construido desde una mirada masculina que da forma a estereotipos, normas y convenciones sexuales que privilegian los gustos de los hombres heterosexuales y que esta ficción puede ser modificada, favorece el potencial de resistencia. Lo que se pretende desde la perspectiva feminista pro-sexo es la concienciación a través de la educación sexual y de la producción de imágenes pornográficas alternativas que muestren nuevos modelos. Si la pornografía

funciona como uno de los principales canales a través de los cuales la sexualidad se hace visible y pública, entonces es necesario intervenir sobre ella, plantear nuevos puntos de vista, modificarla y transformarla. La sexualidad en general, y la pornografía en particular, siempre han sido construidas a través de la mirada masculina, blanca, colonial y heterosexual. Sin embargo, como mostraré a continuación, las imágenes pornográficas también pueden proporcionar a las mujeres y minorías sexuales, raciales y somáticas un medio de autoexpresión y autoafirmación a través del cual plantear nuevos imaginarios y subvertir los ya existentes.

1.4 OTRO PORNO ES POSIBLE: PORNOGRAFÍA FEMINISTA Y POSTPORNOGRAFÍA

A principios de los años ochenta, en plenas luchas feministas del sexo, un grupo de mujeres que habían sido intérpretes pornográficas durante la época dorada del porno comienzan a organizarse en torno a planteamientos feministas pro-sexo para reivindicar su capacidad de agencia dentro de la industria del sexo. En este contexto, surgirá el primer grupo de apoyo entre trabajadoras del porno denominado Club 90, en honor al apartamento que la actriz y prostituta Annie Sprinkle tiene en el número 90 de la Avenida Lexington de Nueva York, en el que se reunían. Este club está formado por la propia Sprinkle, Verónica Hart, Verónica Vera, Gloria Leonard y Candida Royalle, quienes comenzaron a compartir distintas experiencias e ideas en torno a la pornografía. Todas habían participado en la industria del porno realizando numerosas películas comerciales y estaban cansadas del trato poco respetuoso, de la infantilización o de que casi nunca se las tuviera en cuenta a la hora de plantear las escenas. Por esta razón, comienzan a pensar en la posibilidad de generar contenidos pornográficos desde su propio punto de vista (Sprinkle 1998; Royalle 2016).

Un año después de la formación de este grupo, en 1984, Candida Royalle funda *Femme Productions*, la primera productora dedicada a generar materiales pornográficos escritos y dirigidos por mujeres, para mujeres y parejas. Ese mismo año, aparece la revista pornográfica hecha por y para lesbianas *On Our Backs*, que en 1985 también creará la productora y distribuidora de porno lésbico *Fatale Media*, su brazo filmico. Al mismo tiempo, Nina Hartley comienza a protagonizar, dirigir y producir una serie de videos educativos conocidos como *The Nina Hartley Guides*, en los que trata de

explicar, de una forma didáctica, diferentes prácticas sexuales que van desde el sexo oral al sexo anal, las relaciones en pareja, el bondage o el *spank* (azotes). Había surgido una contra-industria paralela al porno dominante que quería generar otro tipo de imágenes sexuales con las que las mujeres y las minorías sexuales pudieran sentirse identificadas. Su eslogan, repetido cientos de veces por Sprinkle, es “si no te gusta la pornografía que existe, hazla tú misma” (Sprinkle y Leigh 1999).

Tal y como estaban planteando al mismo tiempo diferentes estudios filmicos feministas (Mulvey [1975] 2001; Kaplan [1983] 1998; De Lauretis [1984] 1992), la representación y la mirada desde donde esta se efectúa no son neutrales, sino que están sujetas a políticas de género y sexuales, así como a políticas raciales, de clase o de etnia, entre otras. Por esta razón, el quién está detrás de la cámara sí es importante. Al igual que en el cine convencional, la pornografía reproducía estereotipos sexistas y ofrecía representaciones que partían siempre de un posicionamiento o forma privilegiada de estar en el mundo: la de los hombres blancos heterosexuales que eran los directores, productores y distribuidores de las películas. Por esta razón, se empieza a plantear que una buena forma de intervenir sobre estas ficciones discursivas para desnaturalizarlas puede ser desde dentro, a través de la incorporación de códigos divergentes y representaciones pornográficas alternativas construidas desde otros puntos de vista y que reivindicuen el placer de los sujetos que hasta ahora sólo habían aparecido como objetos de placer masculino. En este sentido, me gustaría dejar claro que cuando me refiero a la mirada o al placer masculino, no lo hago en términos esencializantes sino para referirme a un tipo de mirada patriarcal y colonial que somete, controla y objetualiza los cuerpos en beneficio del hombre blanco heterosexual.

Los primeros años de la década de los ochenta también traen consigo un cambio en las formas de producción y consumo pornográficas. La aparición del video abre la posibilidad de generar contenidos pornográficos a personas que nunca podrían haber grabado una película por cuestiones de género, de raza, de orientación o económicas. Por otro lado, permite que la pornografía sea consumida en el interior del hogar, generando nuevas audiencias. Como explica Candida Royalle, a partir de este momento, las mujeres pueden empezar a visualizarla desde la seguridad de sus propios dominios y las parejas a disfrutarla en privado, en vez de en cines rodeadas de “tíos sospechosos envueltos en gabardinas” (2016, 94). Estas circunstancias van ser vistas como una oportunidad para estas primeras pornógrafas feministas que van a comenzar a crear nuevos contenidos pornográficos desde su propio punto de vista, un porno que tiene en cuenta sus deseos,

fantasías y placeres. Como participantes y consumidoras activas, son conscientes de que el porno es la única fuente de información sexual para muchas personas. Así, confían en su fuerte potencial didáctico (Royalle 2016, 94) y en su capacidad para alfabetizar sexualmente, proporcionando herramientas de satisfacción sexual (Hartley 2016, 350). Del mismo modo, como activistas dentro del feminismo pro-sexo creen que el cambio social puede venir de la mano de una educación sexual más libre y para ello es necesario mostrar otras formas de practicar sexo: más divertidas, variadas, consensuadas, seguras, placenteras y feministas. Y en este terreno las actrices porno y trabajadoras sexuales tienen mucho que aportar. Ellas conocen la industria, sus mitos y sus estereotipos. Además, han experimentado y reflexionado mucho sobre la sexualidad en sus propias carnes. Como explica Nina Hartley, en su artículo “Porno: un medio efectivo para educar y modelar la conducta sexual”, el objetivo sería “hablar sobre sexo, sexualidad y expresión sexual desde la práctica y no desde la teoría, de modo que pudiera ser útil para otros” (2016, 350).

Considero que la mejor forma de analizar cómo se construyen las narrativas, las imágenes y los discursos de esta nueva pornografía feminista y cómo tratan de invertir los que repite la industria convencional es a través de un ejemplo. De esta forma, a lo largo del siguiente apartado, me detengo en examinar algunas de las escenas de *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), la primera película en la que Annie Sprinkle trabaja como directora, guionista y actriz.

1.4.1 DEEP INSIDE ANNIE SPRINKLE: LA ACTRIZ PORNO TOMA EL CONTROL

Deep Inside Annie Sprinkle (1981) nos ofrece diferentes historias que resignifican las creencias y estereotipos sexuales y de género habituales en la pornografía comercial. En la primera escena, la protagonista se presenta tocando el piano, se levanta, se sirve una copa de vino, mira fijamente a la cámara e interpela a la audiencia diciendo: “Hola, soy Annie Sprinkle. Estoy encantada de que vengáis a verme. Quiero que nos convirtamos en íntimos”. Después, muestra diferentes fotografías de su infancia y adolescencia, de sus amigas o de su familia y cuenta algunas anécdotas de su vida (véase Imagen 1.1 Recuerdos de infancia).

La actriz nos sitúa así ante un espacio de representación poco frecuente en la pornografía comercial: en el de la expresión de los sentimientos, vivencias y emociones



Imagen 1.1 Recuerdos de infancia, 1981. Cortesía de Annie Sprinkle

de la protagonista. Como he mencionado anteriormente, el propio carácter performativo de la pornografía hace que ésta sea presentada como un género narrativo descriptivo o documental. De esta forma, los esfuerzos de la mayoría de los directores se centran en retratar las actividades sexuales de manera explícita y, normalmente, no se presta mucha atención ni a la parte psicológica

de la narración, ni a la construcción de identidades complejas en los/las protagonistas. Tampoco es frecuente encontrar películas pornográficas donde los deseos, emociones y expectativas personales del reparto sean cuestiones relevantes. Las actrices, son presentadas frecuentemente como meras abstracciones, como máquinas sexuales cuya única función es dar placer a sus compañeros y reportar placer al espectador, también masculino, que la pornografía presupone al otro lado de la pantalla. Sin embargo, Sprinkle revisa esta imagen fetichizada de la actriz porno posicionándose, desde el inicio de la película, como una persona con una historia personal y una identidad propia. De esta forma, la cosificación que ejecuta la pornografía clásica se sustituye aquí por la autorepresentación y por la enunciación en primera persona.

Después, Sprinkle nos guía por las diferentes historias que componen la película mostrándose siempre como un sujeto seguro de lo que quiere y no como un mero objeto de consumo sexual. Frente a la imagen de la trabajadora sexual como mujer victimizada, se presenta a sí misma como un sujeto de conocimiento, como una pedagoga sexual que puede aportar mucha información sobre la sexualidad. Así, tal y como analiza Linda Williams en su artículo “A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle” (1993), la actriz niega y modifica las convenciones sexuales que normalmente muestra la pornografía y cambia su sentido opresivo tradicional mediante la repetición subversiva del rol de trabajadora sexual (310). Las representaciones de las trabajadoras sexuales han sido construidas, a lo largo de la historia, a partir de un estigma patriarcal que divide a las mujeres entre “buenas” y “malas” según acomoden su sexualidad, o no, a determinados patrones de “decencia” marcados por la sociedad. El trabajo sexual ha sido considerado algo indigno o indecente y, por esta razón, las representaciones de las mujeres que lo han ejercido giran en torno, o bien a la condena y

estigmatización, o bien a la victimización y recuperación de los daños. Por el contrario, Sprinkle pretende transformar este imaginario porque, en su opinión, “las putas” tienen una serie de habilidades y experiencias que otras personas no poseen y, por lo tanto, tienen mucho que ofrecer a la sexualidad humana. Como explica en su libro *Post-Porn Modernist. My 25 years as a Multimedia Whore*, no tienen miedo al sexo, ni se avergüenzan de él. Indagan en sus propios deseos sexuales mientras ayudan a otras personas a explorar los suyos. Tienen la capacidad de compartir las partes más privadas y sensibles de sus cuerpos con otra gente y enseñan cómo tener sexo seguro. Además, desafían numerosas normas sexuales y se enfrentan a numerosos estigmas y leyes patriarcales y anti-sexuales. Por esta razón, las trabajadoras sexuales tienen muchas historias excitantes que contar (1998, 142-43). Estas historias vendrían, en mi opinión, a modificar la representación hegemónica de la sexualidad como verdad universal a través de conocimientos parciales, situados y encarnados que, tal como los describe Donna Haraway, parten siempre de una descodificación crítica de la posición de “los subyugados” (1995b, 398). De esta manera, la trabajadora sexual y la actriz porno, como sujetos sin voz hasta el momento, se apropian de los medios de representación pornográfica para auto-representarse, convirtiendo sus experiencias autobiográficas en discursos legítimos.

Por otro lado, *Deep Inside Annie Sprinkle* presenta una serie de escenas sexuales en las que, aunque se parte de prácticas y convencionalismos pornográficos, finalmente, son puestos en duda a través de la parodia, la crítica, la pedagogía sexual o la descontextualización. En una de ellas, por ejemplo, se muestra a dos hombres desnudos y musculosos tumbados en el suelo y echando un pulso entre ellos. Sprinkle se acerca y comienza a acariciar sus cuerpos, los mira con deseo, besa a uno y al otro, para, después, mantener relaciones sexuales con ambos. Esta escena, nos presenta un trío a primera vista convencional. Sin embargo, el sentido inicial se interrumpe, principalmente, por el control que Sprinkle ejerce sobre la escena (Williams 1993, 310). Se presenta como el sujeto que dirige la acción y como un sujeto deseante que le explica a la cámara lo mucho que le gusta llevar a cabo esas prácticas. Además, esta alusión al placer y al deseo propios también se amplifica a través de la particular selección y edición que establece como directora, ya que se recrea en los cuerpos masculinos y en su propio cuerpo en interacción con ellos y los funde con las imágenes de un fuego procedente de una chimenea junto a la que se encuentran. Este recurso narrativo funciona, en mi opinión, como una metáfora del deseo de la persona que controla la cámara, en este caso,

también Sprinkle. A través de estas escenas considero que se recuperan dos cuestiones que Naomi Salaman, en su artículo “¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?” (1992), sitúa como las grandes olvidadas de la representación feminista. En primer lugar, el placer de las espectadoras mujeres y, en segundo lugar, la libertad que también deberían tener estas para exhibir imágenes explícitas de hombres y de la masculinidad (1992, 211-12). En mi opinión, Sprinkle interpela no tanto al espectador masculino normativo sino a la nueva espectadora femenina para que se sienta identificada con el sentimiento de placer que coreografía frente a la cámara. Además, como directora, la legitima como sujeto deseante, invitándola a recrearse en los cuerpos masculinos, y le ofrece, en este caso a las mujeres heterosexuales, un lugar para disfrutar y excitarse a través de ellos.

Por otra parte, la película también está compuesta por escenas que muestran prácticas lesbianas diferentes a las que nos ofrece la pornografía comercial. En la primera, Sprinkle aparece tocándose sus grandes pechos, explica lo sensibles que los tiene y cómo le gusta que se los acaricien. Después, irrumpe otra mujer, quien empieza a chupárselos. Ambas se tumban sobre una cama, se besan y frotan sus pechos unos contra otros. Es curioso cómo se comunican entre ellas y cómo no están pendientes de ninguna mirada ajena, esa mirada del espectador masculino que la pornografía convencional normaliza. Solo en un momento determinado, Sprinkle interpela a la audiencia para decir frente a la cámara que los “coños son sexys”, mientras masturba a su compañera hasta que tiene un orgasmo. Justo en ese momento, aparece un hombre en la acción por lo que Sprinkle vuelve a situar a la audiencia frente a otro convencionalismo clásico de las películas pornográficas: “un dúo lesbiano con un intruso masculino” (Williams 1993, 311). Sin embargo, de nuevo, se vuelve a producir una inversión de los códigos pornográficos normativos porque, al contrario de lo habitual, este personaje masculino no se incorpora como el principal protagonista de la acción, sino como un personaje auxiliar de la misma. Sprinkle es la principal protagonista y tanto él como la mujer con la que inicia la acción se centran en proporcionarle placer a ella.

En la siguiente escena, la película reivindica de una forma más clara el lesbianismo por sí mismo y no como entretenimiento para el hombre heterosexual o como una práctica en la que, finalmente, pueda incorporarse. Sprinkle aparece presentando frente a la cámara a una serie de amigas que van a participar en la acción. Después, todas empiezan a mantener prácticas sexuales entre ellas hasta que la orgía acaba deviniendo en un gran círculo compuesto por los cuerpos de estas mujeres, que se practican cunnilingus las unas a las otras (véase Imagen 1.2 Orgía-círculo). Esta figura evoca, en mi opinión, la idea de la sororidad

y cuidados entre mujeres y recupera una noción de lesbianismo, no solo como preferencia sexual, sino como práctica y conciencia política que permite generar modelos alternativos a la norma heterosexual. Como señalan algunos estudios feministas lesbianos en esta misma época (Rich 1996 [1980]; Wittig 2010 [1980]), la heterosexualidad es una institución



Imagen 1.2 Orgía-círculo, 1981. Cortesía de Annie Sprinkle

política que ha servido para garantizar el acceso de los hombres a los cuerpos de las mujeres y su explotación sexual, afectiva y económica y, por lo tanto, es fundamental desnaturalizarla. En este sentido, el lesbianismo no aparece solo para referirse a determinadas prácticas eróticas, sexuales o afectivas entre mujeres sino como una categoría identitaria que posibilita un discurso contrario a la norma heterosexual. La lesbiana, como sujeto que no se adapta a la obligatoriedad de los discursos heterosexuales, se presenta como un agente capaz de operar fuera de este marco proponiendo nuevos modelos de género, sexuales o de filiación. De la misma forma, los cuerpos de las mujeres que participan en la escena que propone Sprinkle anulan las jerarquías y ponen a funcionar el placer y los cuidados de una forma circular y horizontal, una ecuación que anula de nuevo la mirada masculina heterosexual, entendida esta no en términos esencializantes sino como forma determinada de construir las imágenes y recibir placer a través de ellas. Al distorsionar los códigos y las relaciones de poder a través de los cuales esta mirada imperante funciona, Sprinkle cuestiona e invierte los significados clásicos de las categorías hombre y mujer, masculino y femenino, heterosexual y homosexual, activo y pasivo.

Por otro lado, este film hace una revisión crítica de diferentes mitos y tabúes en torno al género y la sexualidad que aparecen de forma repetitiva en la pornografía comercial. De esta forma, representa prácticas como el sexo anal masculino o la masturbación y eyaculación femenina. En una de las escenas, Sprinkle aparece junto al culo de un hombre explicándole a la cámara diferentes consejos para proporcionar placer anal. En otra, masturbándose con un dildo vibrador mientras comenta los mecanismos del orgasmo femenino y los beneficios de la auto-exploración. Y, en otra, eyaculando sobre el pecho de un hombre, apropiándose del plano eyaculatorio tan característico de la pornografía tradicional (*money shot*) para mostrar este fluido ignorado por el porno comercial. En

mi opinión, mediante este tipo de gestos, la actriz porno se legitima a sí misma como sujeto de conocimiento y cuestiona tanto las normas impuestas por la heterosexualidad obligatoria como los discursos patriarcales que sustentan ideas como la impenetrabilidad de los hombres, la pasividad o anorgasmia de la mujeres, la centralidad del placer vaginal o la inexistencia de la eyaculación en los cuerpos de las mujeres, cuestiones en las que me detendré en profundidad más adelante.

Lo que me interesa poner en evidencia es cómo estas primeras creaciones porno feministas intentan visibilizar otro tipo de contenidos sexuales, que no están presentes en el porno comercial, para generar una nueva pedagogía sexual menos esencializante y estereotipada, la cual tiene en cuenta la diversidad de prácticas, de gustos, placeres y formas de ser y sentir de las personas. Además, reivindican y ponen en el centro de sus narraciones el deseo, las fantasías y el placer de las mujeres, quienes siempre habían sido objetos de la representación pornográfica pero a las que se les había negado la capacidad de agencia. De esta forma, desafían tanto las convenciones de la industria pornográfica como las narrativas feministas pro-censura que sostienen que las mujeres que participan en ella lo hacen obligadas o bajo coacción. Estas afirmaciones transmiten la idea de que son sujetos pasivos o que deben avergonzarse de mostrar y de disfrutar de su sexualidad públicamente. Por el contrario, la pornografía feminista pretende funcionar como una fórmula de empoderamiento a través de la cual auto-representarse y ayudar a las receptoras a estar más cómodas con sus sexualidades (Royalle 2016, 95).

Películas como *Deep Inside Annie Sprinkle* tuvieron una gran acogida por parte del público, llegando esta a ser la segunda película más taquillera en Estados Unidos durante el año 1982. Lo mismo sucedió con los contenidos elaborados por otras pornógrafas como Candida Royalle o Nina Hartley (Penley, Parreñas Shimizu, Miller-Young y Taormino 2016, 13). De esta forma, estas actrices que habían cosechado una gran fama dentro del porno comercial y que deciden intervenir desde dentro como un virus feminista modifican para siempre la industria del cine pornográfico, dando lugar a lo que primero se llamó “porno para mujeres” y hoy en día conocemos como “porno feminista”. A lo largo del siguiente apartado trataré de exponer el porqué de la evolución de este término y algunas de las principales características de ambos fenómenos.

1.4.2 DEL PORNO PARA MUJERES AL PORNO FEMINISTA

La noción de “porno para mujeres” surge en los años ochenta con estas primeras pornógrafas porque su intención es la de generar una pornografía que tuviera en cuenta sus deseos, fantasías y placeres, invisibilizados en la pornografía comercial. Sin embargo, a lo largo de los años noventa, se empieza a utilizar el término “porno feminista”, el cual recoge mejor las intenciones de un grupo cada vez más diverso de personas que pretenden construir una pornografía alternativa en términos de género, sexo, orientación, raza, edad o cánones de belleza. Esta evolución responde también a los propios cambios y avances dentro del pensamiento feminista y a que la primera categoría acabó resultando problemática porque, a pesar de incidir en que las mujeres y sus gustos sexuales pueden ser diversos, finalmente acabó asociada a cuestiones esencializantes o reproduciendo una visión hetero-colonialista. El problema es que, por un lado, la noción de “porno para mujeres” ha sido asimilada por los medios de comunicación de masas y por la industria pornográfica comercial. De esta forma, normalmente es utilizada para referirse a la pornografía en la que las directoras son mujeres, lo que no garantiza que lo que se muestra sea alternativo y feminista, o para clasificar una serie de películas que muestran parámetros creativos y estéticos concretos como las historias con argumento, más delicadas y románticas, lo que implicaría la existencia de un gusto específicamente femenino a la hora de consumir imágenes sexuales, lo que es falso. Además, esta categoría ha sido criticada también desde perspectivas *queer* (Ryan 2016; Ward 2016; Hill-Meyer 2016) y postcoloniales (Love 2016; Miller-Young 2016) porque la mayoría de las ficciones pornográficas que se engloban en ella están protagonizadas por y dirigidas a mujeres blancas, heterosexuales, de clase media y cis-género⁴. Esto hace complejos los procesos de identificación para mujeres de otras razas, orientaciones, clases o mujeres trans.

En el contexto español, este término se ha popularizado de la mano de la directora sueca afincada en Barcelona, Erika Lust con la publicación de su libro *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X* (2008). Aunque Lust define su trabajo como feminista sigue manteniendo esta etiqueta para poder acceder a un nicho mayor de mercado. Asimismo, si bien es cierto que su discurso se centra en reivindicar que a las mujeres también nos gusta el porno si está hecho por y para nosotras, no cuestiona la idea de “mujer”. Lo que hace más bien es presentarla

4 El término “cis” se utiliza para describir a las personas que se identifican con el género que se les ha asignado al nacer.

como sinónimo de su propia realidad: la de una mujer cis, femenina, blanca, europea, bella, de clase acomodada. De esta forma, sus productos deconstruyen la pornografía normativa desde esta perspectiva concreta.

El término “porno feminista” recoge mucho mejor, en mi opinión, los intereses de un grupo diverso de pornógrafas, pornógrafos y pornógrafxs que trabajan mostrando imágenes sexuales explícitas, complejas y variadas en términos de género, raza, etnia, nacionalidad, sexualidad, clase, capacidad o edad y de prácticas, cuerpos, deseos, gustos, identidades y preferencias diversas. Además, a través de este término se añade un compromiso y un posicionamiento político a la práctica artística. La pornógrafa feminista Tristan Taormino, en su artículo “Tomando el mando: porno feminista en la teoría y en la práctica”, identifica diferentes características de este tipo de pornografía. En primer lugar, “la producción debe ser un proceso ético y justo, además de un entorno de trabajo positivo” (2016, 402). De esta forma, los actores y actrices tienen que saber desde el principio para qué se les está contratando y las prácticas que realicen han de ser consensuadas y seguras. Además, deben poder fijar sus propias tarifas, elegir a sus parejas de escena y participar diseñando las mismas. Lo importante es que se genere un espacio de respeto mutuo entre todos los agentes implicados, intérpretes y equipo de producción-dirección (402-03). En segundo lugar, el porno feminista debe intentar contrarrestar los mensajes que lanza la sociedad como “que el sexo es vergonzoso, malo, sucio, da miedo, es peligroso, o que es terreno de los hombres, donde sólo sus deseos y fantasías se cumplen” y presentarlo de forma positiva “como algo alegre, divertido, seguro, mutuo y satisfactorio” para todas las personas (404). Del mismo modo, debe mostrar personajes plurales, complejos y tridimensionales, en vez de estereotipos simplistas (403) y una iconografía comprometida con la diversidad de “género, raza, etnia, nacionalidad, sexualidad, clase, tamaño corporal, capacidad y edad” (406). Su objetivo es cuestionar qué es la sexualidad, la feminidad y la masculinidad, el deseo o la belleza. Por último, en el porno feminista se tiene que “representar el sexo no como un estereotípico desequilibrio de poder” sino como un espacio para jugar con él y organizar otras formas de intercambio de poder consensuado (407). Por esta razón, este tipo de representaciones suponen siempre un ejercicio de revisión de los numerosos mitos, estereotipos y tabúes sobre los que se asienta la sexualidad normativa y que legitiman los contenidos pornográficos convencionales.

Hoy en día, existe una industria consolidada, pero modesta, de pornografía feminista compuesta por una gran variedad de contenidos, cuerpos e identidades diversas y alternativas a las que suele mostrar el porno hegemónico. Por un lado, se producen

películas creadas por personas feministas financiadas y distribuidas por empresas pornográficas como Vivid Entertainment, Adam and Eve o Evil Angel Productions. Por otro, se ha generado una red independiente paralela que distribuye porno feminista, lesbiano y *queer* a través de medios alternativos (Penley, Parreñas Shimizu, Miller-Young y Taormino 2016, 21-22). La aparición de internet ha permitido reducir mucho más los costes de producción, marketing, distribución y acceso a creaciones pornográficas produciendo una gran diversificación en los materiales. Cualquier persona puede grabar, editar y distribuir sus propios contenidos pornográficos a través de la red, por lo que los diferentes agentes no representados hasta el momento, pueden ponerse detrás y delante de las cámaras enriqueciendo cada vez más este tipo de representaciones. Del mismo modo, cada vez más pornógrafas se autodefinen como feministas, lo que ayuda a acercar este tipo de pornografía a más personas y el pensamiento feminista a audiencias que nunca hubieran accedido a este tipo de contenidos políticos⁵. Además existen diferentes productoras, canales porno y páginas webs en las que podemos consumir pornografía feminista de todo tipo⁶. También han surgido festivales especializados como el Good Vibrations Independent Erotic Film Festival de San Francisco (2005) o el Festival Porno de Berlín (2006) e, incluso, existen premios anuales que galardonan a las producciones, distribuidoras, dirección y reparto que defienden y comercializan un porno ético, político y diverso: los Feminist Porn Awards, fundados por Chanelle Gallant y parte del personal de la juguetería para adultos Good for Her de Toronto en el año 2006.

Por otro lado, al margen de esta industria que genera películas y materiales pornográficos, también han surgido otro tipo de contenidos que pretenden revisar y resignificar el porno normativo desde otros lugares más cercanos al arte y al activismo, lo que se ha venido a llamar “postpornografía”. A lo largo del siguiente apartado me centro en analizar cómo y con qué objetivos surgen este tipo de creaciones para delimitar el marco de acción del que parten las prácticas artístico-políticas que son objeto de este estudio.

5 Encontramos a Courtney Trouble, Madison Young, Dana Dane, Shine Louise Houston, Tristan Taormino, Buck Angel o Tobi Hill-Meyer, en Estados Unidos, a Anna Span y Petra Joy, en Inglaterra, a Mónica Treut y Emilie Jouvét, en Francia, a Mia Engberg, en Suecia o a Erika Lust y Amarna Miller, en España, por citar sólo algunos nombres.

6 Véase, por ejemplo, QueerPorn.tv, Indie Porn Revolution, New Level of Pornography, Trouble films, Omn!a-X o Altporn4u.com.

1.4.3 POSTPORNOGRAFÍA, PERFORMANCE Y ARTIVISMO

Para analizar la postpornografía hay que volver de nuevo a la figura de Annie Sprinkle, quien a principios de los años noventa comienza a perder el interés por el enfoque comercial y el modelo empresarial de la pornografía y decide darle un nuevo giro a su carrera. Como ella misma explica, siempre le había interesado el arte y decide incorporar a su trabajo algunas herramientas como la performance, la videocreación o la instalación, lo que le permite, en su opinión, una mayor libertad creativa (1998, 86). Se produce, de esta forma, un nuevo desplazamiento en el marco de la representación sexual ya que se diluyen los límites entre el arte y la pornografía, dos sistemas que habían sido considerados como antagónicos hasta el momento. Por un lado, el arte había sido presentado, a lo largo de la historia, como un producto de “alta cultura” cuyas funciones son, principalmente, contemplativas y estéticas. Por el contrario, la pornografía, había aparecido como “basura cultural” cuyo único objetivo es la excitación y la masturbación acrítica (Preciado 2008a, 41). Sin embargo, en mi opinión, ambas disciplinas han funcionado de una forma muy similar a la hora de representar los cuerpos de las mujeres como objetos de placer o como cuerpos desnudos disponibles para la mirada masculina. Lo que hace Sprinkle es combinar estos dos sistemas de representación y ponerlos a dialogar. Es a partir de este momento, cuando comienza a utilizar la noción de postpornografía, empleada por primera vez por el fotógrafo holandés Wink van Kempen, para referirse a sus nuevos proyectos, los cuales se alejan de la industria del sexo para acercarse a la creación artística contemporánea. La postpornografía comparte así muchos de los objetivos del porno feminista, variando la forma de materializarlos. Ahora la actriz porno, la trabajadora sexual o la minoría sexual utiliza su propio cuerpo como lugar de experimentación con el género, la sexualidad y la identidad y lo somático se convierte en una herramienta fundamental de comunicación con la audiencia, privilegiando la práctica de la performance.

En este sentido, considero necesario reflexionar sobre la noción de performance, la cual cuenta con múltiples significados y ha sido abordada desde diferentes perspectivas. Esta complejidad semántica ha generado, desde finales de los años sesenta, un nuevo campo post-disciplinario denominado Estudios de performance (en inglés, *Performance Studies*) que busca trascender las fronteras disciplinarias entre la historiografía del arte, las ciencias sociales, la antropología o la lingüística, combinando diferentes planteamientos para estudiar, desde lentes metodológicas más flexibles, los comportamientos, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones humanas.

En primer lugar, la noción de performance se ha utilizado en el terreno artístico para referirse al “arte de performance” o “arte de acción”, un tipo de práctica en la que el/la artista utiliza su cuerpo como medio de expresión y comunicación directa con la audiencia. Desde la historiografía del arte (Aznar Almazán 2006; Goldberg 2002; Marchán Fiz 1994) se sitúan sus orígenes a principios del siglo XX, cuando algunos movimientos vanguardistas como el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo comienzan a proponer la necesidad de vincular el arte con la vida, planteando una ruptura con el arte clásico y el teatro tradicional. Según este relato, este tipo de práctica tomaría relevancia, en la década de los años sesenta y setenta, en relación con el arte conceptual y con grupos como Fluxus o el Accionismo Vienés, que comienzan a utilizar el cuerpo del/la artista –sus actos, actividades, funciones y experiencias– como materiales viables para la creación y obligan a la audiencia a abandonar la pasividad frente a la obra de arte tradicional para convertirse en parte activa de la pieza. A partir de este momento, la performance se convierte en “un medio artístico con derecho propio” (Aznar Almazán 2000, 7) y el “arte de acción”, el “*happening*” o el “*body art*” en leguajes recurrentes en el arte contemporáneo.

Este modelo, sin embargo, ha sido cuestionado desde los estudios de performance (Turner 1988; Schechner 2011; Taylor 2011; Gómez Peña 2011), porque presenta esta práctica como un producto cuyos orígenes están en Europa y Estados Unidos, olvidando e infravalorando otras manifestaciones culturales, cotidianas o ritualísticas que se desarrollan en otros contextos y que, precisamente, sirvieron de inspiración para muchos de estos primeros artistas. Así, mientras las primeras se relacionan con el mundo del arte y la cultura, las segundas siguen siendo consideradas como relativas al mundo primitivo. Para abandonar este paradigma jerarquizante, etnocéntrico y colonialista, Diana Taylor propone, en su artículo “Performance, teoría y práctica” (2011), pensar la performance no solo como un acto artístico efímero sino como “un acto de transferencia” que permite la transmisión de saberes sociales, memoria colectiva y sentido de identidad a través de acciones reiteradas y ceremonias compartidas (19). En su opinión, la performance no es únicamente una forma de arte sino, fundamentalmente, un acto expresivo que puede desarrollarse en cualquier ámbito de la vida cultural, social y política y que permite la organización y la difusión de conocimiento por medio del cuerpo. Pensar la performance de esta forma permite, en su opinión, valorar y hacer visibles “otras trayectorias culturales” y “resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual” (19).

Del mismo modo, desde relecturas feministas de la historia del arte, si bien se reconocen como pioneras de la performance a diferentes artistas que participaron en estos

movimientos artísticos, también se sitúan los orígenes de la performance en relación con el surgimiento de los movimientos a favor de los Derechos Civiles (Preciado 2004; Vidiella 2009)⁷. Así, trazan una nueva genealogía de tradición política, en contraste con la vanguardista, ubicando las raíces de la performance feminista en las revueltas callejeras, el teatro de guerrilla o las acciones colectivas que llevaron a cabo las activistas feministas en el espacio público, como la emblemática puesta en escena del *Freedom Trash Can*⁸, realizada por el colectivo New York Radical Women, o las que realizaron colectivos como WITCH⁹.

Asimismo, presentan la performance en relación directa con los “grupos de autoconciencia” como una metodología que permite llevar a cabo una teatralización del género, la raza, la clase o la identidad para poner en evidencia su carácter construido. Estos grupos, como explica Susan Wildburg, partían de la idea de que “lo personal es político” y se planteaban como espacios en los que conocer a otras mujeres e intercambiar visiones y experiencias para acabar descubriendo que, a pesar de tener trayectorias vitales distintas, sus opresiones eran muy parecidas (2013, 25). Uno de los eventos más significativos en relación con el uso de la performance como método de conciencia y de expresión autobiográfica será la experiencia generada por el proyecto de la Womenhouse, coordinado por Judy Chicago y Miriam Shapiro en 1972. Durante seis semanas, diferentes artistas ocuparon las distintas estancias de una casa abandonada de Los Ángeles con instalaciones y performances, para reflexionar sobre la construcción de la feminidad en relación con lo

7 Artistas como Yoko Ono, Shigeko Kubota o Carolee Schneemann participaron como miembros activas de Fluxus y Valie Export o Gina Pane del Accionismo Vienés. También utilizaron la performance en esta época artistas como Ana Mendieta, Marina Abramovic, Martha Rosler, Rebeca Horn o Esther Ferrer, en el Estado Español, por citar solo algunos nombres. Todas estas mujeres utilizaron sus propios cuerpos como soportes artísticos y vehículos de comunicación con la audiencia a través de los cuales denunciar las opresiones vividas.

8 Esta acción colectiva se llevó a cabo durante la celebración del concurso de Miss América en Atlantic City en 1968. Tras hacer una parodia del concurso diferentes mujeres decidieron quemar sus sujetadores –como símbolo de opresión de los cánones estéticos impuestos a la feminidad– en un cubo que denominaron *Freedom Trash Can*. La acción fue registrada no solo por las participantes sino por numerosas cadenas de televisión que cubrían el evento y fue retransmitida internacionalmente. De esta acción proviene la idea de la quema de sujetadores como rito iniciático feminista.

9 WITCH es el acrónimo de “Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell” y el nombre bajo el que trabajaba un colectivo de mujeres vinculadas al movimiento “Yippie”, nombre con el que se denominó a los hippies más radicales que utilizaban, como formas de comunicación y protesta, acciones espectaculares e irrupciones callejeras a través de las cuales parodiaban y se enfrentaban al poder capitalista. Cansadas de las propias dinámicas machistas dentro del movimiento, deciden montar un grupo de acción feminista no mixto en el que recuperan la iconografía de las brujas para plantear una serie de acciones, hechizos y conjuros a través de cuales reivindican la violencia/autodefensa por parte de las mujeres y la sororidad como formas de afrontar las numerosas formas de opresión a las que son sometidas: estatales, capitalistas, racistas y machistas. Véase W.I.T.C.H. 2013. *Comunicados y hechizos*. Madrid: La Felguera.

doméstico, lo privado, la espera, la pasividad o los tabúes que afectan a su sexualidad. En este escenario, como explica Paul B. Preciado, el cuerpo es presentado “como el efecto de la repetición ritualizada de normas de género que la performance, como instancia pública y visible, vendrá a revelar de manera consciente” (2004, 54). Esta idea del cuerpo como lugar regulado por el poder y de la performance como un instrumento artístico y político que sirve para desvelar las diferentes tecnologías sociales a través de las cuales ha sido codificado se torna fundamental para entender las performances postpornográficas ya que pone a dialogar la noción de performance con la de performatividad.

En este sentido, diferentes estudios de performance (Schechner 2011; Taylor 2011; Vidiella 2009; Preciado 2004; Gómez Peña 2011) prestan atención a las prácticas corporales teniendo en cuenta las estrategias performativas a través de las cuales opera el poder y también la capacidad de resistencia y de agencia por parte de los sujetos a través de la acción y la experimentación. En primer lugar, destacan que la práctica de la performance parte siempre de la presencia de un cuerpo que nunca es neutro sino significado. Por esta razón, durante la performance, el cuerpo no se representa sino que se presenta y lo hace con sus particularidades de género, sexo, raza, edad o capacidades, entre muchas otras. Del mismo modo, las acciones que realiza este cuerpo también están codificadas por normas sociales y simbólicas, produciéndose así lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces”. En opinión de este autor, la performance manifiesta escénicamente siempre algún aspecto de la vida social y cultural en la que se produce, por lo que “*performance* significa ‘nunca por primera vez’: significa ‘por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces” (2011, 36-37). Siguiendo estas teorías, Diana Taylor propone que la performance implica siempre una serie de comportamientos predeterminados, con sus reglas y normas, que después pueden ser desarticulados. Precisamente, “el romper las normas *es* la norma del arte de performance” (2011, 20; énfasis en el original). En su opinión, la noción de performance “abarca no sólo las dimensiones sociales e individuales sino también las interacciones permanentes entre ambos” porque “el performance individual puede transformar los espacios sociopolíticos” (26). De esta forma, “*perform* evoca tanto prohibición como el potencial para la transgresión” (27). Por su parte, el performer Guillermo Gómez Peña explica que nuestros cuerpos son territorios ocupados y la meta de la performance es, precisamente, la descolonización de los mismos, haciendo evidentes estos mecanismos descolonizadores ante otras personas con la esperanza de que hagan lo mismo por su cuenta (2011, 498). Siguiendo estos análisis, voy a estudiar las prácticas performáticas postpornográficas como acciones corporales conscientes

y creativas que permiten poner en evidencia los mecanismos performativos que incorporamos mediante un hacer inconsciente, repetitivo y cotidiano¹⁰. La postpornografía pretende resignificar el cuerpo, el género, la sexualidad y la identidad, cuestionando y desarticulando los discursos hegemónicos sobre los cuales se constituye lo somático y lo identitario. Para ello, genera una serie de prácticas performáticas que convierten el cuerpo en un espacio de experimentación, resistencia y transformación individual y colectiva. A través de todas ellas, nos invitan a comprender lo corporal y la identidad no como algo dado, sino como terrenos sobre los que aún queda mucho por decir, investigar y descubrir en primera persona.

En este sentido, también me parece importante destacar que el arte y la performance siempre son un medio para la postpornografía, nunca su fin. La creación artística funciona como una herramienta, como lenguaje, siempre al servicio de diferentes ideas y planteamientos políticos. Por esta razón, considero que, más que como arte, es oportuno referirse a ella como artivismo: un tipo de creación que fusiona el activismo político con la práctica artística como lugar de cuestionamiento de los códigos de representación imperantes¹¹. Como explica María Llopis, en su libro *El postporno era eso*, la postpornografía es fruto de:

la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento *queer*, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo, del postfeminismo y de todos los feminismos políticos transgresores, de la cultura *punk* anticapitalista y DIY (hazlo tú misma). Es la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido ahora monopolizado por la industria. El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico. (2010, 38)

Por esta razón, una de sus principales características es que su objetivo no es únicamente excitar a la audiencia, sino hacerla cuestionarse el placer y el deseo como construcciones al servicio de la heteronormatividad. Así, la postpornografía invierte la lógica pornográfica, lo que Preciado denomina “la lógica masturbadora” (2008b, 36), para apelar al intelecto:

10 Utilizo el término “performático” que propone Diana Taylor (2011) como el más correcto, en español, para “denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo del performance” (24). En contraste con “performativo”, que responde a la práctica discursiva que perpetua las relaciones de poder, lo performático se refiere a las acciones, al hacer propio de la producción de los y las performeras.

11 Neologismo que combina los términos arte y activismo.

pretende poner en evidencia el carácter performativo de la pornografía comercial y cómo consigue naturalizar y normalizar diferentes discursos sexuales y de género. Para ello, se re-apropia de algunos convencionalismos sexuales y después los presenta como absurdos a través de la performance, la parodia, el humor, la pedagogía o la descontextualización crítica. La identidad, asimismo, siempre es abordada como un espacio de experimentación y de devenir en nuevas realidades y no como algo fijo y cerrado. Por esta razón, me parece importante destacar que el tipo de prácticas de experimentación corpórea y artística que incorpora van a proporcionar, precisamente, el caldo de cultivo para el desarrollo teórico y académico de la teoría *queer* y de la noción de performatividad del género propuesta por Judith Butler en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (2010a), y que utilizo para analizarlas.

De acuerdo con lo anterior, la postpornografía, puede entenderse, siguiendo el análisis de Paul B. Preciado, como una forma de contra-disciplina sexual, como un sistema de representación específicamente contrasexual, que “se dedica a la deconstrucción sistémica de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género” (2002, 19). De esta forma, ofrece un marco de reapropiación, redefinición, resistencia y empoderamiento para todos aquellos cuerpos, identidades y sexualidades patologizadas por el imaginario colectivo y tradicionalmente excluidas de las narrativas y representaciones oficiales. Además, para producir visibilidad no necesita de grandes infraestructuras o presupuestos de producción y distribución, como sucede con el porno comercial y con algunos contenidos que genera el porno feminista. Alejada de la industria, responde a procesos anticapitalistas DIY (*Do It Yourself/Hazlo tú mismo/a*) y DIWO (*Do It With Others/Hazlo con otros/as*) que permiten la expresión de las personas más precarizadas. Si como sostiene Gayle Rubin, una teoría radical del sexo debe de incorporar numerosos instrumentos conceptuales que muestren la sexualidad partiendo de descripciones ricas y variadas, tal y como esta existe en la sociedad (1989, 130), la postpornografía contribuye a este proceso porque convierte en sujetos de enunciación a una serie de activistas que ofrecen otro tipo de imágenes sexuales que parten de la diversidad de cuerpos, vivencias, deseos y placeres. Al mismo tiempo, favorecen modelos identitarios y afectivos más libres desde perspectivas feministas pro-sexo y *queer* y lo hacen con total independencia del mercado, tanto del pornográfico como del artístico.

La postpornografía abarca una serie de trabajos de performance, fotografía, video, artes plásticas o texto de diferentes artistas que están generando representaciones alternativas y minoritarias del cuerpo y la sexualidad. De esta forma, podemos hablar

de una red postpornográfica internacional en la que destacan artistas como la pionera Annie Sprinkle, Del LaGrace Vocano, Shu Lea Cheang, Ron Athey, Elizabeth Stephens, Lydia Lunch o Lazlo Pearlman en Estados Unidos, Virginie Despentes en Francia, Bruce Labruce en Canadá, Roció Boliver (La congelada de uva) y Felipe Osornio (Lechedevirgen Trimegisto) en México, Nadia Granados (La Fulminante) y PorNo PorSi en Colombia o Felipe Rivas San Martín, CUDS y Subporno en Chile. En el Estado español, participan en ella de una forma muy activa una serie de activistas y colectivos ligados al movimiento transfeminista cuyas obras constituyen el principal objeto de estudio de esta tesis. Por esta razón, a lo largo del siguiente apartado, voy a analizar cómo se han ido desarrollando los diferentes debates en torno a la sexualidad y la pornografía y cómo surge la postpornografía en el contexto español.

1.5 POSTPORNOGRAFÍA EN EL ESTADO ESPAÑOL. UNA MIRADA SITUADA

1.5.1 SEXUALIDAD, PORNOGRAFÍA Y REPRESENTACIONES *QUEER* EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

En su artículo “Identidades, estrategias, resistencias”, Gracia Trujillo explica que los debates en torno a la sexualidad dentro del movimiento feminista español se produjeron más tarde que en Estados Unidos, a finales de los años ochenta. A partir de este momento, la identidad unitaria y homogénea de la mujer, herencia de la lucha antifranquista y del consenso durante los años de la transición, será puesta en cuestión por diferentes activistas lesbianas que introducirán la sexualidad como “vector de opresión” al que el feminismo también debía atender. Además, durante este tiempo, aparece una nueva generación de mujeres que viajan, establecen conexiones con movimientos de otros países y promueven el tránsito de experiencias e influencias variadas (2010, 50-51). Diferentes estudios (Garaizabal 2010; Gil 2011; Osborne 1993; Trujillo 2010) coinciden en situar las Jornadas Feministas contra la Violencia Machista, celebradas en Santiago de Compostela en 1988, como un punto de inflexión en los debates sobre la sexualidad en el Estado español. En ellas, el Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid presenta una comunicación titulada “El deseo de las demás es cutre, amigas, el mío no”, a través de la cual denuncia el malestar que algunas mujeres están experimentando dentro del

propio movimiento por no adaptarse a las normas sexuales que este considera apropiadas. En primer lugar, proponen que el deseo es un elemento “plástico, dúctil y polimorfo” y, por lo tanto, hacen un llamamiento a reconocer y aceptar la variedad sexual y las formas diversas en las que este deseo se manifiesta entre las feministas (1988, 236). El texto aborda cuestiones como la necesidad de separar las fantasías de la ficción, reivindica las relaciones en las que la violencia entre participantes es consensuada, las prácticas *butch/femme* entre lesbianas y la necesidad de generar representaciones sexuales explícitas utilizando códigos pornográficos. Su objetivo principal es recordarle al feminismo que su función es la de hacer vivir mejor la sexualidad y no la de reprimirla generando nuevas categorías morales (239-40). Cristina Garaizabal, en su artículo “Debates feministas sobre la sexualidad”, argumenta que, a través de todas estas cuestiones, se va a introducir una idea fundamental que el movimiento feminista estatal anterior no había tenido muy en cuenta: que “no todas las mujeres vivimos igual la sexualidad y que existe una gran diversidad de vivencias sexuales entre nosotras, dependiendo de múltiples factores, tanto individuales como sociales” (2010, 398-99).

Ese mismo año, en las II Jornadas Estatales de Lesbianas, celebradas en Madrid, el Colectivo de Lesbianas de Bizkaia presentó la ponencia “Divagaciones pornográficas para el seso”, en la que se debatió más concretamente sobre el papel que el feminismo debía de asumir frente a la pornografía¹². En ella, se pone en evidencia la tensión que existía entre las mujeres que consideran la pornografía solo como un objeto sexista y patriarcal y las que ven en ella posibilidades de resistencia a través de la creación de contenidos pornográficos críticos desde perspectivas feministas. Esta división se hace patente además a la hora de configurar el texto ya que, ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo dentro del propio colectivo, deciden dividirlo en dos partes: una que

12 Anteriormente, encontramos únicamente dos textos feministas que hacen referencia de una forma directa a la pornografía. Por un lado, Montserrat Oliván presenta, en las I Jornadas de Sexualidad, celebradas en Madrid en 1983, la ponencia “Una reflexión sobre la pornografía ¿‘S’ de sexo?” (1983), en la que hace una fuerte crítica a la pornografía heteronormativa, repetitiva y falocéntrica. Sin embargo, también reconoce el potencial pedagógico y su carácter trasgresor respecto a la sexualidad, entendida como algo siempre negativo para las mujeres. El problema que encuentra la autora es “cómo lo dice” (7). Por esta razón, acaba afirmando que dice “no” a este tipo de pornografía, aunque le gustaría poder decir “sí” (4), dejando con ello abierta la posibilidad de disfrutar de otros tipos de contenidos si estos existiesen. Dos años después, el Col·lectiu de dones sobre sexualitat de València presenta en las Jornadas 10 años de Lucha del Movimiento Feminista, celebradas en Barcelona, la ponencia “Sobre pornografía” (1985) en la que se presta atención a la cada vez mayor presencia de la pornografía en el espacio público estatal y a la necesidad de generar discursividad feminista al respecto (392). En esta ocasión, la visión es más negativa que en el texto anterior ya que se centra, principalmente, en analizar el papel secundario de las mujeres dentro de la pornografía y en cómo se acaban integrando y naturalizando la violencia contra ellas en las prácticas sexuales. Así, concluye afirmando que “las mujeres no estamos contra la pornografía: la pornografía está contra las mujeres” (395).

argumenta a favor de cambiar el porno normativo produciendo contenidos propios y otra que lo hace en contra. El primer grupo, considera que la pornografía produce normas y violencias contra las mujeres, pero no más que otros sistemas de representación. Por esta razón, si bien dejan constancia de “la nefasta pornografía que se hace” también reconocen su función a la hora de excitar y despertar los deseos sexuales, siempre negados a las mujeres (1988, 7). De esta forma, consideran que la pornografía es un terreno en el que el feminismo tiene que implicarse, como ya lo está haciendo en muchos otros, para construir una pornografía diferente y creativa que tenga en cuenta todo tipo de vivencias sexuales y en la que el respeto mutuo sea incuestionable (9). El segundo grupo, por el contrario, no considera que la alternativa pase por construir un porno no patriarcal puesto que “la pornografía es una norma más y nosotras para divertirnos no necesitamos normas, queremos estar más allá de ellas” (12). Ambas posturas, ponen en evidencia dos posiciones diferenciadas en torno a la sexualidad y la pornografía similares a las que aparecen en el contexto estadounidense (Osborne 1993; Trujillo 2010; Garaizabal 2010; Gil 2011). Por un lado, se fraguó una postura “anti-sexo”, que considera la sexualidad como el elemento central de la opresión y subordinación de las mujeres y, por otro, una “pro-sexo” que no comparte esta idea, aunque sí reconoce que las mujeres sufren una opresión sexual específica, y que reivindica la capacidad de resistencia y agencia construyendo otro tipo de representaciones sexuales, de deseos y fantasías. La principal diferencia respecto a lo que sucedió en Estados Unidos es que, en nuestro contexto, la posición mayoritaria fue la pro-sexo (Trujillo 2010, 53).

Por otro lado, los debates en torno a la sexualidad se enriquecen y acaloran más, a partir de los años noventa, con la entrada de otras voces que habían sido olvidadas y silenciadas en el feminismo estatal: las de las personas trans y las de las trabajadoras del sexo. Estos grupos de mujeres van a aportar nuevos ejes de análisis cuyo resultado serán nuevas incompatibilidades, divisiones y fracturas en el seno del movimiento. Por un lado, las mujeres trans, muchas de ellas trabajadoras sexuales, se habían ido organizando, como explica Raquel Lucas Platero en su artículo “Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización”, en torno a cuestiones como la regulación de la prostitución como un trabajo, contra el acoso policial que sufrían o para erradicar la asociación que frecuentemente se hacía entre transexualidad y SIDA. Además, comienzan a incluir en sus reclamaciones cuestiones como el derecho a cambiarse de nombre, la eliminación de la mención del sexo en el Documento Nacional de Identidad, el acceso a los tratamientos de reasignación del sexo o la posibilidad de

cambio de sexo sin la obligatoriedad de acudir a la cirugía de reasignación sexual (2009, 111-12). Estas demandas van a suponer un reto importante para el feminismo porque lo fuerzan a repensar las categorías identitarias binarias y estáticas con las que está trabajando: las “mujeres” y los “hombres”. Las mujeres trans ponen de relieve que el género, eje constitutivo del feminismo, es más bien un dispositivo de poder que no oprime sólo a las (bio)mujeres sino a todos los cuerpos que no encajan en la definición dicotómica de sexo-género.

Al mismo tiempo, las trabajadoras sexuales comienzan a denunciar el proceso de estigmatización al que son sometidas, incluso dentro del propio movimiento feminista y exigen no ser infantilizadas, victimizadas y estigmatizadas porque su trabajo esté relacionado con la sexualidad. En 1995 surge el colectivo Hetaira, integrado por diferentes mujeres que se organizan para combatir el estigma social que recae sobre las prostitutas. Sus principales objetivos son defender el derecho de las trabajadoras sexuales “a trabajar tranquilas, a organizarse, a sindicarse y a cotizar”, además de denunciar las agresiones físicas, chantajes o abusos de poder que sufren y favorecer su organización en defensa de sus intereses como trabajadoras (Hetaira 2017). De esta forma, tanto las mujeres trans como las trabajadoras sexuales se adhieren a la corriente feminista pro-sexo y reclaman la necesidad de generar modelos sexuales e identitarios más flexibles y nuevos sujetos políticos para el feminismo.

Los años noventa van a suponer un devenir del feminismo en el Estado español hacia posturas que reivindican la diversidad y que atienden las necesidades de todas aquellas identidades a las que el feminismo y el movimiento LGTB más institucionalizados no había prestado atención hasta el momento. Estos nuevos planteamientos, influenciados por ideas ligadas a las teorías y experiencias *queer*, van a comenzar a subrayar que tanto el género, como el sexo y la sexualidad, son construcciones políticas y, como tales, están sujetas a negociaciones y cambios. Asimismo, van a otorgarle un papel central a los numerosos cruces conceptuales que se producen entre el género o la orientación con otros ejes identitarios como la clase, la etnia, la capacidad, la precariedad, la ilegalidad o las preferencias sexuales, entre muchas otras. De esta forma, van a tratar de poner en evidencia los procesos diversos y complejos a través de los cuales las identidades se configuran.

También, es necesario tener en cuenta las transformaciones económicas, políticas y sociales que se están produciendo durante los años noventa dentro de nuestras fronteras. Como explica Silvia L. Gil, en *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la*

dispersión, es una época en la que cambian las formas de producción, los roles de género y familiares, las políticas públicas, la relación con el consumo, las nuevas tecnologías, los estilos de vida, las ciudades y las formas tradicionales de entender los movimientos sociales. Todo esto influye en el movimiento feminista y se traduce en una nueva reorganización del mismo: el bloque unitario anterior da paso a un mapa mucho más fragmentado y descentralizado de pequeños grupos y colectivos autónomos de lesbianas, insumisas, antimilitaristas, transexuales, internacionalistas, precarias, trabajadoras del sexo, okupas, migrantes o universitarias. Todos ellos introducen una transversalidad que modifica definitivamente los parámetros identitarios y de lucha (2011, 68). Así, se rebelan contra la concepción de la identidad como un lugar estático y cerrado y contra las relaciones de poder que se establecen en el seno de dichas identidades.

Por otro lado, estos grupos van a otorgarle a la representación, como forma de comunicación a través de la cual se puede cambiar el imaginario normativo, un papel fundamental. A partir de este momento, en ciudades como Madrid, Barcelona, Vigo, Bilbao o Valencia, aparece por primera vez una escena cultural que se reivindica como marcadamente feminista (Navarrete, Vila y Ruido 2005, 171). Estos grupos se reúnen en los primeros centros sociales okupados o locales vecinales y comienzan a crear radios libres, fanzines editados de manera auto-gestionada, audiovisuales, fotografías y carteles, performances y acciones en la calle, intervenciones públicas o prácticas de guerrilla de comunicación. Se emplea así un modelo de “acción directa” que privilegia las metodologías artísticas y que, siguiendo a Silvia Gil, produce un giro a la hora de pensar la relación de la política con el arte: ya no entienden el arte como una herramienta al servicio de la política sino que la política, en sí misma, ya es una forma de creación, un ejercicio artístico (2011, 70). A partir de este momento, comienzan a aparecer los primeros grupos activistas como Radical Gai (1991) y LSD (1993), en el barrio madrileño de Lavapiés, o Erreakzioa/Reacción (1994) en el País Vasco, que van a introducir reflexiones feministas pro-sexo y *queer* a través de sus acciones públicas, imágenes y publicaciones.

Me gustaría centrarme en el colectivo LSD porque será el primero en introducir, en el imaginario español, una serie de representaciones sexuales que no habían tenido presencia hasta el momento y que hacen visibles prácticas, placeres y usos del cuerpo diversos y subversivos respecto a la norma heterosexual imperante. Como explica Fefa Vila, una de las integrantes del colectivo, en una entrevistada realizada por Gracia Trujillo y Marcelo Expósito, las imágenes que comienzan a producir nacen de la

negativa a que “otros” sigan representando a las mujeres lesbianas. Es decir, surgen de la necesidad de auto-representarse contextualizando todo lo que sabían que ocurría en otros lugares pero a partir de sus propias experiencias, deseos y realidades (2004, 162). LSD son las siglas de Lesbianas Sin Dudas. Sin embargo, este nombre responde también a un intento por desplazar las identidades ya que, en realidad, tenía muchos significados. Además, de “lesbianas sin duda” podía significar “lesbianas se difunden”, “lesbianas sexo diferente”, “lesbianas sin destino”, “lesbianas sospechosas de delirio”, “lesbianas sin dios” o “lesbianas son divinas”, entre muchos otros, porque la firma del colectivo variaba en función del contexto o la acción que realizasen. Como expresa Vila, a través de este nombre pretendían mostrar un discurso identitario y de la afirmación, al nombrarse como lesbianas, al tiempo que plantean un desplazamiento de las propias identidades y estrategias políticas llevadas a cabo hasta el momento (161). Por un lado, se muestra una estrategia de orgullo, empoderamiento y visibilidad, pero, por otro, también una necesidad de poner en evidencia las realidades cambiantes a través de las cuales se construye el colectivo y el carácter nómada que lo configura.

En el primer número del fanzine que el colectivo editará, entre los años 1994 y 1997, y cuyo nombre es *Non Grata*, LSD se define como un grupo de acción, creativo y subversivo que reivindica la sexualidad lesbiana y que trabaja para producir representaciones propias y subversivas. El propio nombre del fanzine también las posiciona políticamente como aquellas que “no son bien recibidas”, como “no normales”, como lesbianas que no se adaptan a las normas impuestas. Dicen: “somos lesbianas, lesbianas feministas y ‘queer’ ... que luchamos por transformar un mundo heterosexista, racista, patriarcal, lesbofóbico y capitalista” (LSD, 1994). La importancia de mostrarse desde otros lugares y de hacer de las cuestiones consideradas privadas como la sexualidad, asuntos públicos, visibles y políticos está también presente la primera exposición que el colectivo presenta en 1995 en el barrio de Lavapiés, titulada *Es-cultura lesbiana*. En ella presentan una serie de fotografías de cuerpos desnudos, activos y lúdicos que buscan el placer en el hacerse públicos y que muestran sus propias prácticas sexuales, invisibilizadas hasta el momento, para interpelar los discursos normativos sobre la sexualidad femenina y, concretamente, sobre la sexualidad lesbiana.

En una de estas fotografías, por ejemplo, se observan las piernas abiertas de una mujer en las que están escritas, precisamente, estas dos palabras: “es-cultura”, en una, y “lesbiana” en la otra (véase Imagen 1.3 *Es-cultura lesbiana*). De esta forma, juegan con la idea del cuerpo femenino como escultura, como objeto de representación para ser



Imagen 1.3 Es-cultura lesbiana, 1995. Cortesía de LSD

contemplado, al tiempo que distorsionan el término mediante el guion para reivindicar una cultura y un imaginario construido por y para lesbianas. La pose de esta mujer hace que se pueda ver su vulva en un primer plano, ofreciendo un encuadre que se remonta a los orígenes de la pornografía: el “*genital show*”

(Williams 1989, 58). Sin embargo, esta imagen donde unas piernas abiertas muestran sus genitales a la audiencia difiere mucho de sus análogas pornográficas. Por un lado, nos sitúa ante un modelo de feminidad distinto al que suele mostrar el porno convencional. El personaje femenino no lleva puestos zapatos de tacón sino unas botas de estética militar con unos calcetines de deporte blancos y su vagina no está rasurada sino poblada de vello púbico. Por otro lado, el cuerpo representado aparece como objeto de representación pero también como soporte de un mensaje textual que nos deja intuir la posición del sujeto que se expone: un cuerpo orgulloso, politizado y reivindicativo.

Las imágenes de LSD plantean un desafío a las representaciones de las lesbianas como objetos hiperfeminizados al servicio de la mirada masculina heteronormativa que propone la cultura dominante y que están cargadas de prejuicios e intolerancia. Al mismo tiempo, se alejan de las estéticas imperantes dentro del lesbianismo hasta ese momento, que parten de imágenes edulcoradas, asexuadas o homogeneizantes con la diversidad sexual y que buscan la integración y normalización. Visibilizan, por el contrario, representaciones de mujeres lesbianas sexualmente activas y que buscan subvertir los cánones hegemónicos. Como expresan algunas de las integrantes del colectivo en un texto publicado en *Non Grata* titulado “Anotaciones para la exposición fotográfica ‘Es-Cultura Lesbiana’” buscan la subversión que conlleva mostrar sus cuerpos “excitados, mojados o jadeantes”. De esta forma, afirman que su lucha gira en torno a un concepto que, en mi opinión, es fundamental para entender las representaciones feministas pro-sexo y *queer*: “la disidencia a través del goce” (LSD 1995). Lo que se pretende es resignificar el imaginario colectivo y la mirada heteronormativa a través de imágenes que muestran los deseos y placeres propios y que reclaman visibilidad en el espacio público.

Si bien es cierto que LSD no definió nunca sus prácticas como postpornográficas, su metodología, objetivos y análisis críticos abren una brecha en la representación

sexual feminista estatal que será explorada, a principios del nuevo milenio, por una nueva generación de activistas y artistas transfeministas, dando lugar a lo que hoy conocemos como postporno. En el siguiente apartado, analizo ambos conceptos y cómo han favorecido la aparición de una serie de representaciones y de prácticas corporales que cuestionan el sistema sexo/género/deseo y las relaciones de poder que de él derivan, así como la idea de normalidad sexual y corporal, resignificando así los códigos pornográficos normativos.

1.5.2 TRANSFEMINISMOS Y POSTPORNO

El siglo XXI supone para el movimiento feminista español un asentamiento de los planteamientos feministas pro-sexo y *queer* que he venido analizando hasta el momento, desde posiciones más críticas y situadas. En el año 2000, en las Jornadas Feministas de Córdoba: Feminismo. Es...y Será, la activista trans Kim Pérez va introducir, por primera vez, el término transfeminismo (Solá 2013a, 269), que será reivindicado por diferentes activistas durante los años posteriores hasta cobrar una importante presencia en las Jornadas Feministas Estatales Granada, Treinta Años Después: Aquí y Ahora, celebradas en 2009, y las Jornadas Transfeministas de Barcelona, en 2010. Este nuevo concepto va a servir para situar, en el Estado español, el término *queer* (Solá 2013a, 2013b), una expresión que pierde en los contextos hispanohablantes su fuerza performativa; es decir, de apropiación del insulto, del término peyorativo o estigmatizante. Así, algunas activistas que se venían autodenominando como trans-bollo-marica-feministas comienzan a utilizar este vocablo para hacer visible un tipo de feminismo que ya no está articulado desde una concepción unitaria de la mujer sino que está abierto a otras realidades corporales, de género y sexuales.

Como explica la investigadora y activista Miriam Solá, la noción de transfeminismo, por un lado, “materializa la necesidad política de hacerse cargo de la multiplicidad del sujeto feminista” y, por otro, “sitúa al feminismo como un conjunto de prácticas y teorías en movimiento” para poner en evidencia la “pluralidad de opresiones y situaciones, mostrando así la complejidad de los nuevos retos a los que debe enfrentarse y la necesidad de una resistencia conjunta en torno al género y a la sexualidad” (2013b, 19-20). Hablamos así de un conjunto de teorías y de prácticas críticas que se ubican más allá del marco binario de género (hombre/mujer), de sexo (macho/hembra), de orientación

(hetero/homo/bi), geográfico (norte/sur) o de capacidad (capacidad/discapacidad) y que funcionan como un proceso abierto, complejo y en constante revisión. Por esta razón, este prefijo “trans” no debe entenderse como la simple inclusión de las luchas transexuales al feminismo, sino que intenta describir y recoger las diferentes posiciones políticas de las que parte: lo trans-nacional, trans-fronterizo, trans-género, trans-racial, la transmutación, la transferencia, la transgresión, la transversalidad o el tránsito. Al mismo tiempo, sigue conservando un vínculo con las luchas feministas anteriores para que esta crítica a los binarismos o la relativización de las identidades que propone lo *queer* no suponga una invisibilización de las desigualdades de género estructurales (Solá 2013b, 20). Siguiendo a la activista Itziar Ziga, el transfeminismo es “una actualización más, aquí y ahora, de la radicalidad del feminismo” (2013, 83).

En torno a esta nueva forma de entender la lucha feminista se van a ir encontrando diferentes colectivos y activistas quienes, desde distintos puntos del Estado español, redactan de manera colaborativa el “Manifiesto para la insurrección transfeminista”. En él se proponen dinamitar el binomio sexo/género como práctica política y desenmascarar “las estructuras de poder, la división y jerarquización”. Además, hacen un llamamiento a la reinención desde el deseo, a la desobediencia y resistencia a través del uso del propio cuerpo ante cualquier régimen totalitario y a la ocupación del espacio público (Red PutaBolloNegraTransFeminista 2009). De esta forma, el transfeminismo, como explica Tatiana Sentamans, nace de la necesidad de “ampliar lo vivible” para los sujetos excluidos por las normas sexuales, corporales o de género dominantes y, para esto, considera fundamental “ampliar lo visible” (2013a, 36). Por esta razón, al igual que los primeros grupos *queer*, las activistas transfeministas van a otorgarle a la representación un papel central como herramienta que permite construir nuevos imaginarios y alterar el orden simbólico colectivo. Aparecen así discursos y prácticas artísticas que privilegian el uso del cuerpo y la acción directa, la performance, la videocreación, la fotografía, la ilustración o el texto, las guerrillas de comunicación o las nuevas tecnologías de la información como estrategias de resistencia. Además, diferentes colectivos y artistas que participan del transfeminismo comienzan a abordar cuestiones relativas a la sexualidad, el género y la identidad utilizando códigos postpornográficos en sus creaciones.

El término postporno se hace relevante de la mano de Paul B. Preciado, tras la celebración del seminario Maratón Postporno. Pornografía, Postpornografía: Estéticas y Políticas de Representación Sexual en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en el año 2003. En él participan figuras fundamentales dentro de los “estudios

sobre pornografía”, como Thomas Waugh, o referentes dentro de los “estudios *queer*” como Marie-Helene Bourcier, Javier Sáez o Fefa Vila. Además, se clausura con una conferencia/performance de Annie Sprinkle en la que hace un recorrido por sus “treinta años de puta multimedia” y a través de la cual anima a las personas asistentes a producir material postpornográfico propio. A partir de ese momento, Sprinkle se convierte en un referente, en palabras de Itziar Ziga, en la “Mamma Postporno, nuestra Perra Alfa” (2009, 159). Este evento aparece como un espacio de debate fundamental para pensar las representaciones pornográficas de una forma crítica y como un mito fundacional de la postpornografía en nuestro contexto. Sin embargo, también me gustaría poner en evidencia que, si bien es cierto que Preciado hace público el tema en el ámbito de la institución y que la categoría de postporno viene de la mano de su creadora Annie Sprinkle, esto no quiere decir que no se estuviera produciendo postpornografía con anterioridad en el Estado español. Simplemente, nadie lo llamaba así. Como afirman algunas activistas postporno en el documental realizado por Lucía Egaña, *Mi sexualidad es una creación artística* (2011), la mayoría de ellas ya vivían una vida “muy postpornográfica” antes de que se utilizara esta categoría para definir sus prácticas. Exploraban, experimentaban y jugaban con su sexualidad y su identidad y, en un determinado momento, deciden hacer de sus vidas privadas algo público.

A partir de este momento, se van a multiplicar los espacios de encuentro, debates y prácticas artísticas postporno, tanto en el ámbito institucional como en el plano activista y autogestionado. Los centros que más han contribuido a generar un discurso crítico respecto a la pornografía y la representación de sexualidades e identidades disidentes son el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)¹³, el centro de arte contemporáneo de Donostia/San Sebastián Arteleku¹⁴ y la Universidad Internacional

13 Además de la Maratón Postporno (2003), en el MACBA se organiza talleres como Tecnologías del Género, Identidades Minoritarias y sus Representaciones Críticas (2004) y Tecnologías del Género. Micropolíticas Postidentitarias (2005), por los que pasarán activistas como Del LaGrace Volcano o activistas como Ángela Davis. Desde el año 2006, además, Paul B. Preciado comienza a coordinar el Programa de Estudios Independientes (PEI), dentro del cual se desarrollaran seminarios como Encuentros entre Especies. El Feminismo tras los Cyborgs (2006), con la participación de Donna Haraway, Deshacer el Género. Identidad, Sexualidad, Secularismo (2007), con Judith Butler o La Nouvelle Vague Porno (2007), con Linda Williams y Lydia Lunch, por citar solo algunos.

14 En Arteleku se han organizado encuentros como La Repolitización del Espacio Sexual en las Prácticas Artísticas Contemporáneas (2004), Mutaciones del Feminismo, Genealogías y Prácticas artísticas (2005), en que participan activistas como Diane Torr, o Feminismo Pornopunk, Micropolíticas Queer y Pornografías Subalternas (2008), con la presencia de la pornógrafa feminista Tristan Taormino, Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens o la artista Shu Lea Cheang.

de Andalucía (UNIA)¹⁵, con sede en Sevilla. Además, también han acogido diferentes eventos y proyectos centros de producción artística como Hangar (Barcelona), Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón) o el Centro Cultural Montehermoso (Gasteiz/Vitoria). Más recientemente también se han sumado a esta tarea el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)¹⁶ y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).¹⁷ Lo interesante de estos encuentros es que permiten la convergencia entre teóricas, activistas y artistas nacionales e internacionales, la formación de nuevos colectivos y la visibilización sus trabajos. Por esta razón, se convierten en espacios de retroalimentación entre las teorías críticas en torno al feminismo, la pornografía, la sexualidad, el género o la identidad y las experimentaciones artísticas que se están llevando a cabo sobre estos temas. Las activistas se nutren de estos discursos y las investigadoras de sus prácticas.

Asimismo, se organizan numerosos eventos, charlas, talleres o performances en Centros Sociales Okupados y Autogestionados (CSOA). Todos ellos van a ser fundamentales para propagar la postpornografía y para animar a otras personas a reflexionar sobre su sexualidad y generar sus propios materiales. Asimismo, van a ser importantes los encuentros lúdicos y las fiestas como las que se celebran en La Bata de Boatiné, un bar situado en el barrio del Raval, y que están documentadas a través de fotos o videos. Al mismo tiempo, como han reconocido diferentes activistas (Llopis 2010; Torres 2011), otro de los disparadores de experimentos pornográficos vendrá de la precariedad a la que suelen estar sometidos los movimientos activistas en nuestro contexto. Tras la detención de diferentes compañeros y compañeras durante el Queeruption 8¹⁸

15 En este centro se han celebrado actividades como Retóricas del Género, Políticas de Identidad: Performance, Performatividad y Prótesis (2003), con la participación de Jack Halberstam, Crítica Queer, Narrativas Disidentes e invención de subjetividad (2007), con Eve K. Sedgwick, Movimiento en las Bases: Transfeminismos, Feminismos Queer, Despatologización, Discursos no Binarios (2010) o Cuerpo Impropio. Guía de Modelos Somatopolíticos y de sus Posibles Usos Desviados (2011).

16 En el MNCARS se han organizado el ciclo La Internacional Cuir. Transfeminismo, Micropolíticas Sexuales y Vídeo-guerrilla (2011) y diferentes seminarios dentro del programa Somateca, coordinado por Paul B. Preciado.

17 En el año 2013, se organiza en este museo la exposición Genealogías Feministas en el Arte Español: 1960-2010, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, que hace un recorrido por las diferentes creaciones feministas del Estado español desde los años sesenta hasta la actualidad. La sala que la cierra está dedicada a las prácticas postpornográficas.

18 Como explica María Llopis, una de las muchas actividades que se propone durante este encuentro es una manifestación lúdico-festiva y reivindicativa por el "Gayxample" barcelonés, la zona comercial gay de la ciudad, con el objetivo de hacer visible la crítica que desde algunos colectivos se está haciendo del comercio rosa y de la mercantilización de las sexualidades no normativas. Durante el transcurso de la misma se producen momentos de tensión frente al hotel Axel, una cadena de hoteles dirigida al público gay adinerado, que acaban con algunos desperfectos en la recepción y con la detención de "nueve personas de manera arbitraria" (2010, 97).

o el Caso 4F,¹⁹ se comienzan a organizar diferentes eventos con los que poder recaudar fondos para pagar sus defensas o tasas judiciales y en los que las performances o acciones postpornográficas se utilizan como reclamo (Torres 2011, 88). Dentro de estos eventos autogestionados es imprescindible hacer alusión también a la Muestra Marrana, un festival de postporno coordinado por Diana J. Torres y Lucía Egaña y cuyo principal objetivo es visibilizar producciones audiovisuales de sexualidades disidentes y generar un espacio de debate sobre la pornografía, el postporno y la representación de la sexualidad. A lo largo de sus diferentes ediciones se han proyectado numerosos trabajos tanto nacionales como internacionales, se han hecho performances en directo, exposiciones o talleres y se han presentado ideas o manifiestos.²⁰ Además, gracias al colectivo Minipimer.tv, que trabaja desarrollando herramientas de hardware y software libre, la muestra es retransmitida en directo (vía *streaming*), lo que hace posible el acceso a los diferentes contenidos a nivel global a través de internet.

Finalmente, lo que van a permitir todos estos espacios de encuentro (institucionales, autogestionados y lúdicos) es la aparición de una serie de activistas y colectivos como Medeak (2000), O.R.G.I.A (2001), GirlsWhoLikePorno (2002), PostOp (2003), Go Fist Foundation (2005), Ex-dones (2007), Diana J. Torres (2007) o Quimera Rosa (2008), entre otros, que comienzan a darle forma a lo que en el Estado español se conoce como “Postporno”. Como explica el colectivo PostOp, “muchas de nuestras alianzas políticas se han producido en estos espacios. Muchos grupos se han formado en estos encuentros propagando su carga viral en sus respectivas zonas de trabajo y hábitat” (2013, 205). Es complejo definir las alianzas que se producen entre las diferentes artistas por la propia

19 Se ha llamado 4F al caso en el que varias personas fueron detenidas y condenadas a prisión, tras la celebración de una fiesta en un edificio okupado del antiguo Palau Alòs de Barcelona en 2006. Allí, se producen diferentes disturbios que acaban con un agente de la Guardia Urbana herido. Las personas encarceladas afirman que son detenidas en otros lugares de la ciudad simplemente por corresponder con lo que la policía entiende por una “estética antisistema” y que nunca estuvieron en dicha fiesta. Entre ellas, se encuentra la poeta Patricia Heras quien participa de la red transfeminista y postporno y quien tras varios años de lucha para demostrar su inocencia se acaba suicidando durante un permiso penitenciario. La mayoría de activistas postporno recuerda este momento como una de los más duros de sus vidas. Algunas de ellas son las protagonistas de un documental, en el que puede encontrarse toda la información sobre este caso, titulado *Ciutat Morta* (2013) y dirigido por Xavier Artigas y Xapo Ortega. También en la web www.desmontaje4f.org. Como explica Diana J. Torres, la necesidad de conseguir dinero para ayudar a Patricia hizo que se celebrasen numerosas fiestas donde el postporno era utilizado como reclamo. Además, este proceso vivido radicaliza sus acciones escénicas como una forma de canalizar la rabia, la ira y la impotencia que siente (2011, 85-89).

20 Este festival se organiza en el Hagar entre los años 2008 y 2014. Las dos últimas ediciones de la muestra se han desplazado junto con su principal impulsora, Diana J. Torres, a Latinoamérica. La Muestra Marrana VII se celebró en México DF en 2015 y la VIII en Quito (Ecuador) en 2016. En la Muestra Marrana IV, en 2011, Annie Sprinkle realizó su famosa performance *The Public Cervix Announcement*. Para más información, véase la web del festival: <http://muestramarrana.org/>

reticencia que éstas tienen al encasillamiento. En el documental de Lucía Egaña, citado anteriormente, y que se construye a través de fragmentos de entrevistas, la mayoría rechazan la idea de clasificarse o de buscar un nombre para determinar sus relaciones. Sin embargo, finalmente, sí podemos intuir ciertos acuerdos, fruto posiblemente del pastiche con el que juega la narración. En primer lugar, dejan claro que no son un colectivo, porque no se organizan como tal. Por ejemplo, nunca han tenido una asamblea. En segundo lugar, aunque algunas sí se reconocen como un movimiento político, otras consideran que no lo son porque no tienen los mismos objetivos, aunque coinciden en muchos. La mayoría parecen sentirse más cómodas con el concepto de “manada de perras” (Egaña 2011), que propone Itziar Ziga en su libro *Devenir Perra* (2009). De esta forma, el documental nos sitúa ante un grupo de activistas diversas, quienes utilizan su cuerpo y su sexualidad como espacios de experimentación individual y colectiva y como vehículos privilegiados de comunicación. En este proceso, generan alianzas con otras personas interesadas en lo mismo: prácticas colaborativas, relaciones de amistad, sexo y apoyo mutuo. En este sentido, considero que se podría hablar de una “red postporno” que funciona como el resultado de la disidencia compartida, del diálogo y la cooperación. Una red de alianzas físicas, que funciona principalmente en la ciudad de Barcelona y que se expande a través de diferentes encuentros en otras ciudades, a la que se suma otra virtual que se comunica a través de blogs, foros, páginas webs o redes sociales.

Las creaciones que se generan parten siempre de los intereses sexuales y vitales de cada artista o colectivo, quienes convierten sus propios cuerpos en protagonistas de sus ficciones audiovisuales y en los principales soportes de sus performances, y, por lo tanto, los resultados son muy variados. Esta es una de las principales características del postporno: es siempre un ejercicio de auto-representación. La experimentación somática y sexual va ser así otro componente fundamental, funcionando en dos direcciones. Por un lado, permite visibilizar una serie de prácticas sexuales, somáticas o identitarias divergentes respecto a las normas que impone la pornografía y la sexualidad hegemónicas. Y por otro, produce un proceso de empoderamiento individual y colectivo, además de la transformación de las propias identidades, deseos o fantasías de sus participantes. A lo largo del siguiente capítulo, analizo diferentes obras audiovisuales postporno que desafían los cánones normativos a través de los cuales se representa el género, el sexo, la sexualidad, la identidad, la corporalidad y el deseo, ampliando así los imaginarios existentes.

CAPÍTULO 2.
PRODUCCIONES AUDIOVISUALES POSTPORNO.
DISIDENCIA DE GÉNERO, SOMÁTICA Y SEXUAL

CAPÍTULO 2. PRODUCCIONES AUDIOVISUALES POSTPORNO. DISIDENCIA DE GÉNERO, SOMÁTICA Y SEXUAL

Una parte importante de las creaciones artivistas postporno se materializan a través del video. Nos encontramos así con una serie de cortos D.I.Y (*Do It Yourself/Hazlo tú mismo/a*) que se producen con herramientas tecnológicas cotidianas como cámaras compactas y que se presentan en festivales postporno autogestionados. Después, normalmente, son distribuidos y exhibidos a través de internet en blogs, páginas web o plataformas online como Vimeo o DailyMotion. Esto permite una recepción colectiva y también individual, en el interior de hogar. Estos materiales audiovisuales surgen de la necesidad de ver representadas otras historias que no tienen cabida en la pornografía comercial. Además, sus contenidos tienen un carácter autobiográfico porque parten de vivencias, prácticas, fantasías o reflexiones que las propias activistas están experimentando en el terreno privado y que ahora deciden hacer públicas para cuestionar los parámetros esencializantes y normativos a través de los cuales se configuran la sexualidad, la corporalidad y la identidad.

Este capítulo se divide en tres partes. La primera “El género como paradoja: parodiar el porno, desestabilizar los géneros” analiza dos cortos en los que se pone en evidencia el carácter performativo y prostético del género y en los que se desestabiliza el esquema género/sexo/deseo. *Siempre que vuelves a casa* (2003) y *Fantasía 21* (2003) presentan personajes ambiguos que juegan con los roles de la feminidad y de la masculinidad para parodiar ambas categorías. Asimismo, utilizan el dildo como una prótesis contrasexual que descodifica el sexo asignado al nacer de las prácticas sexuales que los cuerpos pueden llevar a cabo. La identidad aparece así como un espacio abierto a la experimentación. Por otro lado, estos videos desestabilizan y resignifican muchos de los códigos pornográficos tradicionales y la recepción normativa de los mismos a través del humor, la ironía, la descontextualización o la pregunta crítica. Así, su intención principal no es la de excitar a la audiencia, provocando una respuesta masturbatoria, sino la de forzarla a reflexionar sobre cómo la pornografía construye nuestra sexualidad a través de una serie de normas jerarquizantes y rígidas que es necesario desnaturalizar.

El segundo apartado, “Género, violencia, relaciones de poder y consensos”, aborda las relaciones que se establecen entre el género, la sexualidad y la violencia, desde posiciones no esencializantes, a través de dos historias de la serie *Hay tantas maneras de violarnos* (2004-2007) del colectivo Girlswholikeporno. Por un lado, en

Violación en la Habana, María Llopis narra cómo fue violada. Por otro, en *El Belga* la artista aparece contando frente a la cámara cómo una vez fue ella la que agredió y forzó a un chico a mantener relaciones sexuales. En ambos relatos, se reflexiona sobre la violación en términos de performatividad. Así, se pone en evidencia que son los discursos hegemónicos en torno a la violación y que generan identidades cerradas como las de agresor/víctima, activo/pasiva, fuerte/débil o violento/violentada los que operan configurando estas realidades. Como contrapartida, desde el postporno se ofrecen otro tipo de roles, reacciones y vivencias que desestabilizan estas representaciones normativas. También se abordan cuestiones como la variedad de formas de ejercer violencia sexual o los límites difusos del consentimiento, así como la importancia que esta noción debe tener en cualquier relación sexual.

Por último, el tercer apartado, “Cuerpos monstruosos e identidades en proceso de devenir”, analiza cómo desde el postporno se reivindica la figura del monstruo como una identidad positiva que cuestiona los parámetros normativos sexuales y somáticos, favoreciendo asimismo la creación de imaginarios alternativos en torno a la corporalidad, la sexualidad y la identidad. Por un lado, en “Ciencia-ficción postporno: el cuerpo y la identidad como nomadismo”, abordo las posibilidades que ofrece la ciencia ficción como género imaginativo a la representación postpornográfica. De esta forma, me centro en el video *Fantasia Postnuclear* (2006), creado por el colectivo PostOp, en que se muestran una serie de personajes confusos, híbridos y monstruosos en los que no se diferencia lo natural/artificial, masculino/femenino, orgánico/prostético y que nos remiten a la figura del *cyborg* propuesta por Donna Haraway ([1984] 1995a; 2004). A través de ellos, se presenta la sexualidad como un proceso de autoconstrucción que se activa mediante la experimentación con el cuerpo, con sus usos y funciones y con el espacio que lo rodea. Estas criaturas mutantes invitan a reflexionar sobre la identidad no como un estado fijo del ser, sino como lugar que se encuentra siempre en constante devenir. La ciencia ficción sirve, por lo tanto, para ensayar, planear e imaginar otros mundos posibles menos jerárquicos y esencializantes.

La figura del monstruo también aparece como una identidad estratégica común a partir de la cual se están generando proyectos colaborativos entre diferentes activistas cuyos cuerpos se alejan del ideal de normalidad corporal y sexual: lesbianas, gordas, transexuales, transgénero o con diversidad funcional. En el apartado “Alianzas postporno-tullidas para una revolución somatopolítica” analizo a través de qué ejes se conectan las luchas, reivindicaciones e intereses de estas personas (*queer/crip*) y qué tipo de

representaciones proponen para repensar el cuerpo, la sexualidad y la identidad desde perspectivas no heteronormativas y anti-capacitistas. Para ello, me centro en el video *Nexos* (2014), el primer corto “postporno-tullido” creado en el Estado español en el que se presentan una serie de corporalidades que subvierten los cánones somáticos, sexuales, de belleza, capacidad o deseabilidad hegemónicos para reivindicar la diversidad como una cuestión fundamental.

2.1 EL GÉNERO COMO PARADOJA: PARODIAR EL PORNO, DESESTABILIZAR LOS GÉNEROS

La pornografía funciona como una poderosa tecnología de género y sexual que no describe la realidad, sino que la produce a través de una serie de montajes repetitivos y mecánicos que generan ficciones estandarizadas de lo masculino y lo femenino. De esta forma, como señala Javier Sáez, “el porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino)” (2003). Al mismo tiempo, estos modelos únicos y dicotómicos que representan lo que significa “ser hombre” y “ser mujer” y cómo deben enfrentarse cada uno de estos géneros a la sexualidad sirven para imponer y normalizar la heterosexualidad obligatoria como régimen político, social y económico (Wittig [1980] 2010). Es necesario tener en cuenta que, como cualquier otra industria cultural, la pornografía privilegia los gustos e intereses de las personas que tienen el poder económico y simbólico de generar contenidos de este tipo, en su mayoría, los hombres heterosexuales. Así, cuando consumimos pornografía comercial vemos representadas una serie de relaciones de poder heterosexistas y patriarcales donde el cuerpo de la mujer y la feminidad aparecen representadas al servicio del hombre y de la mirada masculina, una mirada que somete y coloniza. El postporno, por el contrario, va a tratar de revisar, renovar y diversificar este imaginario pornográfico que presenta un esquema cerrado, binario y heteronormativo en el que se establece de forma marcada qué puede hacer y qué no cada cuerpo en función de su asignación sexo-genérica. Para ello, va a proponer nuevos materiales audiovisuales que parten de una visión disidente respecto al género y la sexualidad.

En este tipo de creaciones, la categoría de género es abordada como una ficción impuesta y naturalizada cuyo principal propósito es regular la sexualidad en cuanto heterosexual. Por lo tanto, la categoría “mujeres” es utilizada, exclusivamente, “como

diagnóstico médico y por estrategia política” (Ziga 2009, 30). Siguiendo a Judith Butler ([1990] 2010a), la identidad deja de ser pensada como algo estable y el cuerpo generizado como algo ontológico fuera de los numerosos actos que constituyen estas dos realidades. La identidad de género es entendida, más bien, como un conjunto de “signos corpóreos” (actos, gestos o deseos) que producen el efecto de un núcleo interno y que hacen surgir la ilusión de un yo. Sin embargo, esta identidad no es más que una invención discursiva fabricada que puede ser desplazada mediante nuevos significados que se posicionen más allá del marco binario (los hombres y las mujeres). La categoría “mujeres” es abordada siempre desde la desconfianza, como una etiqueta inestable que es utilizada como lugar de resistencia estratégico frente a la invisibilidad y la negación de los deseos y fantasías de las personas que han sido construidas a partir de esta categoría por parte de los circuitos comerciales.

El género aparece en el postporno, en línea con las teorías de Teresa de Lauretis, como “una paradoja” en la que es necesario estar “dentro y fuera de” si se quiere combatir ([1987] 2000b, 112). El colectivo *Girlswholikeporno*, uno de los primeros en trabajar con representaciones postpornográficas en el contexto estatal, hace explícita esta paradoja en su nombre. Como explican María Llopis y Águeda Bañón en el “Manifiesto” publicado en su blog:

Tenemos un nombre que es un chiste, *girlswholikeporno*. Chicas a las que les gusta el porno, qué divertido. Pero, ¿qué tiene de divertido? ¿Qué resulta tan divertido en afirmar que hay mujeres a las que les gusta la pornografía? Bien es cierto que la industria del porno ha hecho mucho daño. Una industria llena de estereotipos y clichés sexistas que nos ha marcado y que hemos aborrecido a fuerza de aburrimiento. El término pornografía ha sido contaminado hasta el límite. Pero el porno puede ser otra cosa. (GirlsWhoLikePorno 2007a)

En este sentido, el postporno aparece como un tipo de creación artística que pretende re-significar los códigos culturales que genera y sobre los que se asienta el imaginario machista y reductivo del porno normativo. De esta forma, busca acabar con los discursos esencializantes que consideran a las mujeres como “sujetos menos sexuales” a los que la pornografía no interesa o excita y con ciertos discursos feministas que ven en la pornografía una forma de violencia de género. Sin embargo, como explica el colectivo

en otro manifiesto denominado “About the Girls”, a pesar de considerar necesario tener este nombre, sueñan con el día en el que ya “no tenga sentido decir girlswholikeporno. Porque tal vez ya no existan *girls* ni *boys*. Y el porno como manifestación del sexo sea tan diferente como somos las personas” (GirlsWhoLikePorno 2004). De esta forma, el postporno se distancia de otras propuestas audiovisuales contemporáneas que se engloban bajo la etiqueta de “porno para mujeres” y que, en muchas ocasiones, predefinen unas necesidades específicas de las mujeres para excitarse como la suavidad, la dulzura, los diálogos entre protagonistas, el romanticismo, las luces tenues o “los decorados con estilo” (Lust 2008, 44). El postporno no asume comportamientos específicos y esencialistas sino que los gustos sexuales y formas de excitarse pueden ser diversos. Como expresa María Llopis en su libro *El postporno era eso* (2010), en su opinión, las mujeres como colectivo no tenemos una sexualidad tipificada (12). Por esta razón, la intención de sus propuestas artísticas nunca es la de generalizar, creando así nuevas normas de género o patrones normativos de excitación, sino la de cambiar los paradigmas sobre los que dicha normalidad se asienta. Lo que se pretende es modificar el orden sexual imperante, desafiando las representaciones sexuales hegemónicas que reproducen y naturalizan la diferencia sexual y la heterosexualidad obligatoria.

A lo largo de este apartado, analizo dos cortos postporno que cuestionan las categorías de género y sexo y, por lo tanto, las prácticas sexuales, relaciones de poder y subordinaciones asociadas a este sistema binario. Frente al esquema cerrado y normativo de correspondencia sexo-género que presenta insistentemente el imaginario colectivo en general, y el pornográfico en particular, estas dos video-creaciones proponen nuevas formas de vivir el cuerpo y la identidad como formas cambiantes y movedizas con las que es posible jugar y experimentar. Al mismo tiempo, a través de la reapropiación de los códigos pornográficos normativos, pero resignificándolos a través del humor, la ironía o la descontextualización, consiguen una lectura crítica del texto porno.

2.1.1 GÉNERO, PRÓTESIS, HUMOR Y JUEGOS DE ROLES

El video *Siempre que vuelves a casa* (2003), dirigido por el colectivo Ex-Dones y protagonizado por Itziar Ziga y Elena Urko, del colectivo PostOp, recrea de forma irónica y paródica la típica escena porno donde un hombre hipermasculinizado llega a casa después de un duro día de trabajo y se encuentra con una mujer hiperfeminizada en

la cocina, con la que mantiene relaciones sexuales. Sin embargo, los papeles destinados a cada uno de estos personajes en el imaginario pornográfico convencional se desestabilizan para cuestionar los roles de género y sexuales normativos. La narración se inicia con el plano de una mujer que se encuentra cortando unos pepinos sobre una tabla de madera en una cocina. Encarna una feminidad paródica y folclórica: lleva puesto un delantal rojo con lunares negros, maquillaje exuberante, unos grandes pendientes y sandalias de plataforma. Se mira en un espejo y se coloca el pelo. En la escena entra un segundo personaje protagonizado por una figura *drag king*; es decir, una mujer que encarna la masculinidad. Viste un casco de obra, unos pantalones anchos, una camiseta en la que puede leerse la palabra “marimacho” y una barba implantada en la cara (véase Imagen 2.1 Protagonistas).



Imagen 2.1 Protagonistas, 2003. Cortesía de PostOp e Itziar Ziga

Las diferentes prótesis de género y los gestos corporales que realizan ambos personajes dan cuenta de su carácter teatral. El *drag king* se quita el casco y las gafas, se pasa la mano por el pelo con una actitud chulesca y establece un rápido ritual de cortejo con su compañera, quien lo mira fijamente para, después, seguir cocinando. Durante esta breve introducción que presenta a los personajes, ambos muestran el género como una representación que implica un determinado disfraz, atributos, gestos o actitudes. Así, el género aparece como una representación de otra representación. En sus análisis sobre performatividad, Judith Butler utiliza la noción de “parodia de género” para explicar el carácter repetitivo que concede materialidad y sustancia a las normas de género. Si bien es cierto que la teatralización que propone Butler cuando se refiere a la performatividad del género no es intencionada, sino una reiteración o repetición obligatoria de las normas

mediante las cuales nos constituimos como sujetos con género, sus teorías también apuntan a las posibilidades de resistencia, subversión y desplazamiento dado que este proceso nunca es totalmente determinante. En palabras de Butler, “no se lleva a cabo plenamente de acuerdo con las expectativas” y, por lo tanto, la persona destinataria “nunca habita del todo ese ideal al que está obligado a aproximarse” (2005b, 7). En este sentido, esta autora apunta a que “la repetición paródica” de las normas de género puede llegar a ser subversiva porque a través de ella se pueden desnaturalizar y subvertir dichas normas. Para Butler, las actuaciones que realizan figuras como la *drag queen* o el *drag king* ponen en evidencia “el régimen unívoco del sexo” y la propia “estructura imitativa del género” (2010a, 269).

Mediante la repetición paródica y lúdica de lo femenino y lo masculino, y autoconscientes de ser sólo un simulacro, este tipo de personajes cuestionan el concepto de una identidad de género ontológica y la presentan como un mito. Nos muestran que no existe ningún “‘original’ imitado por dichas identidades paródicas” (Butler 2010a, 269). En esta misma línea, Paul B. Preciado explica que la verdadera “diferencia entre la masculinidad de un machito español y la de un sofisticado *drag king* no reside en el carácter de artificio de esta última, sino en su grado de conciencia performativa” (2015). En mi opinión, esta consciencia del carácter artificial del género es mostrada por los personajes del video porque, frente a las imágenes que propone la pornografía comercial donde el género de actores y actrices se presentan como natural y universal, se presentan a sí mismos como constructos, como engaños que juegan conscientemente con la masculinidad y la feminidad. De esta forma, el género es presentado como una ficción política normativa falsa y, por lo tanto, como un lugar de tránsito y de experimentación.

En la siguiente escena de *Siempre que vuelves a casa*, el *drag king* se acerca por detrás a su compañera, le sube la falda, le toca los muslos, la sienta sobre la encimera, la besa y la acaricia. Actúa la masculinidad repitiendo los diferentes códigos normativos que la configuran: toma de iniciativa, fuerza, vigor. Sin embargo, en un determinado momento, los roles se invierten y el ama de casa toma el control. Se coloca sobre su compañero y lo desnuda con deseo. En este momento, desvela sus pechos ocultos detrás de un vendaje para, después, besarlos, con lo que la imagen andrógina que encarna el *drag king* se hace aún más evidente (véase Imagen 2.2 Coreografía sexual). La escena nos sitúa ante un cuerpo entendido como el de una mujer que encarna una masculinidad que, supuestamente, no le corresponde. Siguiendo el análisis de Jack Halberstam en

su ensayo *Masculinidad femenina* (2008), este tipo de prácticas performativas no sólo desafían las normas de género hegemónicas sino también la dominación masculina porque ponen de relieve que la masculinidad no es patrimonio exclusivo de hombres y, por lo tanto, cuestiona las propias estructuras sexistas en las que esta categoría se basa (293). Frente a la masculinidad normativa reproducida por los hombres en la pornografía convencional, la que encarna el protagonista del video se desvincula de la virilidad, el poder y la dominación. Ahora, es el ama de casa quien representa una feminidad deseante, activa, que lleva la iniciativa y que subvierte los códigos patriarcales de “la buena chica” (Ziga 2009, 56). En un determinado momento, ella le pone un preservativo a uno de los pepinos que está cocinando e invita al *king* a chuparlo para, después, penetrarlo suavemente con él (véase Imagen 2.2 Coreografía sexual).



Imagen 2.2 Coreografía sexual, 2003. Cortesía de PostOp e Itziar Ziga

Mediante esta secuencia, se pone en evidencia además otro de los estereotipos sexuales que operan construyendo la masculinidad y la feminidad: la impenetrabilidad de los primeros frente a la incapacidad de penetrar de las segundas. A través de este juego e intercambio de los roles, en mi opinión, se genera una lectura donde los

significantes masculino/femenino ya no están acotados a ciertos tipos de cuerpos o a actitudes concretas sino que aparecen como categorías abiertas a la experimentación.

El pepino, además, aparece como un elemento que descodifica el sexo biológico asignado al nacer de las prácticas sexuales que pueden llevar a cabo las protagonistas. En este sentido, se pone de manifiesto que no solo el género (la masculinidad y la feminidad) es una construcción cultural y política sino que el sexo también lo es. Paul B. Preciado, en su libro *Manifiesto Contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual* (2002), apunta a que el género no es simplemente performativo, como afirma Judith Butler, sino que también es prostético, es decir, que se da en la materialidad de los cuerpos: “es puramente construido y al mismo tiempo eternamente orgánico” (25). Preciado se aleja, así, de las teorías de género puramente constructivistas, como también hace Butler en su ensayo *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* ([1993] 2005a), para reconocerle a este una parte orgánica, aunque sin connotaciones deterministas o esencialistas. Según estas teorías, el cuerpo humano ha sido construido a través de numerosos discursos (médicos y mediáticos) en tanto que cuerpo sexuado (en masculino o femenino) y, para ello, los órganos sexuales son presentados como “zonas generativas de la totalidad del cuerpo” (Preciado 2002, 105). Los discursos médicos modernos occidentales han generado una retórica que atribuye a las personas diagnosticadas con sexo macho una identidad masculina e, igualmente, a las personas de sexo hembra una identidad femenina. Después, estas ficciones se materializan en sus cuerpos, en sus roles, conductas, prácticas, sentimientos, deseos o emociones. Además, esta diferenciación de sexo (macho/hembra) participa al servicio de la normalización heterosexual y hace coincidir los órganos sexuales con los órganos reproductores.

Por el contrario, las nuevas teorías en torno al carácter prostético del género (Butler 2005a; Preciado 2002; Laqueur 1994; Fausto Sterling 2006) ponen en evidencia que esta coherencia binaria del cuerpo sexual es falsa. Como afirma la bióloga feminista Anne Fausto Sterling, en su obra *Cuerpos Sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* (2006), la idea de que existan únicamente dos sexos es cuestionada por los propios cuerpos ambiguos de las personas intersexuales ya que encarnan “literalmente” ambos. Sin embargo, la respuesta social ante la presencia de los mismos suele ser la de obligarlos a modificarse tecnológicamente para asegurar su inclusión en uno de los dos sexos/géneros, procurando así su adecuación a la norma (23). Se pone de manifiesto que, el sexo, lejos de ser algo natural, está construido a partir de numerosas normas de género binarias previas a él. El género, por lo tanto, es una tecnología que fabrica cuerpos

sexuados porque materializa en ellos ciertas normas sociales y delimita sus órganos y sus funciones.

Esta lógica normativa de correspondencia sexo/género es asumida, sin embargo, de forma acrítica por la pornografía comercial que siempre nos muestra cuerpos no ambiguos, con pene y con vagina, masculinos y femeninos respectivamente. En cambio, el postporno pretende poner en evidencia que los órganos sexuales que interpretamos como naturales “han sufrido ya un proceso similar de transformación plástica” (Preciado 2002, 63). La utilización del pepino en el video funciona, en mi opinión, de esta forma. Aparece como un artefacto que parodia las normas que dictaminan los términos de la diferencia sexual. La sustitución del pene por un dildo, en este caso de naturaleza vegetal, pone en evidencia la plasticidad de este órgano y lo cuestiona como símbolo insustituible del pensamiento patriarcal a lo largo de la historia. Al mismo tiempo, desnaturaliza las representaciones pornográficas clásicas donde aparece como protagonista central y principal receptor de placer y estimulación. Es necesario tener en cuenta que la pornografía contemporánea funciona como una de las principales tecnologías de producción de los penes contemporáneos: nos dice cómo son y cómo deben de funcionar durante las prácticas sexuales. El imaginario porno nos muestra penes grandes, incansables y siempre erectos (para lo que se producen medicamentos como la Viagra o todo tipo de alargadores y extensores) y penes que aparecen penetrándolo todo compulsivamente (las vaginas, los anos, las bocas) como símbolo de dominación. Además, estos penes suelen estar ubicados en cuerpos de hombres y suelen marcar el rol activo frente al sujeto penetrado/feminizado.

En *Siempre que vuelves a casa*, por el contrario, el dildo convierte este sistema de significación (masculino/femenino, activo/pasivo, pene/vagina) en algo arbitrario. Nos encontramos frente a dos mujeres que asumen roles diversos y que mantienen una práctica sexual con una prótesis que funciona como una extensión más de su cuerpo. Así, sus órganos se desvinculan de las prácticas sexuales que puedan llevar a cabo. También, es necesario destacar que el pepino/prótesis no funciona como una mera imitación del pene sino como una parodia que lo cuestiona como “órgano-origen” con capacidad para inferirle al hombre una masculinidad innata. Siguiendo a Preciado, el dildo “traiciona al órgano anatómico” y “corrompe la verdad del sexo” porque frente a él, el pene se convierte en un “falsa impostura de una ideología de dominación” (2002, 67-68). El dildo, por lo tanto, tiene la capacidad de cuestionar al pene como signo naturalizado de poder y la clasificación sexual (macho-hembra) como hecho natural. De esta forma, como se puede observar en el video, sirve como una herramienta que permite desafiar los roles

de sexo-genéricos tradicionales y las relaciones de poder asimétricas asociadas a ellos.

Por otro lado, la historia que presenta el video se aleja tanto de las representaciones del lesbianismo que impone el porno comercial, como de algunas propuestas feministas que intentan establecer pautas cerradas de cómo debería ser una creación esencialmente lésbica. En primer lugar, el video muestra prácticas que van más allá del porno lesbiano que la industria pornográfica naturaliza, donde las mujeres lesbianas aparecen como meros objetos de la mirada masculina. En la pornografía comercial las prácticas sexuales entre mujeres suelen ser frecuentes. Sin embargo, como explica Javier Sáez, es curioso cómo el sexo que suelen practicar entre ellas funciona normalmente como preludio “al sexo verdadero” que, en un determinado momento de la secuencia, viene a solucionar un hombre (2003). Este esquema se repite desde la invención de la pornografía: las mujeres, aunque mantengan prácticas sexuales entre ellas, necesitan de un varón como penetrador universal y natural. En otros casos, la inclusión del actor porno en la escena no se produce de manera literal sino que se presupone que se encuentra al otro lado de la pantalla. Las actrices suelen estar más preocupadas de mirar directamente a la cámara para interpelar a ese receptor (hombre-heterosexual), que de proporcionarse placer entre ellas.

Como explica Paloma Ruiz Román en su artículo “Una pornografía de ellas, sin ellas” (2008), se representa a las mujeres lesbianas como “perfectas conocedoras de las artes de seducción heterosexual, incansables proveedoras de placer y excitación masculina”. El lesbianismo es mostrado como un simple “apetito transitorio” una “consecuencia del vicio, de la falta de un hombre-pene, de un impulso momentáneo o del aburrimiento sin más” porque su principal objetivo es “ofrecer placer sexual, pero ajeno y masculino” (223-24). Las protagonistas del video, sin embargo, no reproducen este esquema. No parecen preocupadas por la excitación ajena sino por poner en escena prácticas que escapan a la norma heterosexual a través de diferentes roles paródicos. Como aclara Itziar Ziga, una de las protagonistas, “nos apetecía dar la vuelta a los roles, transgredir, jugar . . . [Luego] nos sorprendió gratamente que varias amigas se excitaran al verlo. Ese es el postporno que buscamos producir hace años: político y húmedo” (2009, 116).

El video se aleja también de los planteamientos feministas lesbianos que abogan por una nueva representación del lesbianismo a través de lo que autoras como Sheila Jeffreys denominan una “erótica positiva” (1996, 62). En su libro *La herejía lesbiana: una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, esta autora expone que esta nueva erótica específicamente lesbiana debe huir de cuestiones como la penetración, por entenderla como un terreno de dominación masculina, de la utilización de los dildos/

prótesis (a los que denominan “consoladores” y que ve como meros imitadores del pene) y de los roles *butch-femme* (masculino/femenino) porque los considera una repetición acrítica de la heterosexualidad obligatoria (68). Estos elementos, sin embargo, aparecen en *Siempre que vuelves a casa* desde otra perspectiva, en sintonía con los planteamientos teóricos críticos con la propuesta de Jeffreys (Rubin 1989; Butler 2010a; Halberstam 2008; Preciado 2002) por considerar que trata de imponer un modelo único de lesbianismo –monógamo, que se da en relaciones íntimas prolongadas y que excluye la polarización de roles– “como vértice de una pirámide jerárquica de valores” (Rubin 1989, 171). Para esta corriente de pensamiento, los planteamientos feministas en torno al lesbianismo no pueden presuponer que exista “una única sexualidad ideal” ni que las experiencias propias tengan que funcionar de manera universal para todas las personas (143). Asimismo, se defiende que todas las actuaciones de género y su relación con la heterosexualidad obligatoria son imitaciones de ideales de fantasía, nunca naturales o esenciales y que, por lo tanto, los juegos de roles no son una simple mimesis de las relaciones patriarcales de dominio sino estrategias que permiten llevar a cabo una resignificación de los códigos que la norma heteronormativa impone. Los personajes que aparecen en el video cuestionan lo que significa ser hombre y ser mujer y, por lo tanto, presentan “la verdad de la heterosexualidad como parodia” (Preciado 2002, 68). Su intención no es la de generar una fórmula a través de la cual las mujeres lesbianas deban excitarse, ni una estética específicamente lesbiana que huya de lo masculino y abrace lo femenino, legitimando así dichas categorías. Lo que muestran, más bien, es que las identidades sexuales y de género no son rígidas, estables o coherentes todo el tiempo y que por lo tanto pueden aparecer como campos de experimentación y de juego.

Por otro lado, en el video se generan estrategias audiovisuales que ayudan, aún más, a desestabilizar las narrativas del porno comercial y por lo tanto la recepción normativa de las mismas. En primer lugar, no se repite la secuencia pornográfica clásica (preliminares-coito-eyaculación) ya que la historia finaliza en medio del acto sexual, dejando a la audiencia formular posibles desenlaces. Asimismo, el tratamiento de los cuerpos es completamente distinto del que hace la pornografía comercial porque no encontramos la típica fragmentación donde se aíslan, en un primer plano, los penes, las vaginas, los labios o los pechos como partes independientes de los personajes, sino que los planos se abren y nos dejan observar las escenas en su conjunto. Esto permite una visión menos genitalizada de ambos cuerpos, así como una lectura global del espacio donde se desarrolla la acción. *Siempre que vuelves a casa* está filmado en el interior de una cocina con una estética

kitsch, española y proletaria, un lugar que podríamos ubicar en cualquier casa obrera, introduciendo así una identidad de clase muy marcada que modifica gran parte de las narrativas pornográficas comerciales en las que se tiende a presentar sujetos sofisticados, adinerados y exitosos. Se muestran utensilios de cocina por la encimera, una botella de Martini o un bote de Colacao en una de las estanterías. De esta forma, se puede apreciar que la puesta en escena tiene que ver más con la espontaneidad “*Do It Yourself*” (Hazlo tú mismo/a) que con los decorados predefinidos o la iluminación artificial característicos de la industria pornográfica. Además, el proceso de excitación normativo es interrumpido constantemente mediante el humor, la parodia y la descontextualización de la imagen y el sonido. En la pared, por ejemplo, podemos ver un calendario colgado con la imagen de una santa rezando, que contrasta bastante con la escena que se está produciendo y que le da a ésta un toque humorístico. Esta representación con la que, supuestamente, convive el ama de casa cada día y a través de la cual se ha configurado la feminidad que de ella se espera (santa, casta, devota y pura) es desactivada mediante la yuxtaposición con la actitud de la protagonista: activa, sexual y deseante.

El sonido tampoco se corresponde con el habitual en una película pornográfica ya que durante las escenas escuchamos la canción “Con las manos en la masa”, interpretada por Joaquín Sabina y Vainica Doble, que fue utilizada como apertura de un programa de cocina emitido en Televisión Española en los años ochenta. La letra se centra en una conversación entre un hombre que acaba de llegar a casa y que le reclama a su mujer la comida. Precisamente, el título del video se corresponde con la primera frase de la canción en la que una voz femenina dice: “siempre que vuelves a casa, me pillas en la cocina, embadurnada de harina, con las manos en la masa”. A lo que un hombre responde: “niña no quiero platos finos, vengo del trabajo y no me apetece pato chino. A ver si me aliñas un gazpacho con su ajo y su pepino”. Esta melodía sirve para reforzar los estereotipos de género que ambos protagonistas parodian al principio del video. La mujer asociada a lo doméstico y a lo servicial y el hombre como figura pública que encuentra en el hogar los cuidados que requiere.

Una vez que se inicia la escena sexual en la que se invierten estos roles normativos, el estribillo funciona provocando un extrañamiento aún mayor que roza lo paródico. Dice lo siguiente: “papas con arroz, bonito con tomate, cochifrito, caldereta, migas con chocolate, cebolleta en vinagreta, morteruelo, lacón con grelos, bacalao al pil-pil y un poquito perejil”. Si bien es cierto que la relación entre sexo y comida ha sido una fantasía explorada tanto dentro del cine comercial como en el pornográfico, los alimentos que

suelen erotizarse son las frutas, la nata montada, la leche, el chocolate o las ostras y no este recetario de platos regionales tradicionales. Entonces, se le escucha a la voz femenina decir: “chiquillo que yo hice un cursillo para ‘Cordon Bleu’”. A lo que él responde: “eso ya lo sé pero chiquilla, dame pepinillos, que yo los remojaré con una copita de ojén”. Precisamente, ese “dame pepillos” puede entenderse como una forma de consentimiento verbal de la penetración por parte del protagonista pero, al mismo tiempo, funciona de forma irónica. El marido, que llega a casa exigiendo su comida, con las connotaciones patriarcales y machistas que esto conlleva, acaba siendo penetrado por su mujer con un pepino y se desprende así de la masculinidad normativa que al principio representaba.

Como explican Andrés Barba y Javier Montes en *La ceremonia del porno* (2007), la introducción del humor, la parodia y lo cómico desplaza la radicalidad, abstracción e intimidad que requiere todo ritual pornográfico normativo y anulan su cometido: la excitación (110). Según estos autores, si algo caracteriza al humor es que facilita la visión colectiva de las imágenes porque “desarticula el lenguaje de la intimidad y lo transfiere al de la colectividad”. Pero, al mismo tiempo, contiene una función desacralizadora, lo que choca directamente con cierta emanación pornográfica “destinada a mantener el prestigio” de lo representado (112). En el postporno, el humor funciona precisamente así: como una estrategia más para tratar de poner en evidencia el carácter performativo de la pornografía. A través de él, se pone en duda que lo representado sea una verdad absoluta sobre el sexo, el género o el placer. De esta forma, se muestran nuevos parámetros a través de los cuales poder excitarnos (o no), pero que obligan a reflexionar sobre las rígidas dicotomías y los numerosos estereotipos que construyen las sexualidades y los placeres contemporáneos.

A lo largo de este análisis he ido exponiendo las diferentes estrategias que utiliza el postporno para poner en evidencia los roles normativos de género y sexuales que naturaliza la pornografía comercial: la ridiculización de los estereotipos, el uso del dildo como prótesis desestabilizadora del sexo biológico, la inversión de roles que cuestionan las identidades cerradas o el uso del humor y la parodia como formas de acentuar la crítica y denuncia ante las normas impuestas. En el siguiente apartado, analizo otro video que funciona bajo los mismos parámetros y en el que se pone en escena un tipo de historia muy poco frecuente en el porno heterosexual: la representación de la castración masculina y la penetración del hombre con su propio órgano sexual.

2.1.2 FINALES ABIERTOS Y PREGUNTAS INCÓMODAS

El corto *Fantasia 21* (2003), realizado por el colectivo Girlswholikeporno, también nos ofrece una historia en la que se resignifican muchos de los códigos narrativos y estéticos pornográficos dominantes. En primer lugar, el tratamiento de la imagen es diferente al que presenta la pornografía comercial contemporánea, lo que provoca una recepción completamente distinta por parte de la audiencia. El video está editado en blanco y negro y ofrece una estética más parecida al cine mudo. Recuerda así a las primeras películas pornográficas de finales del siglo XIX, las *stag films* o *smokers*, que se caracterizan por su corta duración, por el uso de música de piano frente a los clásicos gemidos pornográficos y por la importancia que se le otorga al humor y a la representación de la expresividad de los rostros de actrices y actores. El título del video, *Fantasia 21*, se toma precisamente de la pieza de piano que acompaña las imágenes, la “Fantasia 21” de Robert Schumann.

El corto comienza con la cámara subiendo las escaleras de una casa antigua hasta llegar al interior de una habitación en la que se encuentran un hombre y una mujer sentados alrededor de una mesa sobre la que hay colocado un cuchillo. Ella le mira fijamente. Después, le saca su pene del pantalón, lo coloca sobre la mesa y comienza a acariciarlo y a chuparlo. La cámara, en ese momento, hace un zoom pornográfico y nos acerca los genitales. Este tipo de plano que propone una mirada genital, casi clínica, del sexo (*medical shot*) se emplea frecuentemente en la pornografía convencional para verificar, de una forma literal, la realidad de lo mostrado. Sin embargo, en el video, este encuadre de la cámara nos deja ver, rápidamente, la naturaleza prostética del órgano empleado: de nuevo, nos sitúa frente a un dildo. Después, se enfocan las caras de los protagonistas y ambos parecen excitados. En el siguiente plano vemos la mano de Llopis, una de las protagonistas, cogiendo el cuchillo. Acto seguido, se visualiza la cara de placer de su compañero (véase Imagen 2.3 Cuchillo). Y finalmente, una mancha de sangre y semen que, de modo grotesco, aparece sobre la mesa.



Imagen 2.3 Cuchillo, 2003. Cortesía de María Llopis

La identificación que, en este caso, se hace entre el dildo y el pene puede generar una primera lectura en la que el supuesto órgano sexual masculino es mutilado en el momento de máxima estimulación pornográfica: durante la eyaculación masculina. Este gesto funciona, en mi opinión, interrumpiendo el proceso de excitación y la mirada masculina normativa del porno comercial. Desde su nacimiento, la pornografía repite, una y otra vez, un esquema narrativo cuyo desenlace siempre corresponde con la eyaculación masculina, que viene a verificar el orgasmo del hombre. Siguiendo a la teórica Linda Williams, este plano, más conocido como *money shot*, funciona ampliando la visibilidad del clímax masculino y convirtiéndolo en algo espectacular. Así, frente a la lógica heterosexual reproductora que ha indicado, a lo largo de la historia, que las eyaculaciones tienen que producirse en el interior de la vagina, la lógica pornográfica introduce un nuevo estado del acto heterosexual en el que literalidad del semen funciona como signo que da credibilidad al placer masculino (1989, 94). En la pornografía comercial, el *cum shot* (disparo de semen) suele acabar en la cara, los cuerpos, los pechos o las bocas de sus compañeras. Es tal la importancia de verificar el orgasmo masculino a través del semen que, en los casos en los que este es depositado en el interior de una boca, una vagina o un ano, estos siempre se abren para expulsarlo. Esta visibilidad de la eyaculación masculina es fundamental porque actúa siempre como cierre de la narración pornográfica y se pretende hacerla coincidir, no tanto con el placer del actor que representa la escena sino, con el del espectador masculino.

Por el contrario, en *Fantasia 21*, esta recepción normativa eyaculación/placer masculino es interrumpida al ponerla en relación con otros significantes como el de castración/amenaza/perdida de la masculinidad y del falo; es decir, desde un punto de vista psicoanalítico, implicaría la pérdida de la posición de poder que ostenta el hombre dentro de lo simbólico. Judith Butler analiza esta idea de castración, propuesta por Jacques Lacan, y cómo supone “el peligro de que lo masculino pueda caer en lo femenino abyecto” y, por lo tanto, como una amenaza que trata de disolver el eje heterosexual de deseo, al tiempo que “conlleva el temor de ocupar un sitio de abyección homosexual” (Butler 2005a, 291). Sin embargo, el temor ante esta pérdida de la masculinidad y el poder y, por lo tanto, a ocupar un lugar de abyección, es mostrada en la historia como una posibilidad para habitar nuevas posiciones no normativas.

En el siguiente plano, Llopis aparece alegre con la prótesis entre sus manos: juega con ella, la besa, se la mete en la vagina e invita a su compañero a jugar con ella también (véase Imagen 2.4. Prótesis). Ambos ponen caras de placer, se miran y sonríen. Se muestran

cómplices de la acción, lo que desde mi punto de vista, pone de manifiesto que la práctica, aunque conlleve violencia, ha sido consensuada. Como he expuesto anteriormente, el interés por el uso de dildos en las representaciones postporno se centra en su capacidad para mostrar que “la llamada diferencia sexual ‘natural’ y el orden simbólico que de ella parece derivarse” son falsas y, por lo tanto, modificables (Preciado 2002, 63). Así, esta prótesis aparece para descentralizar y desplazar al pene como signo insustituible y como eje de poder en el imaginario pornográfico comercial y para permitir que las prácticas sexuales que se llevan a cabo no dependan de jerarquías basadas en lo orgánico. El dildo funciona como “primer indicador de la plasticidad sexual del cuerpo y de la posible modificación prostética de su contorno” (63). Por esta razón, el video finaliza con la artista colocándose la prótesis entre sus

piernas para penetrar con ella a su compañero (véase Imagen 2.4 Prótesis). Mientras una voz en *off* dice “si tú me has follado a mí con tu polla o con mi polla, en mi agujero... ¿quién ha follado a quién? ¿quién es el chico y quién es la chica?” hasta que la imagen se funde en negro.



Imagen 2.4 Prótesis, 2003. Cortesía de María Llopis

De esta forma, se invierte el final clásico de las películas pornográficas centrado en el orgasmo y el éxtasis de placer para interpelar a la audiencia mediante una pregunta directa, incómoda y crítica. Se invita así a la reflexión y revisión de los esquemas identitarios fijos interiorizados más que a la excitación. Como en *Siempre que vuelves a casa*, los personajes de *Fantasia 21* experimentan con los roles de género y, tanto para él como para ella, el sexo que les fue asignado al nacer no aparece como una limitación para las prácticas sexuales que realizan. Así, exploran prácticas y dinámicas de poder poco frecuentes en la pornografía heterosexual, relaciones que ya no están supeditadas al género sino que han sido generadas y pactadas por las personas participantes. De esta forma, obligan a la audiencia a cuestionarse el género como sistema de ordenación de los cuerpos y de sus actividades. Ofrecen un tipo de mirada donde los hombres no permanecen siempre activos, con el pene erecto, impenetrables pero con ganas de penetrar todo el tiempo y las mujeres todo lo contrario. Los roles “activo” y

“pasiva” se desconfiguran, permitiéndoles buscar el placer y reconocer las diferentes sensaciones que se experimentan al llevar a cabo uno u otro rol.

Asimismo, la penetración, aunque sea la práctica heteronormativa por antonomasia, se presenta como un lugar de resistencia desde el que desplazar su propia lógica: el acto de penetrar como signo de poder y dominación ontológicamente masculino versus el ser penetrado/a como signo de debilidad o feminidad. Por el contrario, a través de la teatralización de las categorías convencionales “hombre” y “mujer” se genera un nuevo contexto en el que la masculinidad y la feminidad ya no aparecen como identidades sustantivas y naturales. Asimismo, al abordar la heterosexualidad desde una mirada postpornográfica muestra prácticas no normativas que pueden ampliarla, diversificarla y hacerla más autocrítica. Su intención, de nuevo, no es legitimarla sino ponerla en cuestión como sistema de ordenación de los cuerpos, los sexos y los géneros.

Las creaciones de Girlswholikeporno se centran en hacer una revisión, desde perspectivas transfeministas, de los parámetros a través de los cuales se construye la sexualidad en femenino o en masculino. Nos sitúan así ante una serie de historias en las que las vivencias y fantasías propias sirven para cuestionar las rígidas normas y dicotomías que configuran estas categorías naturalizadas. En el próximo apartado, analizo uno de los videos más polémicos de este colectivo, en el que reflexionan sobre la violencia sexual, las relaciones de poder y la importancia de generar narrativas que contemplen la representación del consenso y el consentimiento como ejes fundamentales.

2.2 GÉNERO, VIOLENCIA, RELACIONES DE PODER Y CONSENSOS

Una de las cuestiones más controvertidas a la hora de abordar la pornografía, desde una perspectiva feminista, ha sido la relación que se establece en ella entre el género, la sexualidad y la violencia. Como he mencionado anteriormente, el feminismo pro-censura (MacKinnon [1989] 1995, [1983] 1997) entiende la pornografía como la principal causa de la violencia de género y sexual. Así, afirma que erotiza la dominación masculina y la sumisión de las mujeres y, por lo tanto, legitima la violación como una práctica común. Por el contrario, desde la perspectiva feminista pro-sex, se va a entender que la pornografía no hace más que reproducir los numerosos tópicos y estereotipos que impone el imaginario sexual dominante (Rubin 1989, 173) y sus formas diversas de violencia estructurales, institucionales y simbólicas (Bourdieu [1998] 2010) o diarias/cotidianas

(Scheper-Hughes 1997). El objetivo será combatir las numerosas representaciones sexistas y violentas que invaden el imaginario colectivo y no solo las que produce la pornografía. Desde el postporno, se va a tratar de intervenir sobre las ficciones normativas que construyen el imaginario sexual dominante aportando nuevas visiones que cuestionan lo que significa ser hombre y ser mujer y que invitan a reflexionar sobre las numerosas violencias y relaciones de poder que este sistema genera. Asimismo, como he mostrado en los videos anteriores, la identidad no aparece como una posición fija e inmutable. De esta forma, se considera que las normas corporales, de género y sexuales que presenta la pornografía comercial son perjudiciales y restrictivas para todas las personas. Por esta razón, su mirada se dirige a repensar las identidades dicotómicas agresor/víctima, activo/pasiva, violento/violentada para presentarlas como formas de violencia en sí mismas a través de las cuales construimos nuestras subjetividades.

Una de las producciones postporno más polémicas, en este sentido, por su forma de abordar los distintos modos en los que se puede ejercer violencia, es el video *El Belga* (2007), que el colectivo Girlswholikeporno realizó para la I Muestra de Cortos de Mujeres y Lesbianas sobre Violencia, organizada en la CSOA MAMBO. El corto causó una gran controversia durante el evento y también en las redes sociales. Como cuenta María Llopis, la protagonista del mismo, algunos círculos feministas acusaron al colectivo de apología de la violación: “se me acribilló en Barcelona y en la red. Cerré los comentarios del blog por pura presión” (2010, 21). El debate surge porque Llopis aparece frente a una cámara fija mientras que una voz en *off*, la de la propia artista, narra cómo en una ocasión forzó a un chico a tener relaciones sexuales con ella. Describe cómo premedita la acción y cómo, al final, la lleva a cabo contra la voluntad de su compañero. Una lectura simplista del video nos situaría, en mi opinión, en la posición de pensar que lo que pretende Llopis es banalizar las prácticas sexuales forzadas como un problema social y cultural fundamental o plantear una especie de venganza a través de la cual justificar las violaciones de mujeres a hombres. Sin embargo, desde mi punto de vista, a través de este video, la artista cuestiona diferentes paradigmas sexistas sobre los que la sexualidad normativa se asienta y nos invita a pensar la violencia como un acto que todas las personas pueden cometer, independientemente de su género.

También considero que para analizar *El Belga* es necesario contextualizarlo dentro de un proyecto mayor en el que Llopis trabaja desde el año 2004 y que está compuesto por cinco relatos publicados en la red bajo el título *Hay tantas maneras de violarnos* (2004-2007). En estas historias, *Violación en la Habana* (2004), *La venganza* (2005), *El cura o*

el relato de como fui concebida (2005), *La casa arriba de la montaña* (2005) y *El Belga* (2007), la artista reflexiona sobre la violación y la violencia sexual en primera persona y desde diferentes perspectivas.²¹ Me centraré en examinar la primera de ellas, para intentar establecer el marco de análisis desde el que abordar posteriormente el video *El Belga*, que parte del texto que cierra la serie.

2.2.1 SUBVERTIR EL GUIÓN DE LA VIOLACIÓN

El texto *Violación en la Habana* (2004) comienza con la frase “hay tantas maneras de violarnos. Y tantas maneras de reaccionar ante la agresión”. Después, presenta diferentes reflexiones sobre cómo se ha ido construyendo el imaginario de la artista en torno a la violación, a través de distintas revistas femeninas como *Ragazza* o *Cosmopolitan*. Hace referencia a las numerosas tecnologías de género que operan construyendo los cuerpos como femeninos y masculinos y cómo a la feminidad se le ha negado siempre el uso de la violencia y la capacidad de autodefensa. Dice: “nadie me enseñó a pelear y yo tampoco aprendí sola. Esto sí que me hubiera servido y no los ‘folletitos’ del Instituto de la Mujer.” En este sentido, muestra una crítica y una desconfianza respecto a las soluciones que las políticas institucionales plantean para combatir la violencia sexual contra las mujeres. En mi opinión, se refiere a determinadas políticas feministas que si bien son importantes a la hora de visibilizar la violación como un delito y para la concienciación ciudadana, finalmente centran sus esfuerzos en cuestiones legales como incrementar las penas de cárcel de los violadores, conseguir que los juicios sean menos perjudiciales para la violada o en la reparación posterior de la misma. Siguiendo los análisis de Sharon Marcus, en su artículo “Cuerpos en lucha, palabras en lucha: una teoría y una política para la prevención de la violación” (1992), esta visión es completamente auto-derrotista y no ofrece políticas dirigidas a la prevención de la violación o a desarrollar estrategias de empoderamiento como la autodefensa, que ayuden “a las mujeres a sabotear el poder para violar de los hombres” (63-66). El problema es que desde este feminismo estatal las propuestas para enfrentar la violación son siempre posteriores a que la agresión se

21 Estas historias pueden leerse en el blog del colectivo, en <https://girlswholikeporno.com/hay-tantas-maneras-de-violarnos/>. Consultada el 20 de diciembre de 2016.

haya producido.²² Mientras, las numerosas técnicas de feminización que nuestra cultura impone sí tienden a reforzar y promover un tipo de feminidad donde las mujeres aparecen como “la víctima perfecta de la agresión sexual” o como “sujetos del miedo” (72-73). Los discursos imperantes sobre la violación proponen como única solución para evitarla que las mujeres renuncien a su libertad; es decir, que sean precavidas a la hora de ponerse en situaciones que pudieran ser arriesgadas (calles oscuras, lugares aislados, viajes solitarios, ropa provocativa). Este imaginario, por un lado, refuerza la idea de que las mujeres son siempre víctimas pasivas, seres indefensos, frágiles y sin recursos para enfrentar la violencia. Por otro lado, tiende a culpabilizarlas a ellas de sufrir agresiones porque entiende que esto es el resultado de haber desobedecido los consejos y normas sociales. En este sentido, es curioso que los discursos sobre la violación siempre vayan dirigidos a las posibles víctimas, en vez de advertir de la importancia de no agredir, no acosar y no violar.

Tras estas primeras palabras que reflexionan sobre la poca información que tenía la autora sobre la violación, se narra cómo se produce su primera agresión sexual. Cuenta que se encuentra pasando unos días en la Habana y que, junto a otra chica que acaba de conocer, se va de fiesta con dos chicos. Al coger el taxi, uno de ellos indica que los deje a todos en su casa y, al final, la artista acaba allí sola con él. Dice:

No escapo corriendo. No hay luz en las calles, no sé en qué parte de la ciudad estoy. Borracha y confundida. Intento irme, no me deja. Violencia física. Le recuerdo enorme . . . Me tira encima de la cama. Sé lo que va a pasar. Todo el mundo lo sabe. Yo lo sé. Tú lo sabes. Él lo sabe.

Este “saber lo que va a pasar” nos indica, siguiendo el análisis de Sharon Marcus que la violación funciona como “una interacción ‘guionizada’ (*scripted*) que se lleva a cabo en el lenguaje y que puede entenderse en términos de masculinidad y feminidad convencionales, así como de otras desigualdades de género inscritas desde antes de un acontecimiento individual de violación” (1992, 68). Marcus define la violación en términos de performatividad. En su opinión, las diferentes representaciones culturales de la violación, donde las mujeres son presentadas como “violables” y los hombres como

22 Si buscamos información sobre la violación en la página del Instituto de la Mujer, por ejemplo, nos lleva al apartado de “Delitos contra la libertad sexual” y se resuelven cuestiones legales o relativas a dónde acudir, a quién llamar o cómo denunciar. Sin embargo, no aparece ninguna información sobre cómo encararla u oponerse a ella. Véase, <http://www.inmujer.es/conoceDerechos/preguntas/delitos.htm>

“legítimamente violentos y con el derecho de usar los servicios sexuales de las mujeres”, producen las posiciones que estos sujetos asumen luego durante una agresión sexual. Es a través de este guion ficcional como se estructuran las acciones, las respuestas físicas y los sentimientos de poder/vulnerabilidad (67). Sin embargo, este “poder masculino” y esta “indefensión femenina” ni preceden ni causan la violación sino que son nociones producidas por este guion social del ataque sexual (69). Presentar la violación como un guion y no cómo un acto natural hace que se abra la posibilidad de resistirse a dicha normalización, de crear otros relatos que ubiquen a los hombres y mujeres en posiciones diversas, que cuestionen las normas de masculinidad y feminidad hegemónicas y que muestren que las reacciones ante una agresión pueden ser variadas. En mi opinión, esto es lo que pretende Llopis a través del proyecto *Hay tantas maneras de violarnos*.

La respuesta ante la agresión que la artista propone, en esta ocasión, es completamente diferente a la que el imaginario en torno a la violación repite habitualmente. Si normalmente las dos respuestas normativas ante una violación serían el shock, la indefensión y la sumisión o, por el contrario, la respuesta violenta, forcejear o intentar escapar, la protagonista dice que solo piensa en tres cosas “sida, embarazo, dolor físico”. De esta forma, se dice a sí misma: “venga, baby, solo es un tío más, una polla más. Fóllatelo, que no te folle él a ti. Que no se corra dentro, que no te haga daño. Que no te deje embarazada, que no te contagie una enfermedad”. La respuesta sexualmente activa es su forma de presentar resistencia, una forma de no permitir que la agresión llegue a más. Después, añade “me concentré tanto en el asunto, que hasta me corrí. Uno de estos orgasmos que libera tensión, nervios. Uno de estos orgasmos inexplicables. Explíquesele usted al señor juez”. En este sentido, Llopis hace hincapié en cómo este “guion de la violación”, fundamentado en numerosos mitos, está presente también en los discursos jurídicos en torno a las agresiones sexuales.

Como explican Panagiota Koulianou y Concepción Fernández en su artículo “Relatos culturales y discursos jurídicos sobre la violación” (2008), todavía hoy en día, en los juicios por violación, existen numerosas dificultades para que se tengan en cuenta las palabras de las víctimas o su verdad sobre los daños físicos y psíquicos. Esto se produce porque la institución jurídica sigue reproduciendo diversos estereotipos sexistas, ampliamente arraigados y presentes en los productos culturales, que siguen conceptualizando la violación, en algunas ocasiones, “como un acto de amor” o como “un acto irrefrenable psicológicamente para el varón” (17). Además, este imaginario refuerza ideas como la posible “provocación de las mujeres” o las denuncias falsas, lo

que hace que se pongan en duda los relatos de las víctimas o se cuestione su forma de vestir o conducta sexual previa a la agresión. Según estas autoras, este proceso produce “una segunda victimización” de las mujeres que acuden a solicitar justicia por los actos de violencia sexual de los que han sido objeto y el resultado es que muchas de ellas abandonan el proceso (16-17).

En este sentido, podemos preguntarnos cómo hubiera sido juzgado un caso como el de Llopis dentro de esta “cultura de la violación”, una cultura que se apoya en numerosos prejuicios que justifican la violencia sexual contra las mujeres. ¿Cómo se entendería que, en un determinado momento, la artista accediera a mantener las prácticas sexuales impuestas y que esto le proporcionara una cierta forma de placer al que denomina como “inexplicable”? ¿Podrían ser entendidos estos datos como una forma de aceptación y, por lo tanto, como elementos que anularían el delito? La artista nos ubica así en los límites sobre los que se asienta la noción de consentimiento y cómo es muy problemática. Como explica Joanna Bourke en su libro *Los violadores: Historia del estupro de 1860 a nuestros días* (2009), en los juicios por violación desde el siglo XIX se repiten habitualmente consignas como “es imposible violar a una mujer que se resiste”, “los hombres corren el riesgo de ser acusados falsamente de violación”, “algunas categorías de sexo forzoso no son violación” y “‘no’ puede significar ‘sí’” (34). Toda esta discursividad, que se repite contantemente en las noticias relacionadas con los delitos por violación, hace que la persona agredida deba probar que ha sido forzada violentamente y que ha presentado resistencia. De esta forma, se invisibilizan y se cuestionan situaciones como la coacción. En mi opinión, el relato de Llopis nos hace reflexionar sobre cómo las instituciones jurídicas y mediáticas perpetúan este guion normativo de la violación y cómo a través de él tienen el poder de decidir qué es y qué no es una violación. Explica que tras la agresión acudió a la embajada española a por “la pastilla del día después”. Allí le preguntaron si era virgen y, como no lo era, concluyeron que no se había producido una violación “verdadera”. Cuenta que le dieron un calmante y la mandaron al hotel.

Por otro lado, el desenlace de este guion normativo de la violación suele ser siempre el mismo. En la mayor parte de las producciones audiovisuales en las que la post-violación es guionizada, se representa a las mujeres como seres a los que se les ha destrozado la vida, a las que siempre les quedarán secuelas o que, incluso, nunca volverán a tener relaciones sexuales satisfactorias y placenteras. Este relato ha sido asumido también por una parte del movimiento feminista que “en sus esfuerzos por transmitir

el horror y la iniquidad de la violación” acaban aliándose con “la cultura masculinista” y presentando la violación como “un destino peor que, o comparable a, la muerte” (Marcus 1992, 63). Por el contrario, desde otros posicionamientos feministas (Despentes 2007; Gaitskill 1994; Marcus 1992; Paglia [1994] 2001) se pretende desdramatizar este hecho, alejándose de los discursos victimizantes que impone el imaginario cultural y que representan a la víctima a través de una identidad fija y traumatizada: depresiva, sin control emocional y que requiere de ayuda psicológica, psiquiátrica, medicalización o terapia. Desde esta perspectiva, la violación es entendida como una circunstancia política por la que las mujeres no deben sentir vergüenza, responsabilidad o culpa. Así, se plantea que ya no se trata “de negar, ni de morir” se trata “de vivir con” (Despentes 2007, 37). En el texto, Llopis deja clara esta postura: “había leído historias truculentas de mujeres violadas incapaces de disfrutar de nuevo de su cuerpo. Pensé que yo no quería que me pasara eso. Decidí follar de nuevo lo más pronto posible para olvidar el incidente”. Después, narra algunos de estos encuentros y el placer que le proporcionaron, con lo que hace desaparecer el luto, la culpa, la vergüenza o el miedo a ser juzgada.

En mi opinión, este relato nos sitúa, utilizando una expresión que Lucía Egaña emplea en su artículo “Mi –nuestra– genealogía de la agresión sexual” (2014), frente un tipo de enunciación que parte de “un lugar no victimizante” pero que al mismo tiempo no convierte “la no-victimización en un lugar de silenciamiento”. La frase con la que Llopis cierra el texto dice: “yo sólo quería hablar del orgasmo de mi violación, pensé que a alguien podría servirle”. Así, hace evidente la necesidad de hacer público aquello considerado privado e íntimo, aquello que no puede ser contado, con el objetivo de politizar las vivencias y de ponerlas en común como una forma de denuncia, pero, al mismo tiempo, asumiendo posiciones e identidades no esencializantes.

En un post publicado en el blog del colectivo llamado “El video de la polémica”, la artista cuenta que la violencia que sintió durante esta vivencia la llevó a pensar en si alguna vez ella había tenido un comportamiento violento y, por lo tanto, a crear la historia que aparece *El Belga* (Girlswholikeporno 2007b). Precisamente, *Violación en la Habana* está encabezado por una cita del libro *Teoría King Kong* (2007), escrita por Virginie Despentes, que ayuda a comprender desde qué lugar se pretende abordar la violencia sexual. Dice lo siguiente:

Nos obstinamos en hacer como que la violación es un hecho extraordinario y periférico, fuera de la sexualidad, evitable. Como si no concerniera más

que a poca gente, agresores y víctimas, como si constituyera una situación excepcional, que no dice nada del resto. Cuando está, bien al contrario, en el centro, en el corazón mismo, en la base de nuestra sexualidad. (42)

Como he venido argumentando, la violación o el “guion de la violación” funciona como una tecnología de género y sexual y como “una estrategia política” que construye la feminidad como débil, pasiva e indefensa y la masculinidad como peligrosa, criminal e incontrolable por naturaleza (Despentes 2007, 43). Para ello, pone a funcionar una serie de relatos culturales donde aparecen hombres que agreden a mujeres desconocidas, de forma violenta y en lugares oscuros. El violador es presentado como un enfermo o psicópata, como algo lejano a nuestra cotidianidad. El carácter performativo de este discurso, además, cala profundamente en nuestra sociedad haciendo que la violación sea entendida de este modo, al tiempo que se invisibilizan y normalizan otras formas de violencia. Este es el terreno en que, en mi opinión, nos pretende ubicar Llopis: en el de las agresiones que se producen por coacción, con personas conocidas, los tocamientos no deseados, las prácticas que se llevan a cabo porque “ahora no puedo parar”, para no disgustar o para no discutir. Ese sexo que podría ser entendido como “consentido” pero que la persona no desea y que, por lo tanto, no podrá denunciar o hacer público sin ser juzgada por normas de género, sexuales, de consentimiento, de clase, raza, edad o discapacidad. Un terreno que Irene Hercovich (1997, 107) recomienda como el apropiado para investigar sobre la violación, donde sexo, violencia y poder no pueden distinguirse uno del otro sin que cada uno de ellos pierda algo de lo que es.

2.2.2 LÍMITES DIFUSOS DE LA VIOLENCIA Y LA IMPORTANCIA DEL CONSENTIMIENTO

En el video *El Belga* (2007), vemos una cámara fija que enfoca una pared blanca hasta que María Llopis ocupa la escena para sentarse mirando al objetivo. Una voz en *off*, la propia voz de la artista, comienza a narrar una historia autobiográfica en la que explica como una noche forzó a un turista belga a mantener relaciones sexuales con ella en una fábrica abandonada. Así, ubica a la audiencia frente a una especie de confesión grabada en la que debe asumir el papel de la autoridad que evalúa, juzga, castiga o perdona. La imagen es desconcertante porque Llopis aparece en actitud pensativa e inquieta, a veces



Imagen 2.5 Confesión, 2007. Cortesía de María Llopis

mirando avergonzada al objetivo, otras desafiante (véase Imagen 2.5 Confesión). El lenguaje con el que expresa lo sucedido no parece querer buscar la empatía por parte del público, sino el rechazo. Utiliza, constantemente, expresiones que reproducen un imaginario machista: dice que el chico le pareció una “presa fácil”, que no se podía creer que se negase a llevar a cabo sus deseos o que le molesta quedar con los hombres para “follar y que luego sólo

quieran dormir”. Se apropia así del lenguaje de la violación, de sus mitos y estereotipos y los desestabiliza al ubicar estas conductas en un cuerpo de mujer.

En mi opinión, es precisamente a través de este extrañamiento que produce la inversión literal de los roles y de las relaciones de poder normativas como se consigue el efecto contrario. El guion de la violación contempla, en muy pocas representaciones, la posibilidad de que una mujer viole a un hombre. Si analizamos la historia de la literatura, el arte, de las representaciones audiovisuales en general y de las pornográficas en particular, en las narraciones sobre violaciones las víctimas son normalmente mujeres y los agresores son hombres. En los casos en los que los hombres aparecen como víctimas de la violación, la agresión suele ser llevada a cabo por otros hombres. Por esta razón, Llopis al posicionarse como una mujer con la capacidad de violar a un hombre, se presenta como una realidad inimaginable que interviene sobre los parámetros de género normativos sobre los que este guion de la violación se asienta. En mi opinión, siguiendo las teorías de Sharon Marcus, pone en cuestión que “la violencia masculina” o “la vulnerabilidad femenina” sean instancias definitivas de un ataque sexual y, por lo tanto, que las identidades violador/violada preexistan a la violación misma (1994, 69-70). El género no aparece aquí como algo inmutable sino como una posición que entra en interacción con otras posiciones sociales de vulnerabilidad/poder como, en este caso, el conocimiento del lugar, del idioma o de los códigos de conducta. Por esta razón, Llopis hace hincapié en que el muchacho belga no tenía más opciones que acompañarla a la fábrica, que parecía confuso y con miedo, y del poder que a ella le otorga esta circunstancia. De esta forma, produce un desplazamiento de lo que Marcus denomina la “gramática genérica de la violencia” donde las posiciones de poder entre hombres y mujeres siempre son fijas y asimétricas y donde “los hombres son sujetos de violencia y operadores de sus herramientas” y “las mujeres son objetos de violencia y sujetos del temor” (71). Frente a estos discursos normativos, ni

Llopis se presenta como víctima pasiva e indefensa, ni el muchacho belga como portador de una violencia innata y natural, más bien todo lo contrario. La repuesta normativa que se espera de un hombre ante el miedo a ser violado es la de pelear o luchar. Sin embargo, la actitud del protagonista pone de relieve la existencia de otro tipo de experiencias que cuestionan el imaginario hegemónico en el que los hombres son representados como sujetos sexualmente insaciables, siempre dispuestos a tener sexo o sin capacidad de ser frágiles y vulnerables. Del mismo modo, las mujeres no suelen aparecer como seres deseantes o sexualmente activos, ni tampoco como sujetos de la violencia. Sin embargo, el relato de Llopis, al desestabilizar los roles tradicionales y binarios sobre los que se asienta este esquema, pone en evidencia la inestabilidad del mismo y de las relaciones de poder que naturaliza.

A su vez, vuelve a problematizar la definición de violación como un tipo de agresión en la que es necesaria la penetración y las numerosas normas de género que afectan a la noción de consentimiento. Podemos imaginar cómo podría ser tratado el caso del muchacho belga si decide contar lo ocurrido a familiares o amigos, o si acudiera a alguna institución a denunciar el caso. La violación hubiera sido seguramente cuestionada e, incluso, ridiculizada. Llopis explica que consiguió “una media erección por su parte que me fue suficiente”, lo que seguramente provocaría dudas sobre el consentimiento, al igual que la idea tan fuertemente enraizada de que un hombre siempre es más fuerte que una mujer. El hecho de que Llopis se presente abiertamente y de forma tan literal como agresora y que haga hincapié en que es en contra de la voluntad del chico como se desarrolla la acción pretende, precisamente, abordar esta realidad donde las normas de género construyen lo que puede ser y no ser una agresión. Como explica la artista “si yo fuera un hombre y contara la misma historia, la reacción sería clara, se me acusaría de violación” (2010, 21). Sin embargo, al contar esta historia siendo una mujer muchas personas, ajenas a los círculos feministas, trataron “el asunto de una manera condescendiente” (21).

Al mismo tiempo, el hecho de asumir que se ha cometido una agresión que descodifica la gramática mujer/víctima-hombre/agresor, nos invita a mirar hacia dentro, a afrontar la sexualidad desde una perspectiva más sincera, a cuestionar las relaciones que establecemos habitualmente y a ponernos en la posición de la otra persona. Pretende poner de relieve la variedad de formas de ejercer violencia y que todas las personas “podemos haber cruzado la línea en algún momento de nuestras vidas” (Girlswholikeporno 2007b). En este sentido, la pornografía hegemónica, que produce realidad y subjetividad, presenta desde mi punto de vista un imaginario problemático

en cuando a la noción de consentimiento. En primer lugar, sus contenidos visualizan normalmente a sujetos dominados por los impulsos y deseos y que nunca presentan resistencia a las propuestas sexuales: los cuerpos porno son máquinas insaciables de placer. De esta forma, se invisibilizan los diferentes pactos y consensos que deben ser gestionados durante una relación sexual. En segundo lugar, cuando acudimos a la categoría de violaciones (*rape porn*) esta es representada como un acto brutal que puede despertar los deseos más perversos del hombre y donde aparecen mujeres inmovilizadas, sometidas o inconscientes a las que se les realizan todo tipo de prácticas sexuales en contra de su voluntad, asumiendo así el guion normativo de la violación. Por esta razón, la pornografía determina también qué es una violación (un acto extremo y brutal) y qué es una relación sexual “normal”, donde normal significa impulso “natural”, deseo constante, disponibilidad absoluta, innecesaridad de pactos, comunicación o contratos.

Por otro lado, pornógrafas feministas como Tristan Taormino (2016) consideran que es necesario abordar el encuentro entre fantasía, sexualidad y violencia desde nuevas perspectivas y entender que fantasear con la violación no implica el deseo del acto real: que una cosa son los pensamientos y otra los actos. La importancia está en que siempre que se quieran poner en práctica estas fantasías es fundamental que la situación sea pactada. Así, comparto la opinión de esta autora en que la cuestión no debería centrarse en renunciar a mostrar deseos que, a primera vista, puedan resultar violentos sino en visibilizar que estos han sido aceptados y gestionados por ambos participantes. Por esta razón, me parece fundamental que, frente a la ausencia de representaciones sexuales donde el pacto y el consentimiento están presentes, se generen nuevos relatos donde este hecho tenga el peso de la narración y donde se visibilicen los consensos, la comunicación entre las partes, la gestión de los sentimientos y las prácticas que se aceptan desde el deseo mutuo. En este sentido, considero que si el texto de Llopis hace tanto hincapié en afirmar que la situación no fue pactada es precisamente para invitar a la audiencia a reflexionar sobre los difusos que pueden ser los límites del ejercicio de la violencia y sobre cómo nos pueden afectar las ficciones normativas a la hora de posicionarnos de una u otra forma frente a un acto.

El postporno propone nuevos relatos en los que las categorías de género, sexo, sexualidad y deseo normativas aparecen como estancias que es necesario cuestionarse. Del mismo modo, se rechazan las identidades fijas y naturalizadas. La identidad, por el contrario, se presenta más bien, como propone Teresa de Lauretis, como un proceso de des-identificación a través del cual los sujetos ocupan posiciones múltiples,

contradictorias, flexibles, provisionales y no-coherentes ([1987] 2000b, 112). Si como propone esta autora, la identidad funciona como “una autocolocación, una elección – siempre determinada por la experiencia– entre las posibles posiciones accesibles en el campo social” (137), lo que pretende el postporno, en mi opinión, es ampliar estas posibilidades a través de la construcción y visibilización de nuevos imaginarios simbólicos. Por esta razón, como muestro en el siguiente apartado, la identidad y la corporalidad se van a convertir también en lugares privilegiados de experimentación a través de los cuales es posible resistir a la idea de normalidad performativa.

2.3 CUERPOS MONSTRUOSOS E IDENTIDADES EN PROCESO DE DEVENIR

La figura del monstruo, ha servido, a lo largo de la historia, para delimitar a los sujetos que no se adaptan a las representaciones normativas de lo humano (Balza 2013; Braidotti 2005; Halberstam 1995; Haraway 1995a, 1999; Platero y Rosón 2012). Las sucesivas categorizaciones del monstruo en el pensamiento occidental lo presentan como un ser defectuoso que atenta contra las normas de la naturaleza. Con la aparición de lo que Michael Foucault ([1976] 2006) denominó biopolítica durante el siglo XVIII, los fenómenos propios de la vida de la especie humana entran a formar parte de un régimen de saber-poder cuyo objetivo principal es generar una “verdad” sobre el individuo moderno. Una “verdad” que mediante procesos de repetición acabará estableciéndose como norma. De esta forma, para poder regular de una forma óptima y productiva al conjunto de la población, las técnicas biopolíticas generan una serie de mecanismos continuos y reguladores que miden, cualifican y jerarquizan los cuerpos, fijando qué es lo normal y lo anormal, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo sano y lo enfermo. El principal objetivo de este proceso es crear una sociedad normalizadora y homogénea y, para ello, es necesario sancionar o criminalizar lo diferente. De esta forma, los cuerpos e identidades que no se ajustan a las definiciones estandarizadas impuestas por este sistema de saber-poder son convertidos en seres patológicos y monstruosos.

En este sentido, Jack Halberstam habla de “tecnologías de la monstruosidad” (1995, 86) para referirse a una serie de mecanismos misóginos, homófobos, racistas o clasistas (y, como explicaré más adelante, capacitistas) a través de los cuales se construye una identidad negativa y patologizada condensada en un solo cuerpo (22). El monstruo es así la alteridad del hombre blanco heterosexual capitalista capacitado y,

por esta razón, aparece como una categoría política que define a las mujeres que no se adaptan a los códigos de feminidad impuestos en cada momento, los homosexuales, las personas intersexuales, trans, negras, latinas, árabes, judías, extranjeras o con diversidad funcional. Estas tecnologías, asimismo, legitiman el sometimiento de estos cuerpos a procesos de vigilancia, intervención, medicalización, encierro, experimentación o marginalización social. De esta forma, nos indican qué vidas deben ser protegidas, maximizadas y multiplicadas por la gestión biopolítica y cuáles no.

Desde el postporno, sin embargo, la figura del monstruo es reivindicada como un lugar positivo, de agencia y de resistencia. Como explica Isabel Balza, el monstruo también puede ser entendido como “un lugar conceptual para las múltiples diferencias y variables” (2013, 39). Enfrentarse a lo monstruoso significa enfrentarse a la alteridad, a las diferencias y a las construcciones falsas sobre las que el cuerpo estandarizado se asienta. En este sentido, las representaciones que propone el postporno muestran cuerpos considerados anormales, enfermos, freaks o defectuosos como lugares desde los que empezar a repensar las corporalidades normativas y las identidades cerradas. Como explica Paul B. Preciado, si algo ha caracterizado a los sujetos considerados anormales y patológicos a lo largo de la historia, es que no han tenido acceso ni al aparato de producción de significado –es decir, a generar representaciones propias donde sus cuerpos sean entendidos de otras formas– ni a las prácticas de gobierno (2011). Por esta razón, el postporno se convierte en una herramienta a través de la cual estos cuerpos reprimidos, por su sexualidad o corporalidad, pueden construir nuevos relatos en primera persona en los que se presenta su “anormalidad” como un signo de orgullo. Lo monstruoso aparece así como una subjetividad positiva que pone en valor lo que las vidas relegadas a los márgenes de la sociedad normalizante tienen que ofrecer.

A lo largo de este apartado, voy a analizar, en primer lugar, cómo esta reivindicación de la monstruosidad como categoría que cuestiona los parámetros normativos sexuales y somáticos ha favorecido la creación de una ciencia ficción postpornográfica que ofrece un imaginario alternativo en torno a la corporalidad, la sexualidad y la identidad. Me centro concretamente en el corto *Fantasía Postnuclear* (2006) en el que aparecen una serie de personajes cercanos a la figura del *cyborg* propuesta por Donna Haraway ([1984] 1995a) porque desestabilizan numerosos ejes binarios sobre los que se asienta el pensamiento occidental (natural/artificial, humano/máquina, hombre/mujer), para hacernos reflexionar sobre el carácter nómada y procesual de nuestras identidades. En segundo lugar, me centro en examinar una serie de alianzas que se producen desde el

año 2013 entre diferentes activistas cuyos cuerpos se alejan del ideal de normalidad corporal y sexual (lesbianas, gordas, trans o con diversidad funcional) y que están siendo muy productivas para el postporno porque permiten repensar el cuerpo, la sexualidad y la identidad desde perspectivas anti-capacitistas. Para profundizar más en esta nueva relación, me detengo en el video *Nexos* (2014), el primer corto “postporno-tullido” creado en el Estado español, en el que la corporalidad aparece como un lugar de experimentación desde el que tejer relaciones basadas en la interdependencia y la diversidad.

2.3.1 CIENCIA-FICCIÓN POSTPORNO: EL CUERPO Y LA IDENTIDAD COMO NOMADISMO

Los análisis sobre el carácter performativo de la identidad (Butler 2010a, 2005b; De Lauretis 2000b; Haraway 1995a; Braidotti 2005; Preciado 2008b, 2003) cuestionan la existencia de ésta como una realidad unitaria, fija y esencial. De esta forma, advierten de que si bien es cierto que puede ser asumida por el sujeto de manera inconsciente e involuntaria, también existen posibilidades de resistencia y capacidad de agencia por parte del mismo. Desde esta perspectiva, la identidad puede entenderse también como un proceso de des-identificación y como una posibilidad a través de la cual generar una nueva conciencia política que se resista a la normalización de la historia blanca, colonial y heterosexual (De Lauretis ([1987] 2000b, 137). Para facilitar la comprensión de este proceso, estas autoras sugieren diferentes ficciones operativas como son el “sujeto excéntrico” (de Lauretis [1987] 2000b) o “paródico” (Butler [1990] 2010a), el “*cyborg*” (Haraway, [1984] 1995a), la “nómade” (Braidotti, 2005) o las “multitudes *queer*” (Preciado, 2003). Todas ellas, al igual que la figura del monstruo, proponen huir de las formas esencialistas de identidad para articular nuevas formas políticas y culturales que reconozcan la otredad en sus formas múltiples.

Al mismo tiempo, estas ficciones políticas feministas son muy conscientes del contexto cultural en el que se desarrollan y de la importancia que tienen en éste las nuevas tecnologías. En este sentido, Donna Haraway ([1997] 2004) introduce la noción de “tecnobiopoder”, ya que en su opinión, este término describe de forma precisa la posición que asumen los cuerpos contemporáneos en el contexto de la globalización, de la economía transnacional y de la aparición de las biotecnologías. Según esta autora,

el cuerpo humano no puede ser leído como un ente biológico o natural, ni tampoco como un espacio atravesado por un poder disciplinario, sino como una extensión de las nuevas tecnologías (biomédicas, cibernéticas y mediáticas). Nos sitúa así frente a un escenario que podríamos denominar post-humano, donde lo biológico no puede ser separado de lo social/cultural y donde la tecnología funciona como medio principal de producción del cuerpo y la subjetividad contemporánea. Por esta razón, siguiendo estos postulados de Haraway y frente a la tecno-fobia tradicional que ha marcado a gran parte del movimiento feminista, el ciberfeminismo (Braidotti 2005; Wilding 2004; Zafra 2004), el tecnofeminismo (Wajcman 2006) y el tecnotransfeminismo (Kinki 2013; Egaña 2013) ponen el énfasis en la capacidad de agencia por parte de los sujetos para resignificar lo tecnológico a través de estrategias de infiltración, experimentación y discusión. Lo que plantean estos análisis es que, en este contexto tecnologizado, las estrategias de resistencia tienen que apuntar hacia la toma de control de estas nuevas tecnologías: proponer intervenciones críticas que actúen sobre las determinaciones y normas (tecnológicas) que este nuevo sistema de dominación genera.

Por otro lado, en el contexto de la representación, algunas de estas autoras (Haraway [1984] 1995a, 1999; De Lauretis 1992; Braidotti 2005) han destacado las posibilidades que ofrece la ciencia ficción para trabajar desde la imaginación y la fantasía y para modificar lo simbólico, ya que permite representar realidades alternativas y ficciones identitarias críticas y disidentes. Como apunta Rosi Braidotti, este género produce desplazamientos, rupturas y discontinuidades porque no pretende ser representativo, ni está totalmente comprometido con la realidad como sucede, por ejemplo, con el documental. De esta forma, para esta autora, acaba siendo más honesto al describir las numerosas contradicciones en las que se sujeta la cultura contemporánea (2005, 223). Asimismo, posibilita nuevas visiones del mundo menos antropocéntricas, en las que se establecen conexiones profundas con otras realidades (animales, minerales, vegetales, extraterrestres o tecnológicas) lo que “permite despachar enseguida la cuestión de la ‘naturaleza humana’ y su repertorio psicológico para poder pasar a la exploración de otros mundos posibles” (224). Por esta razón, la ciencia ficción se plantea como un lugar ideal para repensar las identidades desde perspectivas nómadas y desesencializantes. Este es, en mi opinión, uno de los principales objetivos de *Fantasía Postnuclear* (2006), un corto de ciencia ficción postpornográfica producido por el colectivo PostOp.

El video nos sitúa en un ambiente *cyberpunk* dominado por la masificación de las grandes corporaciones y multinacionales, por la polución y los residuos industriales. La

imagen que se desdobra al principio, nos ubica ante una realidad llena de infraestructuras metálicas, grúas y chimeneas, petroleras y fábricas, donde se ha destruido cualquier vestigio de naturaleza. Después, la cámara recorre diferentes carreteras hasta llegar a una de estas estancias abandonadas, un espacio decadente habitado por unos personajes extraños, confusos, difíciles de encasillar. En este sentido, me gustaría destacar la dificultad que existe a la hora de describir este tipo de figuras porque, como explica Bruce Sterling, uno de los fundadores del movimiento *cyberpunk*, si algo caracteriza a esta estética es precisamente su gusto por “lo extraño, lo surreal y lo aparentemente impensable” (1998, 24). Nos encontramos con cuatro criaturas cuyas morfologías surgen del *collage*, del montaje de piezas diversas y que rompen con las dualidades y dicotomías a través de las cuales se estructura nuestro lenguaje.

La primera que aparece en escena es una especie de muñeca hinchable que ha cobrado vida y que, al contrario que las que podemos encontrar en cualquier sex-shop o historia pornográfica convencional, se relaciona de forma activa con otra muñeca (en este caso de plástico) como si quisiera despertarla. La llena de aire con un hinchador, la deposita sobre una mesa y se tumba sobre ella. Ambos personajes interactúan, a través de una coreografía repetitiva, con la totalidad del cuerpo y no se privilegian unos órganos (sexuales) frente a otros. En el siguiente plano, este personaje aparece con un pincel en la boca, convertido ahora en dildo, con el que acaricia el cuerpo de su compañera (véase Imagen 2.6 Muñeca hinchable) y recorre todo el espacio que las rodea, penetrando cada orificio con el que cuentan las máquinas y objetos industriales que aparecen en el entorno que habitan.



Imagen 2.6 Muñeca hinchable, 2006. Cortesía de PostOp

La sexualidad e identidad de esta criatura se construyen de manera performativa (mediante la repetición) y prostética (mediante el uso de prótesis). Los movimientos que realiza son mecánicos y repetitivos y recuerdan a los que utiliza la pornografía convencional para naturalizar sus coreografías sexuales. Precisamente, a través de la reiteración de gestos y de su interacción con el espacio tecnológico que habita, este personaje se construye a sí mismo. Frente a las coreografías cerradas y normativas del porno comercial, sus movimientos centran el interés en lo procesual, en la propia actividad y experimentación y en la continua redefinición de la identidad del personaje. A través de la ejecución es como se van difuminando las dicotomías animado/inanimado, sujeto/objeto, activo/pasivo, penetrador/penetrable, humano/máquina o sujeto/espacio y, por lo tanto, éstas dejan de funcionar de forma unitaria. Este proceso tiene mucho que ver con cómo se construye la sexualidad y la identidad de las propias artistas postporno. Como explica Yan, uno de los integrantes del colectivo Quimera Rosa, en el documental de Lucía Egaña *Mi sexualidad es una creación artística* (2011), de lo que se trata es de trabajar con la sexualidad de uno mismo y de crearla en ese mismo “hacer” postporno.

Los diferentes personajes que muestra el video utilizan las tecnologías que los rodean como una prolongación más de sus cuerpos, sentidos y emociones. Todos manipulan e interactúan con las diferentes máquinas y presentan una alta capacidad para entenderlas y manejarlas. De esta forma, hacen evidente que se han adaptado perfectamente al mundo en el que viven y presentan una nueva realidad en la que la vida cotidiana ha sido alterada por este nuevo entorno en el cual lo orgánico y lo maquínico ya no pueden diferenciarse. Además, las imágenes están acompañadas por una música sintetizada y tecnológica (*noise*) propia del espacio postindustrial en el que se desarrolla la escena y en la que desaparece cualquier sonido humano. Este tipo de sonidos, siguiendo los análisis de Braidotti, funcionan aumentando aún más la intensidad de “devenir” (2005, 194).

La cámara nos muestra un segundo personaje que lleva puesto un delantal negro en el que se han incorporado varias prótesis metálicas. Aparece realizando diferentes tareas relacionadas con los cuidados del entorno: riega con una manguera unas pequeñas plantas que han nacido en medio de esta realidad industrial o coge objetos que se encuentra por el espacio, interactuando con él a través de ellos. Con una plancha, convertida ahora en una máquina de placer, va acariciando su cuerpo y todas las infraestructuras industriales que lo rodean, repitiendo de nuevo una y otra vez cada movimiento (véase Imagen 2.7 Máquinas-placer). Esto hace que, en mi opinión, no podamos disociar lo orgánico de la prótesis, el placer del personaje del espacio que habita.

Por otro lado, estas acciones, que podríamos entender como rituales performativos a través de los cuales se construye la identidad femenina (barrer, planchar, cocinar), no funcionan de manera normativa y, por lo tanto, se desplaza su propia lógica. En este repetir, este personaje no deviene mujer sino más bien *cyborg* “un híbrido de máquina y organismo, una criatura de



Imagen 2.7 Máquinas-placer, 2006. Cortesía de PostOp

realidad social y también de ficción” que ya no confía en la inocencia de la categoría cerrada “mujer” (Haraway 1995a, 253). Esta figura, propuesta por Donna Haraway en su conocido artículo “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” ([1984] 1995a) como metáfora del nuevo sujeto político del feminismo, facilita la lectura de estos personajes porque son seres híbridos, ambiguos, fusiones ilegítimas e irónicas que consiguen alterar la estructura dualista y jerárquica a través de las que se construye la identidad occidental. En ellos, no se diferencia lo natural de lo artificial, la realidad de la ficción, el hombre de la mujer, lo civilizado de lo primitivo, lo total de lo parcial o la verdad de la ilusión. Más bien, funcionan desajustando los códigos binarios del lenguaje para introducir nuevos “textos” que problematizan los estatutos del “hombre” y la “mujer” en tanto que humanos, miembros de una raza, con una entidad individual o con un cuerpo (306). Además, las diversas prótesis con las que cuentan desdibujan las propias categorías de cuerpo humano, de sexo o de género. Nos ubican así frente a una realidad en la que las tecnologías funcionan como extensiones normalizadas de sus funciones corporales y donde ya no se puede diferenciar lo natural de lo mecanizado.

Asimismo, considero que estos seres tecnologizados e híbridos nos hacen reflexionar sobre la importancia que tienen las nuevas tecnologías en la configuración de nuestras propias subjetividades. Como el propio nombre del colectivo indica, y siguiendo a Marie-Hélène Bourcier, vivimos ya en un mundo “post-op” donde los seres humanos hemos sido “operados” por un sin fin de tecnologías sociales, culturales y políticas (2002, 13).²³ En este sentido, considero que la metáfora del *cyborg* funciona en una doble

23 El término “post-op” también es utilizado por la ciencia médica para referirse a las personas trans que han pasado por intervenciones quirúrgicas de reasignación de sexo.

dirección. Por un lado, nos indica que todas las personas somos artefactos contruidos a través de numerosas tecnologías. Por otro, muestra que la capacidad de resistencia parte de la configuración y puesta en escena de nuevos modelos identitarios que lleven a cabo una resignificación, reapropiación y desestabilización de dichas tecnologías.

Por esta razón, los diferentes personajes del video muestran una realidad en la que también se desestabilizan los estándares de los cuerpos tecnológicamente creados presentes tanto en la pornografía convencional como en la ciencia ficción de la industria de Hollywood. Los primeros son configurados a través de cirugías estéticas, implantes de pechos, vaginoplastias, alargamiento de penes, *liftings*, Viagras o píldoras anticonceptivas. Los segundos son representados normalmente a través de héroes hipermasculinos, individualistas, vengativos y violentos que desarrollan sus habilidades en contextos militarizados o que pretenden dominar el ciberespacio. Por el contrario, las numerosas prótesis que llevan incrustadas los protagonistas del corto no funcionan al servicio de la normalización corporal. Sus órganos sexuales están descentralizados, no son naturales ni pretenden serlo y se expanden a la totalidad del cuerpo y del espacio. Así, revelan que no siempre “los límites de la carne coinciden con los límites del cuerpo” (Preciado 2002, 70). Estas prótesis no aparecen como mimesis de partes orgánicas ya conocidas y, por lo tanto, no podemos deducir su sexo, ni su género. Por esta razón, como la figura del *cyborg* que propone Haraway, estos seres “definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer” (1995a, 309). El tercer personaje que entra en escena, por ejemplo, lleva puesta una máscara de gas y numerosas prótesis incrustadas en su cuerpo, que le conceden un carácter masculino. Recuerdan a las armaduras con las que son presentados algunos superhéroes de ciencia ficción. Sin embargo, en un momento determinado, lo vemos mirándose en un espejo mientras se toca los numerosos pechos con los que cuenta (véase Imagen 2.8 Mutante). Este cuerpo ambiguo no se ajusta a la norma del dimorfismo sexual por lo que la masculinidad y la feminidad, tal y como las conocemos, dejan de tener sentido en su cuerpo. En el contexto que habitan estas figuras, lo entendido como biológico ha mutado y ya no es posible diferenciar lo humano de la máquina y tampoco de lo animal. En una escena, vemos a este personaje caminar por la fábrica abandonada hasta llegar a una estancia llena de bidones con residuos tóxicos. Después, se pone a cuatro patas para oler los líquidos desparramados por el suelo, recordándonos que el olfato puede ser otra forma de acercamiento a la realidad, e interactúa con ellos (véase Imagen 2.8 Mutante). Considero que estos líquidos son una metáfora de los propios

fluidos que el espacio genera y a través de los cuales la sexualidad y la identidad de estos personajes también es construida. Ya no se puede diferenciar lo físico de lo no físico, el espacio de los personajes, lo sexual de lo no sexual. Así, siguiendo las teorías de Haraway, considero que estos personajes convierten cualquier determinación tecnológica en “un espacio ideológico abierto” donde ya no existe un código único que traduce a la perfección todos los significados ([1984] 1995a, 258). Son seres bastardos, proscritos, marginales, incivilizados, hacedores de sus propias normas.



Imagen 2.8 Mutante, 2006. Cortesía de PostOp

Esta historia nos sitúa ante una “fantasía postnuclear” en la que, frente a los paradigmas naturalistas, se contemplan posibilidades como la mutación, la hibridez, lo desviado o lo anómalo. Lo monstruoso aparece así como una subjetividad positiva desde la que se reivindica una serie de cuerpos que podríamos definir como “desbordantes”, ya que sobrepasan los límites de las lógicas normativas introduciendo nuevos imaginarios que transgreden las normas corporales, de género, de sexo o sexuales impuestas.²⁴ En el último de estos personajes, por ejemplo, intuimos una figura infantil que contrasta con el color blanco de su pelo, de aspecto canoso. Lleva un vestido blanco, al que se le ha recortado la parte los pechos y que nos dejan ver unos pezones completamente rojos. Baila, salta y juega con una especie de pelota con la que se frota o convierte a su muñeca en una compañera de juegos BDSM,²⁵ porque le realiza *bondage* con una cadena con la

24 El diccionario de la Real Academia Española define desbordar como rebasar el límite de lo fijado o previsto y desbordante como aquello que desborda, que se sale de los límites de lo normal o de la moderación.

25 Acrónimo que enlaza varios términos distintos pero relacionados, *Bondage* (ataduras, juegos con cuerdas, esposas), Disciplina (castigos, azotes), Dominación (tomar el control sobre una persona), Sumisión (ceder el control a otra persona), Sadismo (disfrutar causando dolor físico) y Masoquismo (disfrutar recibiendo dolor físico). El BDSM operan bajo un principio triple, que brinda garantías para realizar estas prácticas, denominado SSC (*Safe, Sane & Consensual*); es decir, deben de ser seguras, sensatas y consensuadas.

que previamente aparece saltando a la comba (véase Imagen 2.9 *Bondage*).²⁶

La introducción del imaginario BDSM introduce a la audiencia en un terreno que Michael Foucault denomina la “desexualización del placer” ([1984] 1999, 420). Según el filósofo francés, este tipo de prácticas permiten poner en evidencia que el placer físico no siempre proviene del placer sexual y que el placer sexual no es siempre la base de todos los placeres posibles. Así, muestran que es posible expandir las áreas de experiencia del placer a través de prácticas no normativas, con objetos extraños, en situaciones poco habituales o utilizando ciertas partes inusitadas de nuestro cuerpo que transgreden la genitalidad. Además, este tipo de prácticas persiguen erotizar, frente a las relaciones jerárquicas, nuevas relaciones de poder estratégicas, consensuadas y fluidas entre las partes participantes (420). De esta forma, el BDSM proporciona un espacio procesual para el juego y el intercambio de roles y, por lo tanto, ayuda a revisar la identidad, convirtiéndola en un proceso de devenir.

En esta misma línea, Gilles Deleuze y Felix Guattari, en su texto “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” ([1988] 2010), también destacan las posibilidades que otorgan este tipo de prácticas, relacionándolas directamente con la figura del “cuerpo sin órganos” (CsO). Esta noción también propone una nueva re-semantización del cuerpo y, por ende, de la subjetividad. Retomando la idea del poeta Antonin Artaud del “cuerpo sin órganos”, Deleuze y Guattari describen al CsO como algo que se fabrica a través la experimentación con el cuerpo, al abrirlo a un sinfín de conexiones con potencias de todo tipo. Del tal proceso surge, según estos autores, una desarticulación del organismo: “deshacerse de los órganos” quiere decir que el sujeto presenta resistencias ante las jerarquías biologicistas



Imagen 2.9 *Bondage*, 2006. Cortesía de PostOp

26 Esta práctica consiste en realizar ataduras con cuerdas sobre el cuerpo de una persona para inmovilizar partes de él o su totalidad y siempre se basa en una relación de confianza, consenso y pacto entre las partes.

que acompañan la noción normativa de cuerpo (156). Para Deleuze y Guattari, los órganos son construcciones que organizan el cuerpo al que siempre se le imponen “formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él algo útil” (164). Sin embargo, el CsO desecha esta idea cerrada y aparece como un lugar donde el conjunto de significantes y de subjetivaciones se han suprimido (157). Esto se consigue a través de la experimentación con el cuerpo y con el placer desde perspectivas abiertas a dejarse afectar por numerosas intensidades que pasan y circulan, que conectan deseos y que inducen diferentes sensaciones de devenir (166). Este tipo de experimentación disidente, que parte de la anarquía y el desorden sexual y no de presupuestos cerrados, es la que introduce, en mi opinión, los cuerpos desbordantes que caracterizan a las producciones postporno.

Los personajes que he descrito a lo largo de este apartado nos colocan en un espacio donde la reinención del sujeto pasa por asumir posiciones provisorias y experimentales, por ubicarse en espacios intermedios de las dicotomías tradicionales y por facilitar las interrelaciones, las conexiones múltiples o los ensamblajes. Ninguno de ellos necesita de una identidad unitaria y coherente, sino que esta se genera mediante el propio hacer/experimentar postporno. La identidad se convierte así en un campo abierto a diversas posibilidades interpretativas, a procesos de devenir que rompen con los límites o fronteras constitutivas (de lo humano, lo animal o lo tecnológico). Rosi Braidotti propone la noción de “devenir-nómada” para referirse al proceso mediante el cual las personas tienen la capacidad de reinventarse y de entender su “yo” como proceso de transformación. Por lo tanto, esta idea de devenir “tiene que ver con el deseo *del* cambio y de los flujos, así como con el dinamismo de los múltiples deseos” (Braidotti 2005, 109; énfasis en el original). En mi opinión, esta es la función que cumplen los personajes de *Fantasia Postnuclear*, quienes nos invitan a re-pensar nuestras identidades mostrando que existen infinitas posibilidades de expandir y multiplicar el placer. Además, ofrecen un tipo de práctica imaginativa que nos ayuda a ver como positiva la posibilidad de habitar una serie de corporalidades que subvierten y trascienden los cánones somáticos, sexuales y de belleza hegemónicos.

El colectivo PostOp ha sido uno de los más interesados e implicados en esta tarea. A través de él se van a generar diferentes alianzas con otros activismos (gordos, trans, con diversidad funcional) que también tratan de resignificar su corporalidad e identidad catalogadas como monstruosas. En el siguiente apartado, analizo cómo la figura del monstruo es entendida también como una identidad colectiva a partir de la cual se

reivindica la diversidad y se pone en evidencia la idea de normalidad y las numerosas jerarquías que establece: bueno/malo, sano/enfermo, bello/feo, deseable/indeseable, capaz/incapaz.

2.3.2 ALIANZAS POSTPORNO-TULLIDAS PARA UNA REVOLUCIÓN SOMATOPOLÍTICA

Como han destacado diferentes estudios (McRuer 2006; Guzmán y Platero 2012; Platero y Rosón 2012; Platero 2013; Preciado 2011; Centeno 2014; García-Santesmases 2016) existe un paralelismo entre las críticas a la heterosexualidad obligatoria que proponen las teorías *queer* y los análisis sobre el capacitismo que formula lo que se ha venido denominando teoría *crip*.²⁷ Hablamos del sistema capacitista (McRuer 2006) para referirnos a las diferentes tecnologías sociales y políticas que operan construyendo la idea de capacidad y de normalidad corporal y que se basan en la creencia de que algunas capacidades son mejores que otras. Este sistema se asienta sobre un paradigma médico-rehabilitador que concibe la discapacidad como una enfermedad o anomalía. De esta forma, se genera una retórica en la que los cuerpos considerados como “discapacitados” (defectuosos, no válidos o imperfectos) deben ser tratados para adaptarse lo máximo posible a los estándares de normalidad. El problema es que, desde esta perspectiva, la atención siempre se centra en aquello que la persona no es capaz de hacer, lo que genera una subestimación colectiva de las actitudes no normativas y un tratamiento social basado en una actitud paternalista y caritativa (Toboso Martín y Arnau Ripollés 2008, 67). Este imaginario capacitista estigmatiza a las personas a las que cataloga como “discapacitadas” y las presenta siempre como seres patológicos, dependientes o sin autonomía. De este modo, es posible trazar una historia compartida de patologización médica y de exclusión y segregación social entre los cuerpos *crip* y *queer*.

Al mismo tiempo, estos cuerpos también tienen en común una historia de resistencia, ya que ambos han ido generando discursos que cuestionan el carácter natural y biológico de esta normalidad somática o sexual, así como diferentes estrategias políticas dirigidas a reclamar legitimidad y derechos. En los años sesenta, el Movimiento de Vida Independiente comienza a luchar, en Estados Unidos, a la par que otros movimientos

27 *Crip* (en inglés) viene de *cripple*, y su equivalente en castellano vendría a ser lisiado/a o tullido/a. Al igual que el término *queer* funciona como una reapropiación del insulto o la injuria para desactivarlo, invirtiendo su sentido negativo.

a favor de los Derechos Civiles, para reclamar una vida digna y con capacidad de decisión para las personas diagnosticadas como discapacitadas. Como resultado de estas reivindicaciones, surgen los Estudios sobre discapacidad (en inglés, *Disability Studies*), que ponen el énfasis en la construcción cultural de la misma. Frente al modelo médico-rehabilitador, estos análisis (Abberley 2008; Barnes 1998; Barton 1998; 2010; Hughes y Paterson 2008; Olivier 2008; Ferreira 2008) proponen que el problema no está en las limitaciones individuales que pueda tener una persona, sino en el contexto social en el que ésta se relaciona. De esta forma, consideran que es la sociedad la que discapacita a determinados cuerpos, que estarían integrados si esta estuviera pensada y diseñada de una forma realmente inclusiva y aceptara todas las diferencias. En este sentido, la discapacidad solo existe como resultado de la respuesta social ante la diversidad física, intelectual o sensorial y, por lo tanto, desde estos planteamientos críticos se exige la necesidad de garantizar los derechos, oportunidades y la plena participación en la sociedad de las personas consideradas como tal.

Asimismo, este paradigma social va a ir evolucionando hacia un nuevo modelo de diversidad que propone que no solo es importante generar estrategias de integración de las personas “discapacitadas”, sino que también es necesario poner en valor la riqueza de la diversidad, principalmente la que aportan estos sujetos para reivindicar así su dignidad (Palacios y Romañach 2008; Toboso Martín y Arnau Ripollés 2008; Toboso Martín y Guzmán Castillo 2010; Ferreira 2010). De esta forma, se considera necesario dejar de atender solo a las capacidades y centrarse en la variedad de funcionalidades como algo inherente al ser humano, incluyendo también las menos frecuentes para que adquieran su propia legitimidad y sean valoradas colectivamente (Toboso Martín y Guzmán Castillo 2010, 80). En el contexto español, esta perspectiva está representada por el Foro de Vida Independiente y Diversidad (FVID) que comienza a proponer el uso del término “diversidad funcional” para remplazar vocablos peyorativos y estigmatizantes como los de discapacitado/a (no capaz), minusválido/a (menos válido) o deficiente (que no alcanza el grado o nivel de normalidad). Por el contrario, esta noción pretende generar “una nueva identidad en la que la clave es la diversidad y la riqueza que aporta” (Palacios y Romañach 2008, 42). De esta forma, los planteamientos *queer* y sobre diversidad funcional tienen un objetivo común: la lucha contra la normalidad y la reivindicación de la diversidad somática y sexual. Así, se rebelan contra la obligatoriedad de cumplir con las normas corporales, sexuales, sociales, de belleza, deseo o movilidad. Al mismo tiempo, tratan de poner en evidencia que “sexualidad y capacidad están imbricadas la una en la otra, al tiempo que

están íntimamente relacionadas con el género, la clase social, la etnia, la migración y otras cuestiones interseccionales vitales” (Platero y Rosón 2012, 140). Lo que se trata de poner en evidencia es que la heterosexualidad obligatoria se retroalimenta y legitima en relación con la capacidad obligatoria y que ambas generan y repiten un patrón sobre los cuerpos y las sexualidades “normales” y “aceptables”, que después son naturalizados por el imaginario colectivo. De este modo, tanto la sexualidad como la capacidad son entendidas como efectos performativos que también pueden ser modificados a través de otras representaciones disidentes con estos cánones hegemónicos.

Si prestamos atención a la sexualidad de las personas con diversidad funcional nos damos cuenta de que también ha sido fuertemente estigmatizada y representada a través de numerosos mitos. Por un lado, estos sujetos son presentados como seres asexuales o, por el contrario, como seres hipersexuales, quienes no pueden actuar de una forma responsable sobre su sexualidad. De esta manera, se genera una discursividad infantilizante y sobreprotectora que incapacita a las personas con diversidad funcional para tomar decisiones y para experimentar con su propio cuerpo, placer y deseo de una forma autónoma. Como explica el activista Antonio Centeno, las cuestiones relativas a la sexualidad se reducen siempre a lo anecdótico, acotando los horizontes vitales de estos sujetos a la mera supervivencia y dificultando su derecho a la plena ciudadanía (2014, 102). Asimismo, considera que esta “permanente mala ubicación . . . al final de la cola no es casual”, sino que “obedece a una cierta mirada sobre la diferencia . . . que la patologiza para naturalizar su minusvaloración” (102). Por esta razón, desde el activismo diversofuncional se considera necesario generar nuevos imaginarios que no descansen en la infantilización, el tabú o el peligro, conectando sus luchas con las reivindicaciones feministas pro-sexo que pretenden resignificar la sexualidad femenina y la de otras minorías sexuales.

En consecuencia, en los últimos años, diferentes activistas del Foro de Vida Independiente y Divertad han comenzado a darle a la sexualidad de las personas con diversidad funcional un papel central en sus reivindicaciones. El problema, como explica Centeno, es que “lo urgente” (conseguir recursos materiales, asistencia personal y tecnológica o diseños accesibles y una educación inclusiva) no había dejado mucho tiempo para lo “importante”, que es, en su opinión, el poder simbólico (2014, 104-05). De esta forma, se considera fundamental producir otro tipo de representaciones más inclusivas y diversas, a través de la auto-representación y el empoderamiento corporal, que contrarresten todas estas imágenes negativas y que insistan en el derecho

a la diferencia. Con esta intención surge, en el año 2013, el proyecto *Yes We Fuck*, un documental que aborda desde diferentes perspectivas la sexualidad de las personas con diversidad funcional, dirigido por el propio Centeno y Raúl de la Morena. Su intención es “mostrar historias reales con imágenes explícitas que revelen a las personas con diversidad funcional como seres sexuales y sexuados, como cuerpos deseantes y deseables, que rompan la idea de normalidad y nos interpelen sobre cómo entendemos el deseo, el placer y la belleza” (Centeno 2014, 107). Es también a partir de este proyecto cuando se produce un encuentro entre diferentes activistas con diversidad funcional y activistas postporno, ya que se propone al colectivo PostOp realizar un taller dirigido a personas con diversidad funcional y registrar la experiencia de este encuentro para crear la primera de las nueve historias que recoge el documental.²⁸

En adelante, van a surgir una serie de alianzas “tullido-transfeministas”, entre diferentes activistas transfeministas (lesbianas, gordas y trans) y activistas del FVID, principalmente en Barcelona.²⁹ Esta lucha interseccional se ha ido materializando a través de la creación de diferentes proyectos, encuentros, jornadas o manifestaciones conjuntas, así como en el tejido de nuevas redes afectivas y de cooperación a través de las cuales se busca “pasar de ‘la alianza a la confianza’, es decir, de la sintonía teórica y discursiva a la afinidad personal” (García-Santesmases 2016, 230). En este contexto, en el año 2014, se presenta en la Muestra Marrana una sección de “Postporno-tullido” coordinada por Elena Urko (del colectivo PostOp) y Antonio Centeno (del FVID). Como explica el propio activista, tras realizar una búsqueda exhaustiva de material para proyectar y descartar la pornografía normativa, “no había más alternativa que devenir guionistas, directorxs e intérpretes de una nueva película” en la que “las personas con diversidad funcional fuésemos sujetos enunciantes de nuestros propios deseos y placeres” (2014, 115). Así nació *Nexos*, el primer corto post-porno tullido.

La pornografía normativa privilegia las prácticas heterosexuales, genitalizadas y coitocéntricas y presenta siempre como deseables una serie de cuerpos, bellos, jóvenes, sanos, hipersexualizados y capaces. El postporno-tullido, por el contrario, pretende ampliar este imaginario mostrando otros tipos de cuerpos y otras prácticas que se salen

28 Me detengo en este taller en el capítulo tres, en el apartado 3.3.1 “Talleres postporno: experimentación somática y sexual”.

29 Me gustaría destacar, siguiendo las indicaciones de la socióloga y activista Andrea García-Santesmases, que la utilización de la palabra “tullido”, en nuestro contexto, es un producto de la construcción de una analogía intencional con lo transfeminista y no surge del resultado de un proceso de auto-enunciación por parte de las personas con diversidad funcional (2016, 236).

de los parámetros de normalidad. Y lo hace desde la enunciación en primera persona: los cuerpos demonizados por el sistema heteronormativo, machista y capacitista se presentan frente a la cámara orgullosos de su diversidad. Asimismo, frente al imaginario pornográfico comercial donde la diversidad funcional aparece como una anomalía, aquí se presenta como una particularidad que pretende ampliar y enriquecer la sexualidad. En este sentido, la mayor parte de los activistas hacen hincapié en que no se trata tanto de lo que el postporno ofrece a las personas con diversidad funcional, sino de lo que aportan sus realidades a la sexualidad humana en general (PostOp 2013, Centeno 2014).

El corto *Nexos* (2014) está compuesto por tres historias protagonizadas por diferentes activistas postporno y con diversidad funcional. En la primera de ellas, aparecen Antonio Centeno y Lucrecia Masson, activista transfeminista gorda. Ambos acceden a un supermercado. Él va en silla de ruedas. Ella camina a su lado cogiendo varios productos e introduciéndolos en el carrito de la compra. Primero se detienen en la frutería. Después, van seleccionando diferentes utensilios para el hogar como herramientas de cocina, guantes de silicona, una escobilla de baño o pinzas de tender la ropa. Ella los coge de las estanterías y se los enseña a su compañero. Ambos los tocan, juegan con ellos y sonríen. Estos objetos son retratados a través de primeros planos que nos dejan ver sus cualidades materiales y sus diferentes texturas. Una vez seleccionados y pagados, vemos como la pareja entra en el baño habilitado del propio centro comercial para probarlos (véase Imagen 2.10 Supermercado).

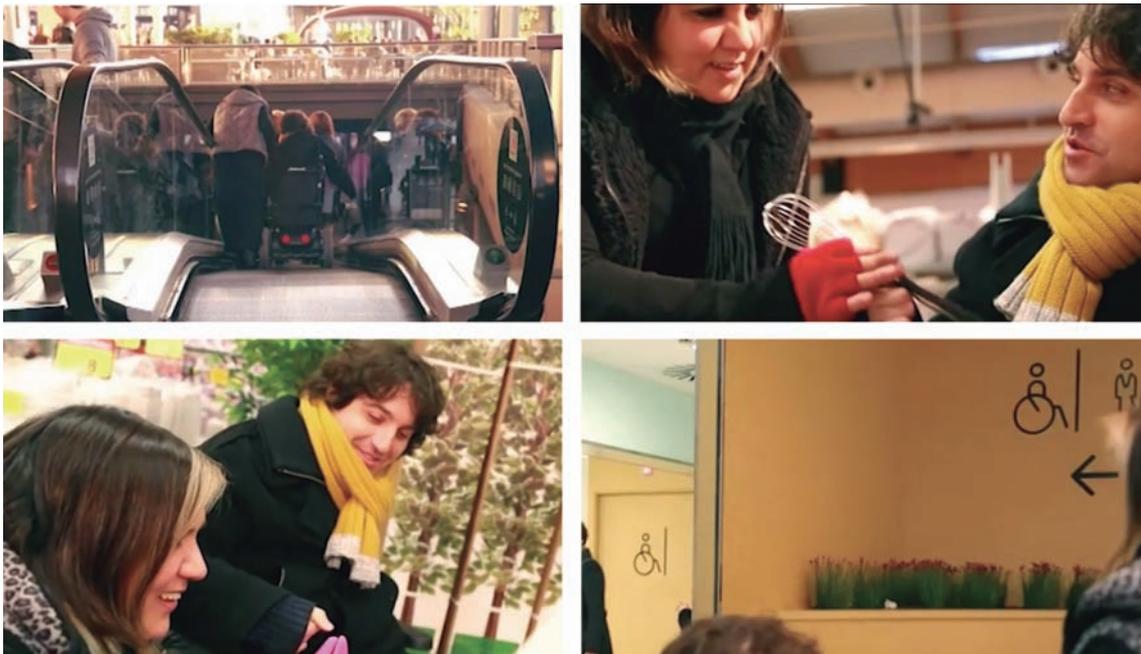


Imagen 2.10 Supermercado, 2014. Cortesía de Proyecto Nexos

Primero, experimentan con un masajeador capilar con el que Masson estimula la cabeza de Centeno. Los primeros planos se centran en retratar el rostro de placer de éste y están acompañados por una textura sonora relajante. Después, le introduce trocitos de fruta y le exprime el zumo de un kiwi en la boca, mientras él se relame. El encuadre de la cámara retrata la escena desde un ángulo cenital, lo que recuerda a determinados planos pornográficos como el *cum shot* (disparo de semen) o el *cum swallow* (tragar el semen). Sin embargo, este fluido, central en el porno convencional, es sustituido y resignificando a través de otro tipo de líquido que despierta en la audiencia el sentido del gusto. Asimismo, el papel normativo en el que el hombre eyacula sobre la mujer es invertido, desarticulando las normas de género pornográficas (véase Imagen 2.11 Sexo en el baño).

Otro de los elementos con los que también juegan son unas pinzas de tender la ropa. Ella deja la parte de arriba de su pecho al descubierto y le van dando una por una las pinzas a su compañero, quien las abre con la boca para engancharlas sobre los senos y la barriga. Posteriormente, con la ayuda de un guante de silicona estriado, Centeno las va quitando y recorre con diferentes prótesis la espalda, brazos, cuello, cabeza, manos o barriga de su acompañante (véase Imagen 2.11 Sexo en el baño). De esta forma, se abandona la genitalidad en la que suelen centrarse las narraciones pornográficas comerciales para reivindicar la piel como el principal órgano sexual que abarca la totalidad del cuerpo. La cámara se detiene ahora en mostrar esta superficie sensible, repleta de terminaciones nerviosas capaces de proporcionar placer, activando así el sentido del tacto. Por lo tanto, el postporno-tullido genera imágenes fuertemente sinestésicas que pretenden despertar el deseo de la audiencia no solo a través de la vista sino incorporando el resto de sentidos. Asimismo, la piel adquiere una importancia fundamental como un mapa donde se inscriben las huellas de la memoria corporal. En otro plano, podemos ver como Masson recorre con su lengua el cuello de su compañero, lamiendo algunas de sus cicatrices (véase Imagen 2.11 Sexo en el baño). De esta forma, comparten y erotizan estas marcas que normalmente son presentadas como un defecto o como un signo de diferencia. Nos encontramos así frente a dos cuerpos no normativos que convierten aquello que los estigmatiza en posibilidad para el juego y la experimentación placentera. Ella, su cuerpo gordo, las carnes que sobran respecto al ideal de delgadez normativa. Él, sus cicatrices y su movilidad diferente, poniendo en evidencia que existe una clara distinción entre la capacidad (una actividad realizada totalmente) y el funcionamiento, que hace referencia al modo concreto en que esa

capacidad se lleva a cabo (Toboso Martín y Guzmán Castillo 2010, 75). Las prácticas que realizan ambos protagonistas muestran, finalmente, que las personas pueden tener funcionalidades diversas para llevar a cabo capacidades concretas. El problema es que las representaciones normativas del cuerpo y la sexualidad ofrecen siempre un único modelo heteronormativo y capacitista que nos dice que existe solo una forma correcta de movimiento, de coreografías sexuales o de corporalidades bellas y deseables.



Imagen 2.11 Sexo en el baño, 2014. Cortesía de Proyecto Nexos

Tras realizar estas acciones, ella se viste y ayuda hacer lo mismo a su compañero. Recogen todo y se van. En el video se pone mucha atención en los cuidados y en la complicidad que existe entre ambos participantes. Así, se genera un relato donde el hecho de cuidar ya no está asociado al sacrificio o al esfuerzo, sino que aparece como algo positivo que enriquece la relación entre las partes. De esta forma, se cuestiona el esquema discapacidad-dependencia/capacidad-independencia y se sustituye por la idea de interdependencia. Ambos cuerpos necesitan el uno del otro para llevar a cabo diferentes acciones, para llegar a ciertas partes del cuerpo a las que solos no podrían. Es a través del intercambio y del dar y recibir como se activa el juego, la complicidad, los afectos y los placeres. Como explica la propia Lucrecia Masson, el cuerpo siempre es relacional y, por lo tanto, nadie es absolutamente autosuficiente. Por esta razón, considera que es necesario aprender nuevas formas de habitar el cuerpo, de afectar y ser afectados, “siempre entendiéndonos como cuerpos interdependientes, como cuerpos que han sido arrojados para ser cuidados” (2013, 232). Así, la propuesta política consiste en poner en evidencia que la interdependencia no es “un estado de cosas, sino una vía para crear nuevas formas de relación” (233). Frente a las relaciones de poder jerárquicas y el cuerpo independiente, individual y autónomo, desde el postporno se reivindican, como también hace Judith Butler en su libro *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006), la vulnerabilidad y la interdependencia como características intrínsecas a nuestra corporalidad.

La segunda historia que recoge el corto está protagonizada por el colectivo PostOp y Patricia Carmona, activista por los derechos de las personas con diversidad funcional, y se desarrolla en el interior de una furgoneta adaptada. Patricia, quien conduce, y Urko, quien va de copiloto, comienzan a besarse apasionadamente. También, lamen el volante y la palanca de cambios del vehículo, integrando el espacio y la tecnología donde se desarrolla la acción como un objeto más de placer que se incorpora a la práctica sexual. Majo Pulido, quien espera en la parte de atrás, se une a la escena y comienza a besar asimismo a la conductora. Ella es el objeto de deseo de las dos integrantes del colectivo. La besan, la lamen, deslizan sus lenguas por las cicatrices de sus brazos (véase Imagen 2.12 Trío lésbico). Así, invierten tanto las retóricas de la sexualidad capacitista que presenta a estos sujetos como poco atractivos, bellos o deseables, como la lógica del porno comercial dentro de la cual las personas con diversidad o *devotee* (quienes sienten atracción por personas con diversidad funcional) son representadas de un manera ridiculizante y relegadas a la categoría de “porno bizarro”. Después, las

tres van a llevar a cabo diferentes prácticas BDSM que les permiten desgenitalizar las coreografías sexuales, sexualizar la totalidad del cuerpo e incluir las relaciones de poder como parte del juego sexual. De nuevo, nos vamos a encontrar con una escena lésbica que se aleja tanto de las representaciones del lesbianismo que impone el porno comercial, como de las propuestas feministas que abogan por la creación de una erótica específicamente lésbica que rechace los roles de poder entre mujeres, por entenderlos como parte del engranaje patriarcal (Jeffreys 1996). Asimismo, este imaginario pornográfico *hardcore*, en el que se incluyen prácticas sexuales explícitas, deconstruye la asexualización e infantilización social de las personas con diversidad funcional y las representaciones en las que, si practican sexo, lo hacen de una forma torpe, tranquila o delicada. Por el contrario, nos encontramos ante tres cuerpos activos y deseantes que se besan, se chupan, se azotan, se frotan, se amarran o se mordisquean las unas a las otras al ritmo de una música electrónica (véase Imagen 2.12 Trío lésbico).



Imagen 2.12 Trío Lésbico, 2014. Cortesía de Proyecto Nexos

En esta historia, el *spank* (azote) y los juegos de dominación-sumisión se convierten en el nudo de la narración como prácticas alternativas al coito heteronormativo que impone la pornografía comercial. Vemos como se azotan las nalgas y la espalda unas a otras, mostrando movilidades diversas e incorporando prótesis como paletas y látigos a la acción sexual. Aquí el cuerpo en su totalidad y la piel vuelven a aparecer como principal zona erógena y lugar de experimentación del placer. Además, los roles de las protagonistas no son estáticos, sino que se renegocian durante la acción. El poder se convierte así en un juego que se toma, se cede, se intercambia, se invierte. Como plantean diferentes estudios sobre BDSM (Foucault [1982] 1999; Weinberg y Levi Kamel [1995] 2008; Califia [1979] 2008; Gómez Villa 2010) es precisamente esta flexibilidad la que hace transgresora a esta práctica. Las relaciones de poder dejan de depender de cuestiones esencializantes o naturalizadas para convertirse en un juego donde se deciden, como expresa el lema de la comunidad BDSM, de una forma segura, sana y consensuada. El intercambio de poder parte así de la imaginación y no de la mera reproducción de diferentes jerarquías sociales de dominación: hombre/mujer, masculino/femenino, capacidad/discapacidad. En la escena se experimenta con la diversidad de cuerpos y de movilidades y con las posibilidades que ofrecen de probar otras posturas, posiciones o prácticas a través de las cuales obtener placer.

Asimismo, se centra la atención en sexualizar y en convertir en deseables diferentes elementos cotidianos para las personas con diversidad funcional y socialmente estigmatizados. Por ejemplo, la silla de ruedas de Carmona se convierte en un juguete sexual más que se incorpora a la práctica sexual y sus compañeras la besan, la chupan, la acarician y se estimulan contra ella. Lo mismo sucede con la plataforma para bajar y subir la silla a la furgoneta. Se colocan sobre ella, incorporando la vibración y el movimiento mecánico como parte de la estimulación. Las vemos reír y disfrutar de la maquinaria y la ortopedia (véase Imagen 2.13 Silla de ruedas). De esta forma, convierten lo que el imaginario colectivo presenta como algo negativo en un lugar de potencialidades placenteras. En consecuencia, las protagonistas de este video también nos recuerdan a la figura del *cyborg* propuesta por Donna Haraway ([1984] 1995a), quien sugiere que el cuerpo ya no puede diferenciarse de las numerosas tecnologías que lo atraviesan cotidianamente. También se realiza una práctica a través de la cual Carmona, con la ayuda de Pulido, vacía el contenido de su colector de orina sobre la cabeza de Urko. Así, “la incontinencia urinaria, elemento habitualmente traumático para las personas con diversidad funcional” se transforma en “una lluvia dorada” (García-Santesmases 2016,

238). A través del humor y la descontextualización paródica, los defectos y vergüenzas son presentados como elementos sexys y novedosos, lo que genera “un incipiente orgullo tullido, que comienza a salir del armario de la conmiseración y el paternalismo” (238). Precisamente, como explica Raquel Lucas Platero, la utilización del sentido del humor como herramienta de agencia y empoderamiento corporal y político es otro de los principales ejes compartidos entre los movimientos *crip/queer*. De la misma forma, no buscan ser amables ni aceptados “en la misma medida que otros movimientos sobre los derechos LGTB o sobre la discapacidad, que se esfuerzan por ser integrados y asimilados por la sociedad mayoritaria”, sino que pretenden desafiar las nociones de normalidad y de tolerancia (2013, 215).



Imagen 2.13 Silla de ruedas, 2014. Cortesía de Proyecto Nexos

El final de esta historia la conecta con la anterior porque, una vez que llevan a cabo todas estas prácticas, las tres protagonistas se suben a la furgoneta y pasan a buscar a la pareja del relato anterior para acudir a una fiesta. Después, vemos imágenes de personas muy diversas bailando, riendo, bebiendo. Así, el corto reclama un imaginario en el que las personas con diversidad funcional ya no viven excluidas o segregadas en el ámbito del ocio, sino que desarrollan una vida social participativa y satisfactoria. En la escena se representan, precisamente, las alianzas que se están estableciendo entre diferentes activistas transfeministas y con diversidad funcional en las que también se construyen relaciones interpersonales desde lo lúdico, el disfrute, el divertimento y el apoyo mutuo. Un espacio comunitario en el que la diferencia se concibe de forma positiva.

Esta fiesta, es interrumpida por la última historia que completa el corto, bastante diferente a las anteriores. Se nos muestran primerísimos planos de diferentes cuerpos desnudos que se entremezclan, se fusionan, se acoplan. Vemos manos diversas que se

tocan y se acarician. Bocas que ríen y que lamen. La cercanía de los planos facilita un efecto muy pornográfico pero, a diferencia del porno comercial que registra penes, vaginas, senos o traseros como los principales protagonistas, aquí se genera un tipo de abstracción en la que solo podemos reconocer corporalidades diversas, de colores cálidos, que la cámara va recorriendo. Esta se recrea, de nuevo, en la piel y en las marcas que normalmente estigmatizan a estos cuerpos: la gordura, la celulitis, las cicatrices, las anatomías diferentes o el vello corporal (véase Imagen 2.14 Primeros planos). Como explica Lucrecia Masson, de lo que se trata es de “hablar desde nuestras propias carnes . . . las que sobran, las que faltan, las que están viejas, las que están enfermas, las que no son funcionales” para tratar de cuestionar el carácter artificial del cuerpo normal (2013, 226). Por esta razón, ya no se reivindican los cuerpos normativos y apolíneos, sino que se privilegia el registro de la carne, lo informe, lo no reconocible y de lo que desborda la idea de normalidad transgrediendo sus normas canónicas somáticas y de belleza. De la misma forma, también se vuelven a integrar las diferentes prótesis cotidianas de las personas con diversidad funcional, las cuales aparecen como participantes de la orgía y como elementos que producen excitación y placer (véase Imagen 2.14 Primeros planos).

En esta amalgama ya no se diferencia lo humano de lo maquínico y tampoco de lo animal porque, incluso, intuimos la presencia de un perro, posiblemente el perro guía de uno de los cuerpos participantes, que lo acompaña también durante esta práctica. Todas estas corporalidades han perdido su carácter individual para convertirse en un todo: son interdependientes y funcionan siempre en relación a las otras. Son cuerpos desbordantes que cuestionan el organismo y las normas, funciones, uniones o relaciones dominantes y jerarquizadas que éste impone y que difuminan los límites entre lo uno y lo otro, imposibilitando la idea de una identidad fija, cerrada y estática. Asimismo, presentan la experimentación lúdica y placentera como la principal forma de escapar de los sistemas de pensamiento y poder hegemónicos. Como el CsO, sobre el que teorizan Deleuze y Guattari, funcionan como una materia por la que pasan y circulan diferentes intensidades, convirtiéndose en un “*campo de inmanencia del deseo*” ([1988] 2010, 159; énfasis en el original). Los cuerpos desbordantes postpornográficos encarnan así un deseo que aún no ha sido codificado a través de los tabúes heteronormativos o capacitistas y que busca líneas de fuga en la representación de la diferencia como lugar de potencialidades subversivas. Como explica Masson, una de las principales intenciones de las alianzas tullido-transfeministas es configurar nuevos deseos y desconfiar de los que creemos naturales o innatos porque nunca deseamos libre ni autónomamente, sino lo

que nos es posible y nos está permitido. Por esta razón, es necesario “un cuestionamiento transfeminista del deseo que atraviese, transgreda, transforme” (2013, 230-231). En mi opinión, este objetivo se consigue a lo largo de *Nexos*.

A través de sus historias, este primer corto postporno-tullido nos invita a pensar la corporalidad, la sexualidad y el placer desde otros puntos de vista. De esta forma, pone de relieve la delimitación arbitraria entre lo normal y lo defectuoso, lo válido y lo no válido, lo bello y lo feo, lo deseable y lo no deseable, evidenciando la inestabilidad de estas categorías que se presentan habitualmente de forma naturalizada. La diversidad funcional y sexual se incorporan para enriquecer y hacer posibles nuevos imaginarios que modifican, al mismo tiempo, los ya existentes. Esto ha supuesto una renovación del postporno porque si bien es cierto que hasta ahora había estado muy centrado en trabajar sobre las opresiones ligadas al género y la sexualidad, no le había prestado mucha atención a desafiar la normalidad corporal desde el eje capacidad/discapacidad. Al mismo tiempo, mediante la creación de este tipo de materiales se están generando unas alianzas muy potentes donde los cuerpos y las identidades ya no son entendidos como problemas individuales, sino como construcciones políticas que necesitan de luchas interseccionales. Esto supone un rechazo de la identidad estable para asumirla como un posicionamiento en el que esta es renegociada constantemente a través de múltiples variables. Se aboga así por una identidad monstruosa estratégica que favorece lo que Paul B. Preciado ha denominado una “revolución somatopolítica” (2011). Una revuelta en la que las corporalidades consideradas anormales a lo largo de la historia se organizan en torno a coordenadas variables de diferencia y articulan sus diferentes opresiones para reclamar su derecho a existir, a ser visibles y a gozar de su cuerpo y su sexualidad desde la diversidad y el orgullo de la diferencia.



Imagen 2.14 Primeros planos, 2014. Cortesía Proyecto Nexos

CAPÍTULO 3.
PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS POSTPORNO.
CORPORALIDAD, EXPERIMENTACIÓN Y
EMPODERAMIENTO

CAPÍTULO 3. PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS POSTPORNO. CORPORALIDAD, EXPERIMENTACIÓN Y EMPODERAMIENTO

El postporno, consciente de que los diferentes mecanismos de poder se inscriben en las subjetividades y en la materialidad de los cuerpos, genera estrategias de resistencia que parten del cuerpo desbordante en acción. Para ello, privilegia la práctica de la performance como una herramienta artístico-política en la que el propio cuerpo de las activistas se convierte en el principal lugar de experimentación y de comunicación con la audiencia. A través de ella, se difuminan las dicotomías artista/público, activa/pasivo y se tratan de poner en evidencia diferentes mecanismos performativos que incorporamos cotidianamente, para después rehacerlos de una forma consciente, creativa y colectiva.

Este capítulo se divide, de nuevo, en tres partes. En primer lugar, en “Pornoterrorismo: la performance como ritual de transformación” estudio las performances escénicas postporno centrándome en el trabajo performático de Diana J. Torres. Para ello, introduzco la noción de pornoterrorismo como una forma de activismo postpornográfico en la que el cuerpo considerado anormal y patológico utiliza la acción corporal disidente y directa como una estrategia de autodefensa ante los sistemas de poder que pretenden controlarlo, invisibilizarlo y violentarlo. Después, para profundizar en el análisis de las performances pornoterroristas he localizado los diferentes elementos reiterativos que suelen aparecer en ellas: el cuerpo de la artista, su voz, las imágenes y sonidos que proyecta sobre el escenario o los diferentes ejercicios participativos que se le proponen a la audiencia para que se implique directamente. Por un lado, examino cómo Torres vuelve a recuperar la idea del cuerpo desbordante como un lugar positivo desde el que plantear resistencias y resignificar los discursos somáticos, sexuales e identitarios hegemónicos. Así, se presenta como una suerte de mediadora chamánica y ofrece su cuerpo como un lugar de conocimiento que permite acceder a diferentes prácticas invisibilizadas en el imaginario colectivo. Por otro lado, exploro los diferentes estímulos auditivos, visuales, discursivos y participativos que acompañan a este cuerpo sobre el escenario y que facilitan las interacciones físicas y emocionales con la audiencia. Finalmente, analizo cómo a través de todos estos componentes se consigue favorecer una recepción ritualística de las performances pornoterroristas y cómo se posibilita un espacio liminal en el que puede producirse un cambio en las subjetividades de las personas participantes.

Para reflexionar sobre estas obras parto de la observación del material de

archivo que la artista tiene publicado en su web (fotos o videos) y de la participación en algunas de las mismas, empleando así la metodología de la observación participante. Este instrumento de investigación, como explica Barbara B. Kawulich (2005), permite analizar las actividades, comportamientos o prácticas de las personas en estudio dentro de su escenario natural mediante la observación y participación directas, lo que posibilita una mayor comprensión del contexto y, por lo tanto, del propio fenómeno. En este sentido, acceder a lo que Diana Taylor llama “repertorio” de la performance, es decir, a las “acciones en vivo” (2011, 13), me ha permitido conocer e interpretar las complejas interacciones, expresiones y sentimientos que se generan durante las mismas de una forma más directa y encarnada.

En segundo lugar, en “Intervenciones postporno en el espacio público”, investigo diferentes acciones que se caracterizan por la irrupción de cuerpos y sexualidades no normativas en los espacios públicos de las ciudades. Por un lado, las performances escénicas se desplazan a las zonas urbanas más transitadas, convirtiendo espacios como las Ramblas de Barcelona en escenarios improvisados. Por otro lado, se generan una serie de prácticas de guerrilla simbólica e intervención urbana que utilizan la acción directa y la desobediencia de género y sexual como estrategias que permiten interrumpir la visión normativa de la ciudad, sus usos sexuales y de género y sus normas sancionadoras de lo diferente. A través de estas acciones, se van a mostrar una serie de identidades no normativas que tratan de poner en evidencia los roles desequilibrados de poder que se practican cotidianamente en el espacio público.

En esta ocasión, el propio carácter de guerrilla de las prácticas seleccionadas ha impedido un acercamiento al repertorio de las performances. Estos gestos parten de la rapidez, la improvisación y el deseo de generar situaciones inesperadas, tomando los espacios públicos por asalto y rozando incluso la ilegalidad. Por esta razón, me centro en el archivo de las mismas: documentos como videos y fotografías o diferentes relatos de las personas que las han llevado a cabo. Considero, siguiendo a Taylor, que estos documentos también son “una plataforma política potente, y muy ‘real’” (2011, 22) que nos obliga a replantearnos el carácter totalmente efímero de la performance ya que facilita la circulación global del material a través de internet, multiplicando así su visibilidad y los significados de la misma.

Finalmente, en “El taller como pedagogía encarnada”, estudio diferentes talleres postporno sobre pornografía y postpornografía, eyaculación femenina, sexualidades *queer/crip* o prácticas *drag king* que favorecen espacios alternativos de experimentación

con la performance y la performatividad de género, sexual y corporal. Para llevar a cabo esta tarea, examino las metodologías pedagógicas que emplean y su capacidad para generar procesos de toma de conciencia, empoderamiento colectivo y exploración somática e identitaria. En este caso, vuelvo a utilizar la metodología de la observación participante (Kawulich 2005) y lo que algunas autoras han definido como investigación-acción (Malo 2004) o investigación-encarnada (Haraway 1995b, Harding 1996; Esteban 2004) en donde se hacen explícitas mis vivencias en los talleres en los que he participado. De esta forma, utilizo fuentes audiovisuales, como el registro/archivo de algunos talleres, y discursivas, como son las reflexiones que las propias activistas hacen sobre ellos, pero también incorporo mis propias experiencias corporales desde una “mirada autoreflexiva como una forma de teorizar, reflexionar y aportar” (Esteban 2004, 49). Lo que me interesa mostrar es cómo los talleres consiguen generar espacios de transformación individual y colectiva donde las personas participantes pueden repensar sus subjetividades desde parámetros transfeministas o *queer* que cuestionan la idea de normalidad.

3.1 PORNOTERRORISMO: LA PERFORMACE COMO RITUAL DE TRANSFORMACIÓN

La noción de pornoterrorismo es utilizada por la artista Diana J. Torres para nombrar una serie de performances y acciones de carácter sexual, político y combativo que comienza a realizar a partir del año 2006. Como ella misma explica en su libro *Pornoterrorismo*, la primera vez que emplea este término es junto con Pablo Raijenstein, con el que integra el colectivo Shock Value, para darle nombre a una performance realizada tras los atentados de las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de Septiembre de 2001. Tras disolverse el colectivo, Torres se traslada de Madrid a Barcelona donde, después de realizar recitales de porno-poesía lésbica y con anti-striptease en los que en lugar de desnudarse durante las actuaciones se vestía de hombre, rescata este concepto cargándolo de contenido político feminista para presentar sus espectáculos postpornográficos (Torres 2011, 84-85). En el post que abre su blog, creado en 2007, se pregunta: “¿Acaso hay una fusión más hermosa que las palabras ‘porno’ y ‘terrorismo’?” (61). Por un lado, la presencia del término “porno” indica que las acciones que va a realizar tienen que ver con la puesta en escena de una sexualidad explícita. Por otro, la palabra “terrorismo” apunta a que estas

van a ser violentas y combativas.

Diferentes estudios sobre el terrorismo (Laqueur 2003; Towshend 2008; Chomsky y Dieterich 2003) concluyen que un acto terrorista es aquel que se acomete, de forma violenta, para infundir miedo, terror e intimidación en la población y que siempre se lleva a cabo para conseguir unos objetivos políticos. Asimismo, estos análisis relacionan el terrorismo con la violación de las normas establecidas y con la sublevación o rebelión contra una autoridad, ya sea estatal, financiera o religiosa. Es necesario, por tanto, analizar qué tipos de violencia producen los actos pornoterroristas y contra qué formas autoritarias se rebelan. En primer lugar, es importante destacar que las acciones pornoterroristas no son violentas en sí mismas, sino que pueden resultarlas al plantear resistencia ante determinados poderes que pretenden reprimir, controlar y normalizar los cuerpos, las identidades y la sexualidad humana. Como expone Diana J. Torres, sus acciones no generan un tipo de violencia directa, relacionada con la muerte o la destrucción material, sino que producen “un efecto de descontextualización desagradable que puede llegar a ser muy violento” porque hace público y visible aquello que no ha querido ser representado o escuchado (2011, 66). El pornoterrorismo es “un terrorismo de contraataque” ante la regulación normativa de los cuerpos y las sexualidades que propone un tipo de destrucción que pretende ser constructiva (66-67). Funciona, pues, como una práctica contra-biopolítica que pretende dinamitar los discursos y saberes imperantes que naturalizan la idea de que existen unos cuerpos y sexualidades normales y correctas y otras anormales, desviadas, criminales o patológicas y que generan formas de violencia poderosas sobre las minorías sexuales y somáticas.

Siguiendo el análisis de Judith Butler en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* ([1993] 2005a), el cuerpo no puede ser entendido como un lugar natural, a-histórico o previo al ámbito de lo cultural sino que debe ser re-pensado en términos de performatividad. Según esta autora, los cuerpos se materializan a través de una serie de criterios normativos sobre la materia y unos ideales regulatorios sociales específicos (93) y es el acto signifiante el que “delimita y circunscribe el cuerpo del que luego afirma que es anterior a toda significación” (57). Para Butler, los cuerpos son subjetivaciones encarnadas y contextualizadas históricamente en los que se construyen significados y cuya materialización se logra en virtud de una reiteración forzada de determinadas normas imperantes. Sin embargo, que esta reiteración sea necesaria es una señal de que su materialización nunca es completa porque los cuerpos nunca acatan enteramente estas normas impuestas. Siempre existen posibilidades de re-materialización

abiertas, rearticulaciones que pueden poner en tela de juicio la fuerza hegemónica de dichas leyes reguladoras (18). Este es el campo de actuación en el cual funciona, en mi opinión, el pornoterrorismo, porque visibiliza otros discursos sobre la corporalidad y la sexualidad utilizando el propio cuerpo como un campo de experimentación y de desidentificación normativa. El *Manifiesto Pornoterrorista*, un anti-manifiesto escrito por Diana J. Torres y que puede ser re-editado de manera colectiva en su web, expresa lo siguiente:

En esta guerra el movimiento más importante, el primero, parte de la liberación de nuestros cuerpos, de su reapropiación, del rescate de sus profundos deseos. El pornoterrorismo es una estrategia artístico-política para hacer de nuestros cuerpos la mejor arma. (Torres, 2017)

El cuerpo es entendido como “un campo de batalla”,³⁰ un territorio todavía por conquistar y resignificar y, al mismo tiempo, como la principal herramienta desde la que llevar a cabo esta tarea. Además, si las violencias a las que se enfrenta el pornoterrorismo se producen sobre los cuerpos considerados ininteligibles, anormales o perversos por los discursos hegemónicos, será también a través de dichos cuerpos como se pueden producir resistencias. Como explica Torres, antes de autodenominarse a sí misma como terrorista, su corporalidad y su forma de vivir la sexualidad ya habían sido catalogadas como tal: como monstruosas, peligrosas o molestas (2011, 65). Por lo tanto, hacerlas públicas es una forma de activismo, un gesto de autodefensa que parte de los cuerpos definidos como desviados, ambiguos, diferentes o en los que se confunden las categorías establecidas y que, ahora, son reivindicados como lugares positivos que posibilitan la transgresión de los límites y normas somáticas y sexuales.

El pornoterrorismo funcionaría, utilizando la expresión de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2010), como una “máquina de guerra” que descodifica las formas de organización social y corporal normativas para poner de manifiesto otro tipo de relaciones y significaciones a partir del propio cuerpo disidente en acción. Como máquina de guerra, se proyecta a través de saberes formalmente diferentes a los que refuerza el aparato del Estado y las instituciones legítimas, practicando una ciencia nómada,

30 Este eslogan se hizo internacionalmente conocido a través de la obra de la artista Barbara Kruger, *Your Body Is a Battleground* (1989), en la que emplea los medios publicitarios para lanzar este mensaje que pretende poner en evidencia cómo el patriarcado y el capitalismo se han aliado convirtiendo a las mujeres en el objetivo de sus propósitos más violentos.

excéntrica, que se apoya, principalmente, en la paradoja (2010, 368-69). Así, propone alternativas a las subjetividades que plantea el poder y ubica al cuerpo desbordante como principal motor de acción, como una máquina deseante que se apropia del deseo al que induce la sociedad capitalista, heteronormativa y colonialista para utilizarlo en su contra. Y para llevar a cabo este objetivo, la performance y la acción corporal van a convertirse en las principales herramientas de creación artística y política.

El trabajo performático de Diana J. Torres puede dividirse en dos ejes: las performances escénicas, que realiza en Centros Sociales Okupados y Autogestionados, bares o centros culturales y artísticos, y las prácticas de ocupación del espacio público o porno-asaltos (Torres 2011, 105). A lo largo de este capítulo, voy a detenerme en analizar las primeras, no sin antes poner de manifiesto la complejidad a la hora de llevar a cabo esta tarea. La performance como disciplina no tiene un guion cerrado como podría tener una obra teatral, sino que está fuertemente vinculada a la espontaneidad, la improvisación y la experimentación con el contexto, el tiempo y el lugar en el que se desarrolla. De esta forma, cada puesta en escena será única e irrepetible. He participado en algunas performances de Diana J. Torres y he visualizado otras a través de archivos visuales como videos o fotografías y cada una de ellas es diferente. Sin embargo, siempre hay una serie de elementos reiterativos, una especie de hilo narrativo que luego es improvisado. Me voy a centrar en ellos, teniendo en cuenta que estos no tienen por qué llevarse a cabo siempre o que pueden desarrollarse en diferente orden cronológico del que propongo para su estudio.³¹ En primer lugar, presto atención al uso del propio cuerpo de la artista como lugar de experimentación y comunicación a través del cual hace visibles diferentes prácticas sexuales y corporales ocultas en el imaginario colectivo y cómo, a través de ellas, aportará nuevos conocimientos que ponen en tela de juicio numerosas normas de género, sexuales y somáticas. En segundo lugar, examino diferentes elementos que acompañan al cuerpo durante estas performances como la voz de la artista, que se manifiesta en forma de porno-poemas, o las imágenes y sonidos que se proyectan. Por último, analizo las interacciones físicas y emocionales que se producen entre Torres y su audiencia para abordar las performances pornoterroristas como rituales colectivos en los que se difuminan las fronteras entre artista/público y en los que puede producirse un cambio, una

31 También me gustaría poner de manifiesto que he seleccionado la obra de Diana J. Torres para analizar la importancia que tiene la performance escénica en las prácticas postporno pero que hay otros colectivos, como PostOp (2003), Go Fist Fundation (2005) o Quimera Rosa (2008), que trabajan a través de esta metodología. Muchas de las performances postporno son, al mismo tiempo, colaborativas por lo que aunque la acción esté ideada por una artista o colectivo participan en ella diferentes personas.

transformación en ambas partes.

3.1.1 EL CUERPO DESBORDANTE INVADE EL ESCENARIO

Una performance de Diana J. Torres suele empezar con la artista desnuda o semidesnuda sobre el escenario. A veces, aparece solo con un pasamontañas que le otorga un carácter agresivo. Ese cuerpo, que podemos leer como el de una mujer, no se comporta, sin embargo, siguiendo los criterios normativos a través de los cuales se configura la feminidad hegemónica. Estéticamente, suele tener pelos en las axilas y piernas o la cabeza rapada o con una cresta. Por otro lado, su actitud es provocativa, descarada, insurrecta y, como ella reconoce, muy cercana a la que presentaban sobre el escenario cantantes de bandas *hardcore punk* como Wendy O. Williams, del grupo The Plasmatic, quien destrozaba durante sus actuaciones guitarras, televisores o hacía explotar coches, o grupos como Bikini Kill, uno de los fundadores del movimiento feminista Riot Grrrl, que pretendía cambiar las dinámicas machistas del *punk* a principios de la década de los 90 en los Estados Unidos.³² Torres recita sus poemas de carácter sexual y político con un tono enérgico y agresivo y muestra diferentes prácticas sexuales mientras reta a la audiencia a participar en algunas de ellas. En este sentido, Paul B. Preciado (2007; 2013) y Virginie Despentes (2007) han utilizado el término “feminismo postporno punk” para hacer visibles estas influencias del movimiento *punk* en la postpornografía y el transfeminismo y activistas como Itziar Ziga han reivindicado a través de sus escritos este tipo de feminidad *punk* –extrema radical, subversiva, espectacular, insurgente, paródica, sucia, feminista, política, combativa, incómoda, cabreada, excesiva, exaltada o viciosa (2009, 35)– que la artista presenta en el escenario (véase Imagen 3.1 Feminidad *punk*). Frente al cuerpo dócil, pasivo y sumiso que la tradición patriarcal atribuye a las mujeres, el de Torres ubica a su audiencia frente a una feminidad monstruosa, transgresora, indomesticable e insumisa que huye de las normas que reprimen su cuerpo y su sexualidad; una mujer poderosa y sabia que recupera y transmite diferentes saberes

32 En una entrevista que realicé a Diana J. Torres cita como referentes directos a artistas postporno como Annie Sprinkle, Ron Athey o Rocio Boliver (La congelada de uva), pero también otras influencias escénicas relacionadas con la música *hardcore punk* como GG Allin, Wendy O. Williams o Bikini Kill. Del mismo modo, reconoce que cuando empezó a hacer sus acciones no era conocedora de la existencia de esta genealogía feminista de la performance y que a muchas de las artistas que la configuran las conoció después, cuando algunas personas se acercaban a ella para citar nombres como Carolee Schneemann, Valie Export, Marina Abramović, Ana Mendieta o Cindy Sherman.



Imagen 3.1 Feminidad *punk*, 2008. Fotografía de David Rodríguez

y conocimientos olvidados y ocultados por los discursos hegemónicos. Durante sus performances, muestra una serie de prácticas sexuales y corporales invisibilizadas por el imaginario colectivo como son la masturbación femenina, el *fisting*, el *skirting* o el BDSM.

La masturbación es presentada en la mayoría de las performances pornoterroristas como una forma privilegiada a través de la cual experimentar con el placer propio. No podemos olvidar que esta práctica sexual ha sido controlada, reprimida y patologizada a lo largo de la historia, a través de un paradigma sexual heteronormativo y patriarcal que presenta la sexualidad ligada a la procreación y a la penetración del pene en la vagina como la única práctica legítima. La masturbación, al cuestionar este modelo, es presentada como una práctica enfermiza que debe ser vigilada en ambos sexos, pero mucho más en las mujeres.³³ Por otro lado, a pesar de que los descubrimientos que asentaron las bases de la sexología moderna generaron un carácter más permisivo y positivo respecto a la masturbación femenina, propósito al que también contribuyó la pornografía convencional, en nuestra sociedad todavía se sigue vinculando el auto-placer de las

33 Como explica Rachel P. Maines en su libro *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, la creencia en la frigidez femenina era tan popular, tanto entre los médicos como entre el público, que la anorgasmia era considerada “un rasgo femenino normal, incluso deseable” (2010, 81). Así, la masturbación y la búsqueda de placer propio no eran prácticas habituales entre las mujeres que querían adaptarse a las normas de la feminidad imperante. Será a finales del siglo XIX cuando Sigmund Freud comience a afirmar que las mujeres sí podemos tener orgasmos. Sin embargo, sus teorías van a reforzar de nuevo el paradigma coito-céntrico establecido porque determinan que los orgasmos podían ser de dos tipos, vaginales o clitorianos, siendo los primeros más maduros y saludables (Maines 2010, 84). La patologización de la estimulación del clítoris como fuente principal de placer para las mujeres se agudizará también, durante este periodo, con la invención de la histeria como enfermedad típicamente femenina. A partir de este momento, muchas de las mujeres a las cuales la penetración no les satisfacía eran diagnosticadas como histéricas y los médicos tomaban por completo el control de sus sexualidades incluyendo entre los tratamientos de esta patología la estimulación del clítoris de las pacientes hasta provocarles el orgasmo, conocido en ese momento como “paroxismo histérico” (24).

mujeres con el peligro, el miedo, la culpa, el estigma o el castigo social.³⁴ Así, hoy en día, sigue siendo considerada una práctica tabú para muchas mujeres y secundaria en el imaginario colectivo.³⁵ Por el contrario, Diana J. Torres convierte sus masturbaciones en uno de los ejes fundamentales de sus performances, que realiza en público, alejándose así del arquetipo de la feminidad pasiva y asexuada y presentando su sexualidad no normativa como un proceso de empoderamiento, autodeterminación y placer.

Otra práctica que suele aparecer en las performances pornoterroristas, con poca presencia en el imaginario colectivo normativo, es el *fisting* vaginal, una práctica que consiste en introducir la mano en la vagina para realizar diferentes movimientos en el interior de esta (véase Imagen 3.2 *Fisting*). A veces, si Torres está acompañada en el escenario por alguna compañera de la red postporno, es ésta quien se lo realiza. Otras, pide directamente la participación del público. En estas ocasiones, la artista se muestra pedagógica, explicando a la audiencia en general, y a la persona voluntaria en particular, la forma adecuada de llevar a cabo esa práctica de una forma segura, para lo que hace uso de guantes y lubricante que permiten una mejor dilatación, y detallando cómo le gusta a ella que se la realicen en cada momento de la acción. Tanto en el *fisting* como en la masturbación, la utilización



Imagen 3.2 *Fisting*, 2013. Fotografía de Xavier Prat

34 A finales de la década de los cuarenta del siglo XX, como expone Georgina Burgos en su libro *La masturbación*, Alfred Kinsey, pionero en el estudio de la sexualidad humana, propone que los resultados obtenidos durante sus investigaciones demuestran que “muchos hombres y mujeres se masturbaban sin que ello causara graves perjuicios a su salud” (2012, 25). Asimismo, años después, durante la década de los setenta, William Masters y Virginia Johnson reforzarán este planteamiento, defendiendo la masturbación como una práctica saludable e incluso más placentera para muchas mujeres que la penetración vaginal (26). Sus teorías van a añadir, además, que la mayoría de los orgasmos en las mujeres se producen mediante la estimulación del clítoris, poniendo en evidencia que lo que sucede es que este órgano se desarrolla tanto por el exterior como por el interior de la vagina (Burgos 2012; Maines 2010; Torres 2015).

35 A lo largo de mi trayectoria como mediadora de educación sexual, dentro de los programas “Ni Ogros Ni Princesas” y “Educación sexual con Arte” promovidos por el Consejo de la Moredá del Principau de Asturias (CMPA), he podido comprobar que muy pocas veces las chicas jóvenes están dispuestas a reconocer en público que se masturban, frente al prácticamente 100% de sus compañeros, quienes reconocen sin problema que lo hacen con frecuencia. La masturbación en el caso de las mujeres sigue siendo considerada, en muchas ocasiones, de “putas” o “guarras” y, por lo tanto, verbalizarlo en público acarrea soportar el estigma. Además, sigue existiendo el mito de que las mujeres somos más pasivas y tenemos menos libido que los hombres. Por otro lado, la masturbación sigue siendo considerada una práctica sexual secundaria ya que se presenta como propia de personas sin pareja o como una manifestación de insatisfacción dentro de ella. Si la práctica se lleva a cabo entre dos personas se entiende como una práctica preliminar que debe dar paso a la penetración, un esquema fuertemente influenciado por las narraciones pornográficas en las que el nudo narrativo suele centrarse en el coito heterosexual.

de la mano o el dildo para conseguir placer cuestionan el sistema sexual coitocéntrico, heterosexual y reproductivista que vengo conceptualizando hasta el momento. Ambos elementos desnaturalizan el binomio pene-vagina y ponen en evidencia la no necesidad del pene/falo como elemento sexual indispensable. En este sentido, y siguiendo a Paul/Beatriz Preciado, ambos mecanismos funcionan como elementos contra-sexuales porque cuestionan las nociones tradicionales del género y subvierten los órganos sexuales y sus relaciones biopolíticas (2002, 49). Ninguno de los dos tiene género y, por lo tanto, no tienen que estar obligatoriamente ubicados en un cuerpo concreto.

Mientras realiza ambas prácticas, sola o acompañada, la artista suele recitar alguno de sus porno-poemas gimiendo y subiendo la intensidad de la voz hasta que consigue llegar al orgasmo para, finalmente, eyacular sobre el escenario (véase Imagen 3.3 Eyaculación). Incluso, en ocasiones, sobre la audiencia. Esta es otra de las prácticas



Imagen 3.3 Eyaculación, 2011.
Fotografía de María Rodríguez

que el cuerpo desbordante de J. Torres hace visible durante sus performances: la eyaculación femenina o *skirting*, una respuesta fisiológica del cuerpo de las mujeres invisibilizada tanto por el conocimiento médico como por la pornografía convencional. Recientemente, algunos estudios feministas (Sundahl 2003; Schiavon 2010; Quesada 2013; Torres 2011, 2015) han prestado atención a la segregación de este líquido eyaculatorio en los cuerpos de

las mujeres destacando que, a pesar de que autores importantes para el pensamiento occidental como Pitágoras, Hipócrates, Aristóteles o Galeano se refiriesen a este fluido o que Sigmund Freud lo relacionara como uno de los síntomas de la histeria, no existe prácticamente literatura sobre este tema. Este hecho contrasta fuertemente con la visibilidad que tiene la eyaculación masculina en el imaginario colectivo, presente en la mayoría de manuales médicos y libros de biología. Estas autoras, argumentan que, cuando la eyaculación femenina aparece en algún documento, lo hace en términos patologizantes, y es en muchas ocasiones, confundida con otros fluidos segregados durante la excitación y, habitualmente, con la pérdida de orina. Es presentada, por lo tanto, como una disfunción o una malformación e, incluso, algunas mujeres han sido intervenidas quirúrgicamente para extirpar sus próstatas a lo largo de la historia. De esta forma, tanto la eyaculación que se produce en el cuerpo de las mujeres, como la

sexualidad femenina en su conjunto, es construida a través de lo que Rachel P. Maines denomina un “paradigma de enfermedad” (2010, 28). Pero, además, es importante tener en cuenta que estos discursos médicos influyen poderosamente en la respuesta social ante las prácticas que diagnostican. Que la eyaculación femenina sea presentada como un hecho sexual anormal genera invisibilización y silenciamiento. En este sentido, es significativo, en mi opinión, que a pesar de que la eyaculación es el desenlace de la mayor parte de las películas pornográficas convencionales, la que se produce en el cuerpo de las mujeres sigue siendo una cuestión invisible e inexistente en el imaginario colectivo.³⁶ El resultado de este proceso será, por lo tanto, que se genere miedo ante algo desconocido, ridiculización, vergüenza o auto-represión por parte de muchas de las mujeres que la experimentan.

Como parte de este grupo, Diana J. Torres muestra sus eyaculaciones sin pudor ante la audiencia como un gesto político contra la represión del placer de las mujeres y como una forma de empoderamiento frente a estos conocimientos patologizantes. Por esta razón, la define como una forma de “venganza que arrastra siglos de orgasmos contenidos o que nunca llegaron a llegar. Mi chorro de corrida llega más lejos si pienso en ellas, en todas las víctimas de la medicina, de la psiquiatría, del matrimonio y del sistema patriarcal” (2011, 44). La idea de venganza aparece como una forma de devolver la violencia contra el sistema que la ha reprimido. Además, su actitud resignifica el papel sumiso de la víctima, que deviene ahora en un sujeto terrorista capaz de invalidar a través de su cuerpo el conocimiento que primeramente la ha estigmatizado. De esta forma, pone a funcionar lo que Donna Haraway ha denominado una serie de conocimientos situados, parciales y críticos que permiten un acercamiento diferente a la realidad y que transforman los sistemas de conocimiento y las maneras de mirar imperantes (1995b, 329). La artista saca a la luz lo que se ha pretendido ocultar produciendo una forma diferente de objetividad somática que pone en cuestión numerosas normas que operan construyendo la sexualidad femenina como delicada, discreta, limpia, introspectiva y, por el contrario, nos sitúan ante una sexualidad expansiva, exuberante, explosiva, que no pide permiso, que ensucia y que desborda los límites y las normas que el imaginario

36 En la pornografía normativa, la eyaculación femenina se ha popularizado hace poco con actrices como Cythrea o Belladona, que la muestran como una práctica más dentro de sus producciones. Sin embargo, en la mayoría de las páginas web porno sigue apareciendo como una categoría dentro del porno bizarro, ridículo o raro. En muchas ocasiones, la eyaculación se confunde con la práctica del *pissing* o lluvia dorada. Desde el año 2014, por ejemplo, la legislación británica prohíbe la eyaculación femenina en las películas pornográficas por esta razón, al considerar que es un acto escatológico en el que hay restos de orina.

colectivo entiende como propias de las mujeres.

Pero, además, la existencia de la próstata y de la eyaculación femenina no solo cuestiona estas normas de género y sexuales, sino la propia noción de binarismo sexual (Torres 2015, 12). Pone en evidencia que nuestros cuerpos y órganos, sus funciones y sus usos están atravesados por diferentes valores culturales y sociales que se instauran como cuestiones intrínsecas u ontológicas de los cuerpos. Como apuntan diferentes estudios (Wittig [1980] 2010; Butler [1993] 2005a; Fausto-Sterling 2006; Laqueur 1994; Preciado 2008b), el cuerpo y el sexo no son realidades exclusivamente biológicas sino ficciones políticas producidas y reproducidas por los discursos hegemónicos. Según los mismos, la realidad de los cuerpos sexuados a la que se enfrenta el sistema médico no es tan simple como se quiere mostrar porque existen numerosas realidades intermedias o ambiguas. El caso de los bebés intersexuales podría ser una, la existencia de la próstata y de la eyaculación femenina otra. El problema es que las disciplinas médicas y sus ideologías científicas han acabado por asumir las numerosas diversidades corporales como variaciones patológicas del binarismo sexual, las cuales deben ser intervenidas y corregidas médicamente. La pornografía convencional funciona de la misma forma: repite los patrones de comportamiento genéricos y configura un sexo predeterminado en función del dimorfismo sexual. Así, extrae determinadas partes de la totalidad del cuerpo y las aísla para hacer de ellas significantes sexuales (Preciado 2002, 22). Por esta razón, estos estudios llegan a la conclusión de que las señales y funciones corporales que definimos como masculinas o femeninas están ya imbricadas en unas concepciones previas y fijadas del género (Fausto-Sterling 2006, 19). En este sentido, considero que las prácticas eyaculatorias y las lecciones pedagógicas sobre la próstata femenina que Torres ejecuta sobre el escenario ayudan a entender que lo que llamamos sexo es ya de por sí una categoría dotada de género. Es decir, que el género es también “el medio discursivo/cultural a través del cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘un sexo natural’ se forma y establece como ‘prediscursivo’, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral [*sobre la cual*] actúa la cultura” (Butler 2010a, 55; énfasis en el original). Lo que pone de relieve es que las funciones fisiológicas y biológicas atribuidas a mujeres y hombres y presentadas como naturales son en realidad construcciones cargadas de estereotipos de género.

Por otro lado, las performances pornoterroristas muestran también diferentes prácticas BDSM consideradas perversas y patológicas durante el siglo XIX y catalogadas, hoy en día, como parafilias o desviaciones sexuales en diferentes manuales

de diagnóstico de enfermedades mentales.³⁷ Sin embargo, como expliqué en el capítulo anterior, este tipo de prácticas también han sido analizadas desde otras perspectivas (Foucault [1982] 1999; Deleuze y Guattari [1988] 2010; Weinberg y Levi Kamel [1995] 2008; Califia [1979] 2008; Gómez Villa 2010; Sáez 2013) que ponen el foco de atención en cómo funcionan, expandiendo las áreas en las que el placer actúa a la totalidad del cuerpo, transgrediendo la genitalidad como lugar esencial o principal de la sexualidad y cuestionando la organización normativa y jerárquica de los órganos sexuales. Asimismo, cuestionan las estructuras de poder presentes en la sociedad porque, a diferencia de estas, en el BDSM los roles no dependen de privilegios identitarios de género, orientación sexual, raza o clase social sino que siempre son pactados y tienen un contrato previo. Su máxima es que el intercambio de poder siempre tiene que ser seguro, sensato y consensuado.

Durante sus performances, la artista se presenta como una masoquista que desea poner en práctica diferentes acciones relacionadas con la disciplina y el castigo como la flagelación, el *spanking* (azotes), la inmovilización o *bondage* (ataduras) y el *needle play* (perforación con agujas) y, para ello, invita a alguna persona de su confianza o directamente a la audiencia a convertirse en su sádica (véase Imagen 3.4 Azotes). Como explica Liliana Gómez Villa en *El sadomasoquismo como práctica sexual consensuada: la experiencia de las lesbianas* (2010), este tipo de prácticas suelen resultar de entrada impactantes porque tienden a ser inmediatamente relacionadas con el abuso. Sin embargo, en su opinión, no son más que un juego, con sus reglas y sus límites, que “permite explorar aspectos desconocidos de la personalidad y placeres desconocidos para el cuerpo” (27). El objetivo de las mismas no es producir un daño real sino generar placer y el dolor solo se utiliza como un medio para lograrlo. El problema es que, con frecuencia, el dolor se asocia únicamente con el malestar físico y el sufrimiento, por lo que resulta difícil entender que pueda parecer excitante o placentero para algunas personas. Sin embargo, la realidad es que los límites entre el dolor y el placer siempre son difusos. Hay dolores

37 Desde la primera categorización de los términos sadismo y masoquismo realizada por Richard Krafft-Ebing en su obra *Psychopathia Sexualis*, publicada por primera vez en 1885, ambas prácticas son presentadas como perversiones sexuales (Weinberg y Levi Kamel 2008, 24). Desde entonces, las prácticas BDSM se han relacionado con la anormalidad, la perversión o la enfermedad mental. En la actualidad, esta idea sigue estando presente en manuales de diagnóstico médico y psiquiátrico como el DSM-V (Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales), que publica la Asociación Estadounidense de Psiquiatría (APA), o el CIE-10 (Clasificación estadística internacional de enfermedades y problemas de salud), elaborado por Organización Mundial de la Salud (OMS). Ambos incluyen las prácticas BDSM como trastornos sexuales, de la identidad sexual y de la inclinación sexual (American Psychiatric Association 2014; OMS 2003).

aceptados socialmente como los que están relacionados con la superación, la actividad física o la adaptación a las normas y regímenes de belleza y, por el contrario, los que se relacionan con la sexualidad son rápidamente descartados.³⁸ Por otro lado, también es importante tener en cuenta que cuando el cuerpo experimenta dolor libera endorfinas y otras sustancias químicas que intentan inhibirlo y que provocan excitación o euforia. Asimismo, aunque la persona sepa que la situación está pactada y que, por lo tanto, no corre un peligro real, el cuerpo reacciona a los estímulos como si esta amenaza fuera cierta, segregando sustancias como la adrenalina. Todas estas hormonas también “hacen que cambie la percepción del dolor” (Gómez Villa 2010, 54). Diana J. Torres explica su relación con el dolor de la siguiente forma:

El dolor, el sagrado dolor. Es como un trance. Cuando empieza es profundamente desagradable y ese desagrado activa algo dentro de mi cerebro, no sé qué, y me hace volar muy lejos. Luego, cuando algún estímulo me hace regresar a mi cuerpo (más dolor, un dolor diferente, una caricia), lo encuentro lleno de placer, mi cuerpo es el templo del placer cuando regreso a él. (2011, 138)

También me parece importante resaltar que la violencia que se produce en el escenario mediante este tipo de prácticas es siempre consciente y consensuada y el dolor y la humillación situaciones generadas, controladas y deseadas. Durante sus performances, es la artista la que invita y explica a la audiencia cómo le gusta que le realicen estas prácticas, transformando determinados comportamientos que la sociedad asocia con el dolor y el castigo (golpes, azotes, inmovilizaciones) en algo deseable y placentero. En su opinión, esto constituye un desafío para el “aparato de premios y castigos con el que el sistema ha manipulado a la humanidad” (Torres 2011, 137). El BDSM, como explica Patrick (Pat) Califia, uno de los fundadores del primer grupo sadomasoquista lesbiano SAMOIS, es una “forma extrema de sexo y de rebeldía sexual” porque se sirve de “los símbolos prohibidos y de todas las emociones que se repudian” y convierte en placer todas aquellas actividades consideradas como repugnantes e inaceptables (2008, 142). Por esta razón, también funciona como una forma de empoderamiento, de adueñarse de la sexualidad propia, de perder el miedo a mostrar los deseos y fantasías ocultas y

38 Torres expone en su libro que comenzó a experimentar con el dolor por el placer y la excitación que le provocaba tatuarse (2011, 139).

prohibidas y de llevarlas a cabo de una forma ética y segura. Además, en el caso de las performances de Torres, de una manera pública.



Imagen 3.4 Azotes, 2009. Fotografía de Angelita Kasper

A través de todas estas prácticas que he explicado, en mi opinión, la artista obliga a la audiencia a repensar la noción de cuerpo, sus funciones, usos y límites. Parece querer situarnos ante la pregunta propuesta por Baruch Spinoza: “¿qué puede un cuerpo?” (1980, 127), ya que lo penetra, lo hace eyacular, lo amarra, lo azota, lo fustiga, lo escayola o le clava agujas haciendo brotar sangre de él. Así, se aleja completamente de la idea de cuerpo bello y apolíneo e incorpora lo desbordante, la fealdad, lo informe, la anormalidad, lo aberrante, lo grotesco y lo repugnante, situando a la audiencia en el terreno de la abyección (véase Imagen 3.5 Cuerpo abyecto). Como señala Julia Kristeva, en su libro *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* ([1980] 2004, 11), la abyección se relaciona con aquello que perturba una identidad, un sistema o un orden. Es “aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”. Por esta razón, Torres presenta este terreno, normalmente repudiado, como un lugar placentero y de transgresión. A través de los diferentes elementos corporales abyectos que aparecen durante sus performances –la sangre, la menstruación, la eyaculación, las lágrimas o el sudor– pone en cuestión la idea

de cuerpo como un lugar compacto, ordenado, impenetrable, puro y con una identidad fija. Estos fluidos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo le recuerdan a este su ambigüedad y vulnerabilidad. Pero, por otro lado, la experimentación con los límites corporales también revaloriza el cuerpo como una zona erógena en su totalidad. De esta forma, la piel aparece como un elemento que puede transgredirse para mostrar la fragilidad del cuerpo pero también como un tejido que lo convierte en un mapa de intensidades de placer. Por esta razón, la corporalidad que Diana J. Torres muestra sobre el escenario nos remite, de nuevo, al cuerpo desbordante que cuestiona el organismo como constructo que impone formas, funciones, usos y jerarquías y, por el contrario, se presenta abierto y receptivo a que lo recorran deseos y sensaciones de devenir.



Imagen 3.5 Cuerpo abyecto, 2009. Fotografías de Angelita Kasper

Asimismo, este cuerpo experimental interpela constantemente a la audiencia para tratar de inducir en ella distintos sentimientos, emociones, pensamientos, deseos o repuestas. Para ello, además de estas acciones somáticas, Torres utiliza elementos como la voz y otros sonidos corporales y diferentes proyecciones audiovisuales que favorecen e intensifican aún más esta sensación de abyección corporal durante la performance.

Mediante los mismos, también se expulsa lo reprimido, pero esta vez a través de palabras, ruidos o imágenes descontextualizadas que acompañan al cuerpo o que se producen a través de él. En el siguiente apartado, me centro en analizar cómo son utilizados estos recursos y qué estímulos discursivos, visuales, sonoros y participativos se plantean a partir de ellos.

3.1.2 ESPACIO SONORO Y VISUAL EN LAS PERFORMANCES PORNOTERRORISTAS

En una entrevista que realicé a Diana J. Torres, recogida en el Anexo I, le pregunté cuáles son aquellos elementos de los que nunca podría prescindir en una performance pornoterrorista, a parte del cuerpo, que es el principal elemento constitutivo de esta disciplina. Me respondió que de su voz y de sus palabras, ya que se “sient[e] muy insegura sin ellas”. Por esta razón, además de hablar directamente con el público para explicarles diferentes cuestiones relacionadas con las prácticas que lleva a cabo o las diferentes estructuras políticas contra las que intenta revelarse, utiliza sus porno-poemas como hilo conductor de sus acciones. Ella misma define su poesía como “bruta, sin artificios, cuyas palabras dicen exactamente lo que quiero decir. Para mis propósitos no me servía una poesía críptica, recargada o compleja . . . quiero que mi mensaje pueda ser comprendido por el mayor número de personas” (2011, 87). Así, través de ella reivindica, de una forma directa, el placer propio: “mi vagina se estremece de placer, / no tengo más fronteras para contenerte / que estas frágiles paredes rugosas”; o canaliza la rabia contra el sistema social que pretende disciplinar su cuerpo: “mi orgasmo apocalíptico se desparrama. / todo es fuego, ceniza, amanecer. / me corro sobre ti, mundo, / para odiarte mejor” (2011, 197). Otras veces, también alude directamente al público, ubicándolo como sujeto agresor: “sois unos hijos de puta, / vosotros que me miráis / desde esas celdas de castigo, / desde esos puestos de trabajo, / desde esos alquileres de mierda, / sois unos hijos de puta” y le provoca advirtiéndole de que su respuesta ante esa actitud siempre va a partir del placer, de lo lúdico, de lo sexual: “que os odie no quiere decir que no pueda follaros” (199). Además, en estos poemas aparece también una reivindicación del propio cuerpo como lugar de experimentación, autoconocimiento y autonomía. Su poema *Transfrontera*, termina de la siguiente forma:

Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia,
queríais que fuera caperucita y le cambié el guion al lobo,
que también estaba hasta la polla.

Atravieso las fronteras de vuestras propias neurosis,
y me instalo justo ahí donde quiero estar,
donde luzco como un molesto insecto mutante
al que no podéis matar.

Mi cuerpo, mi cuerpo, mi cuerpo.

Donde yo mando, cabrones. (2011, 197)

Este tipo de enunciados que Torres expresa con vehemencia y una oralidad directa, agresiva y emocional, en el contexto de la performance, pretenden ser realizativos o performativos; es decir, buscan modificar mediante las palabras la realidad, construyendo una nueva. Es en ese afirmar y repetir la pertenencia del propio cuerpo como Diana J. Torres consigue reafirmarse en uno de los principales objetivos de su trabajo: liberar el cuerpo y reivindicar su soberanía. En este sentido, los porno-poemas de Torres se presentan como palabras-golpes y como gestos de rebeldía a través de los cuales el sujeto abyecto y monstruoso se opone a las normas que lo han definido como tal, recuperando la voz de los sujetos silenciados. Asimismo, los poemas son otra forma de emitir, de expulsar, de soltar todo aquello que está contenido: las palabras funcionan como la eyaculación, la sangre, las lágrimas, los gemidos de placer o los gritos de dolor. El cuerpo pornoterrorista es un cuerpo desbordante y explosivo.

Por otro lado, en las performances pornoterroristas se suelen proyectar imágenes de guerras, mutilaciones, ejecuciones o accidentes rescatadas de los medios informativos, junto con escenas pornográficas no normativas, *squirtings*, *fistings* o cuerpos no convencionales. Esta yuxtaposición nos remite al bombardeo mediático en el que se construyen las subjetividades contemporáneas a través de un imaginario fragmentado, efectista, que busca lo literal y que muchas veces bloquea nuestra capacidad de sentir. Muchas de estas imágenes violentas son presentadas normalmente como conflictos o tragedias ajenas que ocurren en otros lugares y que, por lo tanto, no nos afectan. Sin embargo, en mi opinión, consiguen generar un efecto distinto durante la performance. La propia artista explica que su intención es sacarlas de su contexto habitual para ubicarlas en otro en el que “cabe la posibilidad de que haya gente excitada, con la mente despierta”. Las descontextualiza “para devolverles su valor orgánico, su fiereza,

su brutalidad. Su parte de sentido que les había sido sustraída para idiotizarnos” (2011, 91). De esta forma, nos obliga a pensar, siguiendo los análisis de Judith Butler en su ensayo *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010b, 16-17) en cómo los discursos culturales que enmarcan la violencia organizan nuestros afectos y actitudes éticas mediante normas de reconocimiento diferenciales de las vidas y cómo hacen que unas vidas y unos sufrimientos nos importen más que otros. Torres nos ubica frente aquello que normalmente pasa inadvertido, afirmando que en sus performances no es “la única torturada” porque le “gusta conectar al público con el dolor ajeno, con la maldad, con la mierda” (2011, 92-93) y, en mi opinión, lo consigue. El propio contexto de la performance resignifica estas imágenes y las presenta como políticas porque se fuerza a la audiencia a repensar aquello que ya ha visto, pero que ha tratado de olvidar. Ahora estas violencias, injusticias y atrocidades se le ofrecen para que las contemple, para que se detenga y consiga empatizar con ellas.

Además, las escenas pornográficas no normativas diversifican y amplían el imaginario sexual de la audiencia. Muchas veces, estas imágenes son de la propia artista en directo. Alguna compañera o ella misma graban con una cámara de mano las prácticas de cerca y las reproducen amplificadas para que la audiencia pueda observarlas desde otro punto de vista. De esta forma combina durante la performance planos pornográficos –primeros planos que buscan la literalidad– con planos postpornográficos en los que podemos ver el cuerpo entero de la artista realizando la práctica. Estas imágenes son fusionadas además con música electrónica que normalmente mezcla en tiempo real y sobre el escenario una VJ.³⁹

El espacio sonoro de las performances pornoterroristas está ocupado, por lo tanto, por la voz de la artista y por esta música-ruido generada electrónicamente pero, además, por las numerosas resonancias que genera el propio cuerpo de la artista en acción: los gemidos de placer o los sonidos de los latigazos contra su piel. Asimismo, Diana J. Torres suele realizar una acción donde resignifica el *spank* para convertir su cuerpo en un instrumento musical. Primero, pregunta a las personas asistentes si alguna de ellas sabe tocar percusión. Cuando la persona voluntaria sale al escenario, la artista le pone un preservativo al micrófono que está utilizando y se lo introduce en la vagina. Después, se tumba sobre alguna mesa o sobre el suelo y la invita a percutir su cuerpo desnudo como si se tratase de una caja (véase Imagen 3.6 Cuerpo sonoro). La artista

39 El término VJ procede de “videojockey” y se aplica a artistas que generan sesiones visuales mezclando *loops* de video con música en directo.



Imagen 3.6 Cuerpo sonoro, 2012. Cortesía de Diana J. Torres

nos presenta un cuerpo instrumental, resonante, vibrante. Al azotar el vientre o las nalgas de Torres podemos escuchar una serie de sonidos amplificados por el altavoz a través de los cuales la idea de escuchar al cuerpo se hace literal porque este se convierte en un objeto acústico que puede ser manipulado por la audiencia, difuminando así la dicotomía

objeto/sujeto. Además, ofrece un marco de acción en el que la audiencia se convierte también en artífice de la performance pornoterrorista y en sujeto creativo. A través de la experimentación, puede ir reconociendo los diferentes tonos o texturas sonoras que se producen al tocar las distintas partes corporales de Torres, componiendo así su propia melodía. Algunas veces, incluso, se generan *jam sessions* espontáneas en las que otras personas del público cantan o se incluyen más instrumentos.

Todos estos estímulos somáticos, discursivos, visuales, sonoros y participativos van configurando un espacio de recepción en el que el público se ve obligado a abandonar el papel pasivo que normalmente se le atribuye en la representación teatral y artística clásicas para convertirse en un agente fundamental de la performance. La artista lo reta a involucrarse directamente, a experimentar sentimientos y acciones y a dejarse afectar por lo que ocurre a su alrededor, buscando que se produzca en él un cambio. En este sentido, a lo largo del siguiente apartado, analizo las performances pornoterroristas prestando atención a su carácter ritual y a cómo consiguen generar un espacio/tiempo paralelo a la vida cotidiana en el que se puede producir una transformación en las subjetividades de las personas involucradas.

3.1.3 LA PERFORMANCE COMO AQUELARRE

La presencia de Diana J. Torres en el escenario puede ser interpretada como una puesta en escena de la figura de la bruja ya que, como recuerda Silvia Federici en su ensayo *Caliban y la Bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, estos personajes ponen en peligro la feminidad normativa y, a través de sus saberes, plantean un desafío a las estructuras de poder patriarcales ([2004] 2012, 221). Las brujas eran las mujeres

sabias que controlaban su sexualidad y que tenían la capacidad de curar diferentes enfermedades (251). También eran las promiscuas, las libertinas, las que practicaban la sexualidad fuera de los vínculos del matrimonio y la procreación o con otras mujeres. Eran “la[s] mujer[es] rebelde[s] que contestaba[n], discutía[n], insultaba[n]” (254) y que presentaban una fuerte contradicción respecto a los ideales de feminidad y domesticidad que impuso el nuevo orden capitalista en la sociedad moderna occidental en el siglo XVI. Igualmente, Federici interpreta que la caza de brujas, proceso por el cual muchas mujeres fueron acusadas de brujería y quemadas en hogueras, constituyó un sistema eficaz a través del cual se demonizaron y degradaron los conocimientos que estas mujeres tenían. Se les expropió “un patrimonio de saber empírico, en relación con las hierbas y los remedios curativos, que habían acumulado y transmitido de generación en generación” en beneficio del surgimiento de la medicina moderna y de una visión científica del mundo (278). De esta forma, se reemplazó la cosmovisión orgánica del mundo que proponían las prácticas que llevaban a cabo estas mujeres y la brujería comenzó a considerarse “un producto de la ignorancia o un desorden de la imaginación” (284). Lo que plantea Federici es que lo que realmente preocupaba a las autoridades de la época era que la reivindicación del poder de la magia debilitaba su dominio y el del Estado, dando confianza a las clases populares y a las mujeres de “su capacidad para manipular el ambiente natural y social, y posiblemente para subvertir el orden constituido” (240).

De la misma forma, la activista a través de su cuerpo, sus gestos, sus acciones o sus palabras, comparte con la audiencia conocimientos somáticos ocultos y nuevas formas de acercarse a la realidad basadas en la experimentación y en conocimientos situados y encarnados (Haraway 1995b). Asimismo, su papel recuerda al de una mediadora chamánica que nos ayuda a canalizar sentimientos como el dolor, el placer o la ira y lo hace manipulando la realidad, a través de su propio cuerpo, de objetos, símbolos o signos y del entorno, con el objetivo de modificarla. Recupera así los usos mágicos del cuerpo para intervenir sobre el orden social y convierte sus performances en rituales o aquelarres; es decir, en un proceso vivencial a través del cual se puede redefinir la conciencia y la identidad de las personas participantes.⁴⁰ Como explica Rodrigo Moulian en su ensayo *Magia, retórica y cognición. Un estudio de casos de textos mágicos y comunicación ritual* (2002, 23), si analizamos la magia desde una mirada constructorista podemos advertir

40 En la entrevista a Torres, anteriormente citada, reconoce que cada vez siente más interés por este tipo de prácticas: “ahora me tomo las performances de una forma más espiritual, más mística o más ritualística. Creo que se concentra mucha energía cuando hago una performance. Mía y de las demás y creo que hay que aprovecharla”.

que su eficacia simbólica no está tan relacionada con su “capacidad de transformar la realidad, sino de redefinirla” porque “la magia no actúa sobre el mundo, sino sobre nuestras concepciones del mundo, pues las definiciones no son hechos físicos sino conceptuales”. Así, sus efectos no son materiales sino mentales y sociales y los cambios que produce no son fácticos sino cognitivos. Sin embargo, “transforman efectivamente nuestro mundo y redefinen la realidad” (23). En este sentido, considero que muchos de los elementos que aparecen en las performances pornoterroristas, y que he explicado en los apartados anteriores, cumplen esta función porque contribuyen a que la audiencia experimente una serie de conocimientos y vivencias no normativas que le ayudan a alterar su comprensión del cuerpo, la sexualidad y la identidad.

La antropóloga Silvia Citro, en su artículo “La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos”, analiza diferentes elementos corporales, sonoros o emocionales que se articulan en las experiencias vividas por los y las participantes en los rituales y cómo estas experiencias intervienen en la eficacia de los mismos. Así, llama “eficacia ritual” a los modos en los que los “rituales logran que sus partícipes legitimen las creencias, normas o valores que allí se ponen en juego, promoviendo transformaciones personales, grupales o sociales” (2012, 63). Entre los elementos que pueden ser favorables en este proceso, Citro destaca algunos que están relacionados con el entorno y con lo que sucede en él, como las músicas, las gestualidades o las interacciones y, otras que tienen que ver con los efectos que ese entorno tiene sobre las personas participantes al recibirlos en colectivo. Señala también que lo que denomina “la docilidad por placer” opera permitiendo legitimar las creencias, normas y valores que el ritual promueve a través de la experiencia del gozo (64-65). Creo que este esquema puede ayudar a desgranar diferentes componentes que intervienen en las performances de Diana J. Torres y que, en mi opinión, contribuyen a su eficacia ritual.

En primer lugar, según Citro, el poner a funcionar el cuerpo vivo durante la performance y la utilización de diferentes componentes audiovisuales espectaculares paralelos contribuyen a la eficacia ritual porque consiguen actuar como signos o canales más directos de emoción (2012, 75). Las performances pornoterroristas producen este tipo de estimulación multisensorial, a través de vías somáticas pero también visuales, sonoras y discursivas, que puede afectar a la audiencia de diferentes formas: mediante la excitación o la aversión. De esta forma, en sus cuerpos pueden producirse efectos físicos –cambios en la respiración o en el flujo sanguíneo, erizado de la piel, contracciones, lubricaciones, erecciones de clítoris, penes y pezones o llantos– o psicológicos –miedo, dolor, rabia,

curiosidad, empatía, deseo o placer, entre muchos otros. Asimismo, el estudio de Citro también propone que para comprender cómo el ritual alcanza su eficacia, es necesario tener en cuenta cómo todas las sensaciones y emociones que se producen durante la performance “son re-intensificadas al superponerse y replicarse colectivamente en una peculiar fusión perceptiva y de mimesis ritual” (79). Lo que plantea es que la recepción de las numerosas intensidades afectantes que se producen durante el ritual provoca que las personas participantes se fusionen perceptivamente y se mimeticen con ellas, generando una conexión que provocaría una potenciación de las sensaciones y emociones sentidas en el cuerpo propio (81). Para ello, revisa diferentes estudios neurocientíficos que estudian el fenómeno de la empatía y explica que existen diferentes mecanismos en el cerebro humano, como las neuronas espejo, que incrementan su actividad durante la ejecución de ciertas acciones y también mientras se escucha o se ven acciones ejecutadas por otras personas. Así, activan nuestro sistema motor como si nosotros/as las estuviéramos realizando (84). En su opinión, las experiencias de emociones y sensaciones “son reactivadas mientras vemos esas emociones y sensaciones en los demás”, convirtiendo la información que nos llega en tercera persona en primera persona (85).

Mi propia experiencia como observadora participante en algunas performances pornoterroristas me hace confirmar esta teoría. Pude llegar a excitarme mediante los gemidos de Torres y al observar el placer que sentía a través de algunas de las prácticas sexuales que se llevaban a cabo sobre el escenario. Si bien es cierto que en un primer momento la sensación fue de extrañamiento, ya que nuestra relación con la pornografía está normalmente restringida al ámbito privado y a la intimidad del hogar, también conseguí romper con este tabú para relajarme y dejarme afectar por la experiencia pública y colectiva. Al mismo tiempo, se activó en mí una curiosidad que me llevó a investigar más y a tratar de experimentar con algunas de estas prácticas. También conseguí empatizar con el sentimiento de dolor que la artista experimentó a través de prácticas BDSM y con el sufrimiento de las imágenes que proyectó durante la performance. En este sentido, lo paradójico es que observo cotidianamente muchas de estas imágenes violentas en los medios de comunicación y nunca habían conseguido herir tanto mi sensibilidad. El hecho de recibirlas en un contexto tan politizado invierte su lectura superficial y nos ayuda a vincularnos de una forma más directa con las atrocidades que se nos muestran. Asimismo, conecté con la euforia colectiva y con los gestos o expresiones de asombro, excitación, curiosidad o aversión de las personas que me acompañaban. Cuando Torres recita sus poemas en los que se revela contra las normas del estado, la medicina o la

iglesia o cuando eyacula sobre el escenario el público aplaude, anima, jalea. También produce diferentes exclamaciones onomatopéyicas que expresan las sensaciones de dolor, frustración, espanto o placer que está experimentando, lo que también afecta e influye en la recepción colectiva de la obra.

En las performances pornoterroristas se diluyen las dicotomías artista/activa y audiencia/pasiva porque ésta se ve obligada a participar y a implicarse emocionalmente con lo que sucede a su alrededor. Como he mencionado anteriormente, algunas personas voluntarias tocan, estimulan o golpean el cuerpo de Torres. Pero, además, la artista propone una serie de acciones simples que requieren de la participación de todas las personas presentes. Una de las más significativas es, en mi opinión, aquella en la que la artista invita a escribir los insultos más dolientes y humillantes que hayan recibido por no adaptarse a las normas sociales o rebasar sus límites. En algunas ocasiones, estas injurias se deben apuntar sobre el propio cuerpo de Torres, que después es fustigado o azotado. Otras, sobre papeles que se acaba grapando al cuerpo (véase Imagen 3.7 Insultos). Y otras sobre un pedazo de tela con la que luego se limpia la sangre que brota de su cuerpo tras realizarse prácticas *needle play* (perforación con agujas). En este sentido, las prácticas BDSM se utilizan para somatizar el sufrimiento colectivo ante las humillaciones, represiones, discriminaciones, desprecios y rechazos que generan las normas sociales y que causan un dolor psíquico. Este uso del dolor auto-provocado como forma de canalizar y liberar la violencia simbólica a través del dolor real que experimenta el/la artista ha sido un recurso utilizado frecuentemente en el arte corporal en general y en la performance feminista en particular, desde los años setenta. El cuerpo doliente aparece como un espacio de denuncia social y como una realidad que transgrede las barreras de la representación para presentarse herido y recordarle a la audiencia su vulnerabilidad (Aguilar 2013).

Asimismo, mientras se azota, se grapa o se clava agujas en el rostro, Diana J. Torres lee en voz alta cada una de las palabras que se han ido anotando. Este gesto produce un efecto de re-significación del insulto similar al que propone la teoría *queer*; es decir, arrebatarse al poder el término a través del cual se te ha estigmatizado para generar una identidad rebelde y afirmativa en la que se pierde su sentido original. Además, en el contexto de la performance desencadena un proceso de empoderamiento colectivo, del que fui participe en alguna ocasión. La audiencia compartía experiencias personales mientras apuntaba sus insultos: “puta”, “anormal”, “gorda”, “fea”, “inútil”, “fracasada”, “desviada”, “marimacho” o “monstruo” fueron algunos de los más frecuentes. Después, cuando Torres pronunciaba estas palabras, sonreía, aullaba, aplaudía o las repetía con orgullo.



Imagen 3.7 Insultos, 2013. Fotografía de Arturo Campos

Asimismo, considero que la exposición de las violencias, traumas y vulnerabilidades vividas en colectivo ayuda a que las personas participantes se impliquen emocionalmente de una forma más directa con lo que sucede sobre el escenario. El forzarnos a recordar las violencias que implica el salirse de las normas sociales, corporales, de género, sexuales, clasistas, raciales, étnicas o capacitistas, y que posiblemente la mayoría de las personas hemos experimentado en alguna ocasión, hace que se intensifique la empatía y el sentimiento de pertenencia al grupo.

Como explica el antropólogo Victor Turner ([1969] 1988), los sistemas rituales producen una anti-estructura liminal que crea un paréntesis dentro de la estructura social imperante. Es en ese espacio donde se hace posible lo que denomina *communitas*; es decir, el sentimiento de solidaridad entre participantes que normalmente se encuentran separados por su estatus social (102-03). En mi opinión, las performances pornoterroristas funcionan en esta dirección porque consiguen generar un sentido de comunidad abyecta, herida y contestataria, al menos momentáneamente, entre las personas participantes. Este tipo de ejercicios nos fuerzan a buscar nuestras anomalías y sufrimientos personales mientras los conectamos con los del resto del grupo, convirtiendo lo individual en algo colectivo y politizado las violencias y la normas sociales que las producen. Finalmente, para completar este ritual, y si el espacio lo permite, Torres recupera el fuego como un elemento mágico y transformador, quemando los restos de la acción hasta convertirlos en

cenizas. Observar cómo se destruyen y desaparecen todos los sentimientos negativos que condensan también genera un sentimiento muy liberador y de empoderamiento colectivo.

En ese sentido, considero que el potencial de las performances pornoterroristas, siguiendo de nuevo el esquema propuesto por Silvia Citro, reside en un tipo de docilidad placentera que induce a la audiencia a identificarse con la disidencia somática, sexual y de género que Torres expone sobre el escenario. Citro analiza la relación que se produce entre el placer, la docilidad y el poder en acciones rituales ejecutadas sin imposiciones contra el propio deseo o voluntad y se da cuenta de que las personas implicadas suelen vincular las sensaciones y sentimientos que se producen durante las mismas con el placer (2012, 85). Siguiendo a Michael Foucault, defiende que los efectos para conseguir cuerpos dóciles no tienen por qué venir siempre de aparatos disciplinarios sino que también existe otro tipo de docilidad basada en la expresión corporal de afectos o emociones y en la reiteración del placer. Por esta razón, en su opinión, la experiencia de las “intensidades sensorio-emotivas” que se producen durante una performance, diferentes a las de la vida cotidiana, consiguen crear otros tipos de cuerpos y sujetos “que se tornarían dóciles”, quedando ligados, corporal, afectiva y reflexivamente a la práctica ritual y asumiendo como propias determinadas creencias (88-89). Considero que este tipo de proceso se produce durante las performances pornoterroristas porque en ellas se va generando un tipo de energía colectiva que hace que cada participante vaya desprendiéndose poco a poco de la vergüenza, la culpa, los tabúes sexuales, las inseguridades y los miedos a lo desconocido. Esto produce una sensación placentera y emancipadora que modifica sus subjetividades.

En este sentido, también me gustaría destacar que en las performances de Torres que he participado siempre se han desarrollado en ambientes feministas en los que ya había un interés previo por experimentar este tipo prácticas. Considero que esto favorece la predisposición a confiar, participar, somatizar y dejarse seducir por las acciones que propone la artista. Asimismo, en este tipo de contextos, la identificación con la figura de la bruja es frecuente. Las brujas se recuperan como iconos de las mujeres rebeldes y transgresoras con las normas y creencias patriarcales, de aquellas que buscan la sabiduría a través de medios no hegemónicos y la comparten con sus compañeras feministas, haciéndola colectiva. Este imaginario, facilita una mejor comprensión del sentido ritualístico de los gestos de la artista y la recepción de la performance como un ejercicio de transformación colectiva en el que detectar las normas sociales interconectadas que nos oprimen para enfrentarlas en común. Siempre que he asistido

a una performance pornoterrorista, he participado también en las fiestas posteriores que se suelen organizar y en las que se nota la influencia de las experiencias que se han tenido previamente. Se percibe la euforia, la sororidad, la desinhibición, la libertad y la excitación, expandiéndose el aquelarre más allá de la performance escénica con el baile, el alcohol, las drogas o el sexo.

Como explica Guillermo Gómez Peña en su artículo “En defensa del arte de performance”, el objetivo de la performance es descolonizar los cuerpos y mostrar estos mecanismos descolonizadores ante el público con la esperanza de inspirarlo para que luego haga lo mismo por su cuenta (2011, 498). Así, lo que se pretende abrir es un “espacio utópico/distópico temporal . . . en el cual el comportamiento ‘radical’ significativo (no superficial) y el pensamiento progresivo son permitidos, aunque sólo durante el tiempo de duración de la pieza” y en el que se nos permite “asumir posiciones e identidades múltiples y en continua transformación” (499). Por esta razón, este autor argumenta que el objetivo de una performance no puede ser nunca gustar “sino crear un sedimento en la psique del público” (499). Considero que este objetivo se cumple en las acciones de Diana J. Torres.

Independientemente de la implicación más o menos directa que se haya tenido durante la performance, en mi opinión, es muy difícil que alguien pueda quedar indiferente a lo que sucede sobre el escenario. En ellas, se genera un espacio/tiempo de libertad, agencia y juego colectivo que podríamos definir, siguiendo al ensayista y poeta anarquista Hakim Bey, como una TAZ (*Temporary Autonomous Zone*), una zona temporalmente autónoma que permite la revuelta contra las estructuras formales de control social hegemónicas ([1985] 2014). Por un lado, se muestran conocimientos corporizados y prácticas invisibilizadas que ponen en cuestión las normas que organizan los pensamientos y comportamientos de la audiencia hasta el momento. También, se desestabilizan diferentes límites somáticos, sexuales, de género o de deseo y los discursos normativos que operan configurándolos, invitándola a repensarse en primera persona. Asimismo, se provoca a través de diferentes estímulos que hacen al público somatizar y canalizar sentimientos de dolor, rabia, placer o poder. Todos estos ejercicios performáticos generan un espacio en el que experimentar una serie de intensidades y afectos que transforman las subjetividades de las personas implicadas y que les permiten también incorporar nuevos conocimientos, prácticas, actitudes o roles a sus vidas cotidianas, funcionando así como rituales de paso.

Además de funcionar como práctica escénica ritualística, la performance se va a convertir para el postporno en una herramienta fundamental para intervenir sobre el espacio público, introduciendo códigos postpornográficos en la vida cotidiana de las personas que se encuentran transitándolo. De esta forma, ya no es la audiencia la que acude a la performance sino que se encuentra directamente con ella. A lo largo del siguiente capítulo, me centro en analizar una serie de acciones en el espacio público que, por un lado, utilizan las calles como escenarios para sus performances y, por otro, como espacios de disputa en los que los cuerpos y la sexualidades disidentes son altamente regulados. Frente a esto, van a surgir una serie de prácticas performáticas de guerrilla que van a tratar de invertir los roles de género y sexuales que se repiten colectivamente en el espacio público mostrando otros tipos de identidades desobedientes, rebeldes y combativas.

3.2 INTERVENCIONES POSTPORNO EN EL ESPACIO PÚBLICO

El postporno nace de la necesidad de hacer públicas cuestiones que hasta el momento habían pertenecido al ámbito de lo privado: las vivencias, lo personal, lo cotidiano, lo somático, lo sexual, los deseos o las fantasías. Por esta razón, uno de sus principales objetivos será irrumpir en el espacio público con una serie de representaciones disidentes con las normas hegemónicas y que revelan otros tipos de prácticas, cuerpos, sexualidades o identidades. Siguiendo el análisis de Jordi Borja y Zaida Muxí en *Espacio público, ciudad y ciudadanía*, si algo caracteriza al espacio público es que es el lugar donde “la sociedad se hace visible . . . es un espacio físico, simbólico y político” (2000, 7-8). Por otro lado, es imposible separar las prácticas postporno del contexto en el que se producen, principalmente, la ciudad de Barcelona en la que residen la mayoría de las artistas. Los cambios y transformaciones que ha experimentado esta ciudad en los últimos años van a ser objeto de crítica y sus calles un teatro improvisado en el que llevar a cabo diferentes intervenciones que combinan la acción artística y activista.

Como han puesto en evidencia diferentes estudios sobre antropología urbana (Aramburu 2008; Borja y Muxí 2000; Delgado 2007b, 2011; Cortés 2007, 2010; McDowell 2000; Soja 2008), las ciudades no pueden ser analizadas, exclusivamente, en términos espaciales, sino que hay que hacerlo también desde la perspectiva de los sujetos que las habitan y las relaciones de poder que se establecen entre ellos. Los espacios urbanos no son sólo simples contenedores o escenarios arquitectónicos previos a la vida

social sino lugares políticos e ideológicos en los que “la corporeidad es social, sexual y discursivamente producida” (Cortés 2007, 22). De esta forma, los diferentes espacios que configuran la ciudad nunca son neutros sino que limitan, jerarquizan y valoran, generando relaciones de poder y estableciendo normas de uso que afectan tanto a la experimentación del mismo como a los modos en los que los sujetos percibimos a los “otros”. Las relaciones espaciales y sociales se construyen, por tanto, mutuamente y, al mismo tiempo, configuran nuestras identidades en términos de género, sexuales, de clase, de raza, de religión, de edad o de capacidad. Además, es necesario tener en cuenta que “la dimensión funcional de la ciudad no se ha podido liberar de la determinación que sobre ella ejerce la dimensión normativa de la sociedad que la crea y la usa” (Delgado 2007b, 231). Por esta razón, las asimetrías identitarias reinantes en la sociedad también tienen una inscripción topográfica en la ciudad (239).

En los espacios públicos, los cuerpos se ordenan, se valoran o sancionan en función de una escala jerárquica de valores sociales que privilegia, normaliza y naturaliza unos tipos de cuerpos –los blancos, con poder adquisitivo, capacitados, masculinos y heteronormativos– mientras que controla y penaliza al resto. Son estos sujetos privilegiados los que tienen el poder de configurar el espacio urbano y, por lo tanto, hacen pasar sus intereses personales como globales de la sociedad, generando la apariencia de que “sólo existe un cuerpo . . . el mayoritario que se quiere hacer pasar como el único” mientras al resto “se les quiere hacer invisibles y silenciosos” y se les niega “el derecho a ser vistos, identificados, representados” (Cortés 2007, 25). A través de la arquitectura y el urbanismo, de la continua privatización del espacio público, de las leyes y ordenanzas cívicas que imponen las instituciones municipales o de las diferentes prácticas performativas que se reproducen en el entorno urbano se implantan una serie de valores ideológicos y de normas de comportamiento y relación que corresponden siempre con esta subjetividad masculina, heteronormativa, blanca, capacitada y consumista, al tiempo que se niega y excluye la diversidad y la pluralidad de formas de vivir las identidades en la ciudad.

Frente a esta realidad, el postporno propone una serie de acciones que se “caracterizan por un uso disidente del cuerpo en el espacio urbano. Actuar es sobre todo salir a la calle. Actuar es sobre todo poner el cuerpo. Y tanto el cuerpo como la calle son espacios de creación colectiva” (Preciado 2013, 277). A lo largo de este apartado analizo una serie de acciones que pretenden reordenar y redefinir el espacio público y sus usos sexuales y de género. Por un lado, las performances salen del museo, del centro de arte o de la casa okupa para ocupar espacios urbanos céntricos como las Ramblas de

Barcelona. Así, prestaré atención a los imaginarios postpornográficos que introducen y cómo pueden ser interpretados por la audiencia no especializada que se encuentra con ellos. Por otro lado, examinaré una serie de prácticas de guerrilla simbólica e intervención urbana que utilizan la desobediencia performativa de género y sexual para interrumpir la visión normativa de la ciudad con representaciones de una feminidad desobediente, lúdica y empoderada que ocupa el espacio público haciendo del cuerpo y la sexualidad centros de reivindicación política.

3.2.1 LAS RAMBLAS DE BARCELONA COMO ESCENARIO

El postporno está fuertemente vinculado a la ciudad de Barcelona, lugar en el que residen durante los primeros años de creación postpornográfica la mayor parte de las artistas. Aquí, la red postporno desarrolla sus trabajos en dos tipos de espacios. Por un lado, en locales alterativos y autogestionados, como casas okupas, centros sociales o bares como la Bata de Boatiné, en el barrio del Raval. Y por otro, en centros de arte contemporáneo como el MACBA, en el que se organizan diferentes encuentros sobre postpornografía impulsados por Paul/Beatriz Preciado o el Hangar, donde se realizan festivales como la *Muestra Marrana*. En estos espacios se está experimentando con el cuerpo, la performance, la performatividad paródica del género y del sexo y se siente una necesidad de invadir el espacio público con todas estas cuestiones: abrir el postporno a nuevos públicos más allá del circuito artístico-activista, de la institución cultural o de la okupa.

Una de las primeras intervenciones en este sentido es la realización de la performance *Ramblas* (2004), en la que participan el colectivo PostOp junto con el Taller de Tecnologías de Género y que como su nombre indica, se lleva a cabo en las Ramblas de Barcelona, el emblemático paseo que discurre entre la plaza de Cataluña y el puerto antiguo. A través de ella, se presentan diferentes personajes rescatados de la pornografía convencional pero re-elaborados para parodiarla. Todos son confusos, ambiguos y tienen características femeninas y masculinas, naturales y prostéticas. Uno de ellos, quien lleva puesta una gabardina negra y una máscara blanca que le hace perder la expresividad del rostro, comienza a realizar un striptease entre los y las viandantes. Al quitarse la ropa deja ver su cuerpo de plástico que recuerda al de una muñeca hinchable. Sin embargo, frente a la idea de pasividad y sumisión que se le presuponen a este tipo

de objetos, ésta se coloca un dildo en la boca, para con gestos mecánicos, presentarse frente a la audiencia como un sujeto activo y penetrador. Otro de los personajes, es una ama de casa dómina. Lleva puesto un delantal, rulos en la cabeza y unos guantes de fregar y arrastra con una cadena a un tercer personaje *drag king*, una figura andrógina con barba, gafas de sol, gorro de policía y el torso descubierto. Sus pechos tienen dos equis dibujadas con cinta de vinilo para cubrir los pezones, lo que le da una estética *leather*.⁴¹ El último, es una “conejita Play Boy” *drag queen* que lleva puesto un pequeño vestido verde, unas botas altas doradas, peluca rubia y el característico pompón de cola y orejas de conejita blanca (véase Imagen 3.8 Ramblas). Estas figuras desbordantes, que se resisten a la performatividad de la masculinidad y la feminidad normativa mostrando el carácter teatral y artificial del género en el espacio público, recuerdan a los que se analizan en el video *Fantasía Postnuclear* en el segundo capítulo de este trabajo. En realidad, son anteriores: las primeras investigaciones, mucho más improvisadas, que después evolucionarán a las figuras más elaboradas que aparecen en el corto.

Este grupo heterogéneo deambula entre la gente que transita por las inmediaciones del Mercado de la Boquería. Después, se adentran en él para comprar algunas frutas y verduras con las que juegan y simulan prácticas sexuales, de nuevo en el exterior. La conejita ralla una zanahoria sobre el cuerpo de la muñeca hinchable, como si de una eyaculación se tratase. Al mismo tiempo, el ama de casa se encuentra sentada en el suelo con una sandía entre sus piernas mientras el policía *drag king* la chupa, simulando un cunnilingus. Después, la fruta cambia de cuerpo y es él quien se la coloca entre las piernas para que ella juegue, metiendo sus manos en el interior en una clara alusión al *fisting* o la masturbación (véase Imagen 3.8 Ramblas). Ambos personajes se frotan y embadurnan con el zumo que genera la práctica sexual y que recuerda a la lubricación. Estas frutas y hortalizas sirven como metáforas de una serie de prácticas prohibidas en el espacio público y por las que las artistas podrían ser multadas si las llevasen a cabo de verdad. Pero, además, estas prótesis ayudan a desnaturalizar los actos y los órganos sexuales y, por lo tanto, a des-esencializar las identidades, ya de por sí construidas, de estos personajes. Se genera así una especie de orgía pública en la que todo es ambigüedad y confusión de género, de sexos, de actitudes, roles y dicotomías (natural/artificial, público/privado, activo/pasivo). Además, este tipo de prácticas que podríamos denominar como *fuck-in*

41 La subcultura *leather* (del inglés, cuero) está formada por colectivos gays que se identifican con formas y códigos tradicionales de la masculinidad. Por esta razón, exagera la estética viril con elementos de trabajo, uniformes militarizados o indumentarias moteras y convierte el cuero en signo de identidad. Comprende diferentes prácticas sexuales y eróticas que se relacionan con el fetichismo y el BDSM (Levi Kamel [1980] 2008).

o folladas públicas, utilizando la categoría propuesta por Tatiana Sentamans, “amplían el concepto único de visibilización al priorizar el componente no sólo plástico del sexo, sino el potencial político del placer, de la corrida –venga de quién sea y cómo sea” (2010, 148).⁴² De esta forma, sexualizan el espacio público a través de la repetición de una serie de gestos corporales que recuerdan a los que reproduce la pornografía comercial pero que, al mismo tiempo, la resignifican, trasladando la reivindicación de un placer disidente al centro de la ciudad.

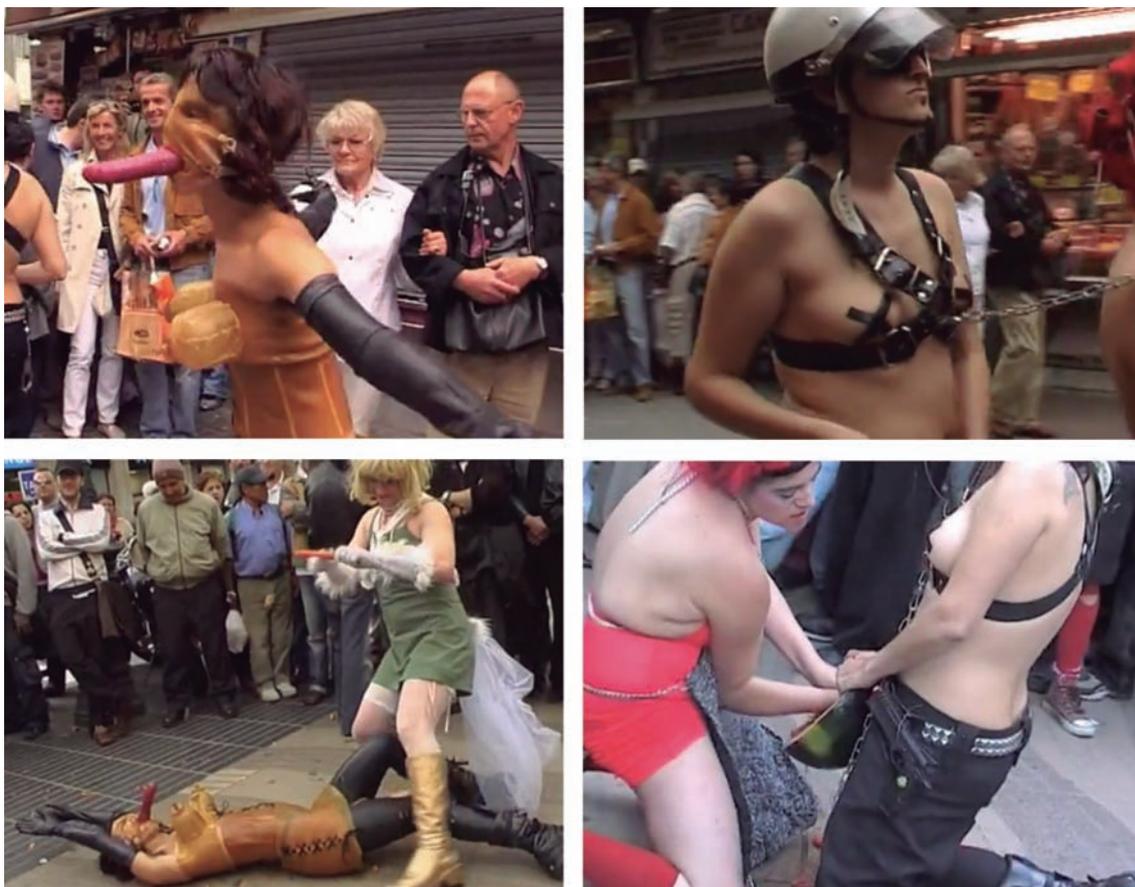


Imagen 3.8 Ramblas, 2004. Cortesía de PostOp

En el video que registra la acción podemos ver como alrededor de la performance se concentra una gran cantidad de gente de géneros, edades, clases y nacionalidades diferentes que observan la escena. Sus caras y actitudes también son heterogéneas, algunas personas sonríen, otras parecen extrañadas, confusas. Otras registran la actividad con sus

⁴² La autora rescata este término de los *kiss-in* o besadas públicas organizadas durante los años noventa por grupos como Queer Nation y otros activistas gays y lesbianas que les permitían visibilizar su afecto y luchar contra la heteronormatividad.

teléfonos móviles. En este sentido, cabría preguntarse si se mantiene aquí la capacidad de transformación de las performances postporno que he defendido en el capítulo anterior. ¿Cómo recibe este público improvisado, abordado directamente en la calle, este tipo de prácticas contra-sexuales? ¿Influye el contexto espacial en la recepción de las mismas y en su eficacia ritual? Hay que tener en cuenta que, en mi opinión, el sexo simulado en la calle no tiene nada de novedoso. La publicidad ha invadido por completo los espacios públicos de la ciudad con diferentes imágenes que apelan a la sexualidad, con cuerpos desnudos y objetualizados. Igualmente, el sexo se ha convertido en un reclamo para el turismo en las ciudades contemporáneas y se ofrece como un componente relacionado con la fiesta, el alcohol o la desinhibición. Concretamente en Barcelona se organizan, además, eventos como el Salón Erótico de Barcelona que cada año sirve como lugar de encuentro entre directores, productores, actores, actrices y público, normalmente masculino, de pornografía comercial y en el que se ofrecen espectáculos de sexo en vivo, stripteases o masajes. Incluso, en las propias Ramblas, podemos encontrar el Museo de la Erótica, en el que observar objetos y representaciones sexuales antiguas, videos pornográficos españoles de principios del siglo XX o una sala dedicada a los Récords Guinness relacionados con la sexualidad, entre muchas otras ofertas. La representación de la sexualidad en la vía pública, por lo tanto, es un hecho que escandaliza más bien poco, siempre que esta sea heteronormativa y normalizada en términos corporales, de género, raza, clase o edad. Asimismo, la prostitución es una práctica habitual en espacios colindantes a las Ramblas, como la calle Robador, situada en el barrio del Raval, donde las trabajadoras sexuales son visibles a cualquier hora del día.

En este sentido, las prácticas que presenta la performance *Ramblas* son alternativas no porque simulen sexo explícito, sino porque diversifican este imaginario hegemónico con la inclusión de otras coreografías sexuales y cuerpos desbordantes que no se adaptan a los cánones de belleza y deseabilidad imperantes. Se muestra lo no-normativo, lo ambiguo, lo diverso, lo invisibilizado y se acerca el imaginario postpornográfico a un tipo de audiencia que nunca asistiría a un centro social autogestionado o a un centro de arte contemporáneo, lugares desconocidos e infra-utilizados por una gran parte de la población. En este sentido, este tipo de performances postporno funcionan “como una máscara o incluso como un reclamo, una trampa en la que el ojo normativo no puede sino caer” (Preciado 2013, 277). La cuestión sería entonces cómo recibe este público toda esta serie de códigos a los que no está acostumbrado. Las respuestas seguramente serán diversas. En algunas personas este tipo de intervenciones pueden generar un impacto

que despierte su pensamiento crítico en torno a la sexualidad y su deseo, incitándolas a buscar más información y a experimentar con sus propios cuerpos. En otras, causará simplemente repugnancia. Sin embargo, considero que la mayoría de la audiencia consume la performance de forma acrítica, como un estímulo más de los que ofrece el show urbano neoliberal, precisamente por el lugar en el que se desarrolla. En este sentido, es necesario resaltar que Las Ramblas se constituyen como uno de los lugares estratégicos de lo que se ha denominado la “Barcelona-éxito”, “Barcelona-*fashion*” o “Barcelona-espectáculo” (Delgado 2007a, 13-14). Estos nombres pretenden describir las transformaciones que, desde los años noventa, ha sufrido esta ciudad hasta acabar completamente integrada en un modelo neoliberal al servicio de los intereses mercantiles y financieros, en el siglo XXI. Una urbe convertida ahora en “parque temático para el turismo internacional” (Soja 2008, 430), repleta de “impactos visuales fáciles, que ama por encima de todo lo banal” (Delgado 2007a, 17-18) y que pretende convertir a sus transeúntes en simples consumidores. Paseando por las Ramblas podemos encontrar todo tipo de campañas publicitarias, personas disfrazadas de personajes infantiles de televisión que reparten globos, una Marilyn Monroe que nos saluda desde la ventana del Museo de la Erótica o numerosos espectáculos de artistas locales que hacen mimo, teatro de marionetas, bailan o tocan instrumentos y cuya finalidad es, en su mayor parte, entretener. Nuestro recorrido puede verse interrumpido además por personas que ofrecen recuerdos de la ciudad, productos falsificados, descuentos para sus locales, sexo o drogas, entre muchas otras cosas. Se nos sitúa así en un contexto donde la información se consume de forma rápida y compulsiva, lo que considero incompatible con una recepción crítica y afectante de una performance postporno.

Como explica Manuel Delgado, “que el artivismo ... pueda llegar a formar parte de la oferta urbana en materia cultural y refuerce incluso una determinada imagen de modernidad no tiene porqué sorprender, por paradójico que pueda parecer y que no es” (2013, 73). En su opinión, las ciudades contemporáneas “que vive[n] de y para las ilusiones” pueden verse enriquecidas con las improvisaciones, performances y protestas callejeras porque su “toque de radicalidad” puede verse como un valor añadido para la acumulación y circulación de las nuevas formas de capital: inmateriales, intelectuales, cognitivas, culturales (73). Esto va a suponer que el carácter subversivo de muchas de estas intervenciones desaparezca al ser entendidas como un engranaje más de este entramado espectacular que configura la ciudad contemporánea. Algunas de las propias integrantes de la performance comparten esta opinión expresando que “la ilusión de

que la performance es transformadora como acto performativo que transforma la subjetividad de las personas que visualizan el acto se va a desvanecer al entender el acto como un espectáculo” (Montenegro, Pujol y García 2011, 159). Sin embargo, también constatan que “este efecto sí se producía en las participantes de la actividad” (159). Esto viene a confirmar que, para que la performance mantenga su eficacia ritual, esta tiene que ser abordada desde una posición consciente, implicada, reflexiva, abierta al cuestionamiento y al cambio. También, que la experimentación con el propio cuerpo ayuda en este proceso, cuestión en la que me detendré en profundidad más adelante al analizar los talleres postporno.

Judith Butler explica que “poner en cuestión un régimen de verdad, cuando este gobierna la subjetivación, es poner en cuestión mi propia verdad” (2009, 38). De esta forma, la crítica no debe dirigirse únicamente a “una práctica social dada o un horizonte de inteligibilidad determinado”, dentro del cual aparece, sino que “también implica que yo misma quede en entredicho para mí” (38). Significa ser consciente de la capacidad de devenir de nuestras identidades y de su carácter inestable. Considero que las artistas consiguen finalizar este proceso mediante el hacer y deshacer que implica la propia práctica postpornográfica. Sin embargo, también creo que este tipo de ocupaciones rápidas en el espacio público no consiguen dinamitar del todo la frontera entre la audiencia que mira y los personajes que performan la acción. Por esta razón, opino que este tipo de prácticas postporno en el espacio urbano funcionan mejor como rituales internos al propio colectivo y a las propias artistas que como espacios de transformación social. Si bien es cierto que incluyen nuevos imaginarios que pueden ir modificando las subjetividades, se comportan más bien como experimentos a través de los cuales pueden repensarse a ellas mismas en relación con el espacio que habitan. Se trataría pues de un modo de insumisión ante las normas de visibilidad hegemónicas que excluyen las sexualidades e identidades diferentes y que busca no tanto convencer como desestabilizar: introducir nuevos códigos y puntos de fuga desde los cuales las vidas que viven en los márgenes se puedan empoderar.

A lo largo del siguiente apartado, analizo una serie de prácticas de guerrilla simbólica postporno que nacen de la necesidad de ocupar el espacio público no como un escenario sino como lugar desde el que incomodar al poder y desobedecer sus normas. De esta forma, convierten la ciudad neoliberal en uno de sus principales objetos de crítica y se manifiestan a través de intervenciones descaradas y acciones ilegales que pretenden alterar el orden público, mostrando otros tipos de cuerpos e identidades

que se rebelan contra los códigos públicos que operan construyendo masculinidades y feminidades hegemónicas.

3.2.2 GUERRILLAS POSTPORNO. TOMAR LA CALLE, FOLLARSE LA CIUDAD

Las ciudades contemporáneas ordenan los cuerpos y las sexualidades de forma jerárquica privilegiando y naturalizando la masculinidad y la heterosexualidad como condiciones ontológicas al propio espacio urbano, al tiempo que excluyen, apartan, invisibilizan y ejercen violencia sobre el resto de identidades. Como explica Manuel Delgado en su libro *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, “las propias nociones modernas de ‘ciudadano’ y ‘urbanita’ contemplan en su origen a la mujer como una anomalía, cuya presencia en la calle es la de una entidad siempre extraña, mal adaptada a unos cánones de una normalidad que distorsiona” (2007b, 227). La idea de “hombre de la calle” y “mujer de la calle” aparecen ya de por sí fuertemente diferenciadas y jerarquizadas. Si la primera se relaciona con el *flâneur* baudeleriano, quien deambula por la ciudad, la segunda aparece como su inversión y su negatividad porque “mujer de la calle significa sencillamente prostituta, mujer que con frecuencia es situada en el estatuto más bajo del sistema de jerarquización moral de las conductas” (225). Lo mismo sucede con la noción de “hombre público” y “mujer pública”. El primero aparece como aquel que se entrega a lo público, “entendido como lo que afecta a todos y se constituye por tanto en reino de la crítica y la opinión” y la segunda como aquella mujer que es “accesible para todos” (226). Lo contrario a una mujer pública es una mujer privada; no una mujer que disfruta de la vida privada, “sino una mujer que es propiedad privada de un hombre y accesible sólo para él” (227). De esta forma, como han apuntado diferentes estudios (Delgado 2007b; McDowell 2000; Borja y Muxí 2000), la masculinidad y la feminidad se han ido construyendo también como categorías espaciales: mientras la primera se relaciona con lo público y lo exterior –la calle, el trabajo productivo, la visibilización– la segunda se vincula siempre al ámbito de lo privado –la casa, el trabajo reproductivo, la invisibilización. Los hombres y las mujeres construyen sus identidades y subjetividades a través de mecanismos socializadores que siguen partiendo de este esquema binario y jerárquico. Si bien es cierto que esta estructura se ha flexibilizado en las últimas décadas, especialmente por la incursión de muchas mujeres en el mercado de trabajo, el espacio público sigue siendo un terreno de dominio masculino. Como

explican Jordi Borja y Zaida Muxí, mientras las mujeres lo utilizan “para moverse . . . los hombres se instalan en él y lo disfrutan” (2000, 56).

La sexualidad femenina es construida y regulada en el espacio urbano a través de diferentes discursos que privilegian el deseo y la subjetividad masculina. Por un lado, las calles se llenan de imágenes de cuerpos de mujeres cosificados, semidesnudos y en actitudes sensuales y provocativas. Se proyecta así una feminidad fetichizada, dócil, complaciente y disponible para ser consumida por la mirada del hombre heterosexual. Por otro lado, los mensajes en torno al uso de las mujeres del espacio urbano, y el propio acoso callejero que la mayoría han experimentado alguna vez en sus vidas, funcionan como dispositivos de control y regulación de sus cuerpos, advirtiéndolas de que las calles siguen siendo espacios peligrosos en los que su sexualidad es puesta en riesgo si deciden transitar por ellas con total libertad, sobre todo por las noches o en zonas oscuras. Esto hace que la relación de las mujeres con el espacio público siempre esté condicionada por un sentimiento de inseguridad y de miedo ante “la posibilidad de un desencadenamiento de la violencia” (Borja y Muxí 2000, 56). Este imaginario que presenta el cuerpo femenino como objeto de deleite o de uso masculino funciona performativamente naturalizando las agresiones sistemáticas y configurando dos tipos de subjetividades diferenciadas en el espacio público: una que reitera los códigos espaciales de la masculinidad y que lo ocupa, se expande y lo territorializa; y otra que repite los de la feminidad y que tiende a vivirlo desde la precaución porque estas tecnologías de género hegemónicas obligan a las mujeres a ser ellas las que controlen sus actitudes públicas y sus usos de la ciudad. Esto conlleva también una segunda jerarquización entre las propias mujeres: las que se adaptan a estas normas de sumisión y deseabilidad son privilegiadas socialmente, frente a las que deciden no hacerlo. El postporno va a reivindicar este segundo tipo de feminidad desobediente.

Por otro lado, la ciudad contemporánea, además de machista, es profundamente heteronormativa, clasista, racista y capacitista. En el espacio público, la heterosexualidad es presentada como la única forma de relación posible, lo que hace que expresar otros tipos de afectos también implique violencia. Muchas parejas de gays y lesbianas son agredidas física y verbalmente simplemente por ir cogidas de la mano o darse un beso. Asimismo, las grandes urbes funcionan hoy en día al servicio de los intereses mercantiles y financieros por lo que presentan al ciudadano-urbanita como sinónimo de sujeto-consumidor y configuran el espacio público para que se privilegie este uso. De esta forma, excluyen y criminalizan a las personas que no se adaptan a esta condición. Lo

que pretendo poner en evidencia es que, como explica Judith Butler, la performatividad y la precariedad están íntimamente relacionadas porque tienen que ver “con ‘quién’ puede ser producido como un sujeto reconocible” y con qué vidas “vale la pena proteger” (2009, 335). Según esta autora, “la vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento” y “es la rúbrica que une a las mujeres, los *queers*, los transexuales, los pobres y las personas sin estado”, entre muchas otras (335). Así, la idea de ciudadanía como algo universal, natural, objetivo y neutro funciona simplemente para perpetuar los intereses de una minoría privilegiada y como un pretexto bajo el cual operan diferentes políticas de exclusión, precarización, discriminación e invisibilización social.

Para controlar a todas las personas que se salen de los criterios de normalidad que la ciudad impone se utilizan, además, numerosos mecanismos de control físicos y legales como cámaras de vigilancia y controles policiales, el urbanismo preventivo o las ordenanzas cívicas municipales, cuya finalidad es dirigir los comportamientos de la población en los espacios públicos. A través de estos dispositivos se recortan las libertades individuales en nombre de la seguridad, el orden ciudadano y la convivencia, al tiempo que se establecen nuevas jerarquías que operan delimitando lo que se puede hacer en las calles y lo que no, lo que puede ser visible y aquello que tiene que ser ocultado. Del mismo modo, se define qué es lo cívico –lo bueno, sano y normal– frente a lo incívico: el ruido, la suciedad, la mendicidad, la inmigración, la prostitución o las sexualidades, corporeidades e identidades minoritarias. Estos nuevos dispositivos de control ejecutan la tarea de normalizar a partir de una nueva fórmula de carácter sancionador que excluye lo diferente y lo penaliza a través de multas que lo condenan aún más a la precariedad. Como explica Manuel Delgado, lo que se pretende generar es una ciudad “obedecible y obediente” a través de “un modelo de simplificación identitaria en busca de una personalidad colectiva estandarizada y falsa”, basada únicamente en “valores políticos hegemónicos” (2007a, 12).

Artistas como Diana J. Torres (2011) o el colectivo PostOp (2013) ubican precisamente la aprobación de la Ordenanza Cívica de Barcelona, en el año 2006, la cual prohíbe actos como la prostitución, el sexo en la calle, la desnudez o el consumo de alcohol, entre muchas otras cuestiones que afectan a la libre utilización del espacio urbano, como un punto de inflexión para la activación de una serie de prácticas de guerrilla postporno de ocupación del espacio público. Se refieren a una serie de intervenciones efímeras

como el *urbansex*,⁴³ los asaltos pornoterroristas u otros ejercicios de desobediencia performativa de género y sexual que, mediante la acción directa, intentan burlar estos controles sociales e interrumpir la visión normativa del espacio público. A través de estas prácticas performáticas presentan otros cuerpos e identidades que rompen con la cotidianidad urbana para redefinirla en sus propios términos, a través del uso de la sexualidad como lugar de placer, agencia y transgresión. Son acciones directas, rápidas, efímeras, de carácter ilegal y exhibicionista, que no buscan agradar a las audiencias que las contemplan sino molestar al poder y cuestionar sus normas.

Entre estas estrategias de guerrilla simbólica Diana J. Torres propone, por ejemplo, apropiarse de las tecnologías de video-vigilancia que el poder impone para controlar lo que sucede en las calles y resignificarlas de una forma lúdica como un set de grabación postporno. La artista explica que esta acción es muy sencilla:

Se localizan dónde están situadas estas cámaras (no será difícil están por todas partes: metro, calles, parques...) y aprovechando la cobertura y la tecnología se realiza una peli porno en vivo ante ellas. Importante que las caras no sean reconocibles. Para esto se pueden usar pelucas, toneladas de maquillaje o directamente mascarar. Luego todo es empezar a follar y ya.
(2011, 101-102)

A través de este tipo de gestos, se hace una crítica a este tipo de “arquitectura policial” (Soja 2008, 428) cuyo principal objetivo es someter a la ciudadanía a un control panóptico mediante el cual tenga la sensación de estar vigilada en todo momento, de modo que la actitud de obediencia aparezca como la única opción posible para evitar el castigo. Este tipo de vigilancia pretende acabar con toda espontaneidad y rebeldía (Delgado 2007a, 14) haciendo que las personas acaben interiorizando las normas sociales impuestas “a través de la propia auto-coacción a la hora de actuar” (Cortés 2010, 20). Por el contrario, el postporno se adueña de estos dispositivos y los subvierte para poner de manifiesto las contradicciones que existen entre esta “hipervisibilidad de la vigilancia y el imperativo de invisibilidad del cuerpo sexual disidente en la ciudad contemporánea” (Preciado 2013, 277). De esta forma, Torres sitúa aquello que no quiere ser visto frente a los dispositivos disciplinantes que pretenden gobernarlo. Asimismo, al explicar la acción también describe las posibles consecuencias y riesgos

43 Sexo en el espacio público o con mobiliario urbano.

que puede implicar: los efectos legales, “follar en la calle está castigado con multa de 500 euros”, y las respuestas sociales, “cuidado con lxs transeúntes, lo mismo les podría dar por animarse y participar (cosa muy improbable) que por escandalizarse y ponerse violentxs” (Torres 2011, 102). Así, hace evidente lo raro e inusual que pueden resultar este tipo de prácticas descontextualizadas en el espacio público y el repudio que pueden engendrar en algunas personas. Sin embargo, el miedo por lo que pueda pasar no es un mecanismo para interrumpir la acción. La vulnerabilidad a la que son sometidos los sujetos que no se adaptan a los estándares normativos sexuales, de género o de decoro se transforma en una forma de empoderamiento porque se invierten los roles tradicionales de visibilización en el espacio público. La víctima pretende ser ahora el sujeto que mira y que no tolera y el agresor el cuerpo desbordante que muestra lo que no se quiere ver, desafiando así las normas sociales, legales y morales.

Otra de estas acciones guerrilleras son las masturbaciones colectivas en espacios públicos. Una de ellas, de las que existe archivo visual, se realizó en el césped de la Universidad Politécnica Valencia, durante las Jornadas Interferencias Viscerales, Prácticas Subversivas de lo Monstruoso. En este encuentro se proponían diferentes mesas redondas y talleres en las que se abordaban cuestiones relacionadas con la pornografía y la visibilidad de las sexualidades disidentes en el espacio público. Por esta razón, Diana J. Torres propuso llevar a cabo esta acción provocando un desplazamiento entre el interior de la facultad y el exterior, entre la teoría y la práctica, entre lo público y lo privado. “La intención básica era trasladar un espacio o momentos íntimos a la calle” (2011, 102). De esta forma, junto con otras activistas invitadas al evento como Itziar Ziga, el colectivo PostOp o WardBear ocuparon los jardines del campus y comenzaron a masturbarse en grupo (véase Imagen 3.9 Masturbación colectiva), algunas completamente desnudas y otras con los pantalones bajados o las faldas subidas, ante la mirada de las personas que lo transitan y de otras que las observaban desde los ventanales de los edificios



Imagen 3.9 Masturbación colectiva, 2009. Cortesía de las participantes.

colindantes (2011, 104). La masturbación femenina, como he explicado anteriormente, es una práctica invisibilizada y tabú para muchas mujeres, en contraposición con la masculina que aparece en el ámbito público como algo natural, ontológico y que se da por sentado. Además, el acto de compartirla o llevarla a cabo en grupo ha sido ampliamente representado por el imaginario colectivo con hombres como protagonistas, mientras que no existen prácticamente escenas de este tipo entre mujeres.⁴⁴ En cambio, las artistas presentan esta experiencia, que se pretende íntima, privada y solitaria, como un gesto político subversivo que desafía las normas de género imperantes. Se muestran en el espacio público como sujetos deseantes, quienes redefinen su sexualidad desde el deseo propio y no como objetos de deseo de la mirada masculina.

Es significativo que la acción generara diferentes respuestas que ponen de manifiesto lo molesto que es para muchos hombres machistas este tipo de prácticas. Como explica Torres, la acción fue grabada por algunas de las personas que las contemplaban desde los edificios colindantes y después el video se subió a internet. A las pocas semanas, “tenía acumuladas 10.000 visitas (llegó a las 34.000)” y una inmensa cantidad de comentarios invadió la web de pornoterrorismo (2011, 104). En palabras de la artista:

Fuimos feas y monstruas, seres que no querrían que les tocaran, individuos vomitivas, indignas. El nivel de educación sexual en los “comentaristas” era tan penoso que muchos decían que con lo feas que somos no les extrañaba que tuviéramos que pajearnos, como si la masturbación fuera una práctica para suplir un polvo.

En este aspecto, este tipo de irrupciones postporno cumplen uno de los principales objetivos de la postpornografía: obstruir el fin masturbatorio masculino de la pornografía convencional. Seguramente, los hombres que escribieron estos mensajes en la web de Torres esperaban una masturbación femenina más parecida a las que presenta el porno comercial donde las mujeres cumplen los cánones estéticos hegemónicos de deseabilidad y son presentadas como objetos de deseo masculino. Por el contrario, se encontraron

44 Este tipo de imaginario influye poderosamente en las vivencias de las personas jóvenes en torno a la masturbación. En los diferentes talleres que he impartido como educadora sexual con adolescentes cuando se aborda esta práctica como algo que se puede llevar a cabo también en colectivo, los chicos suelen presentarse más predispuestos a tener este tipo de experiencias. Normalmente, afrontan la cuestión desde el humor, reproduciendo una famosa frase de la película *Torrente V: Operación Eurovegas* (Santiago Segura 2014), “¿nos hacemos unas pajillas?”, y no suelen ubicarla en relación a lo homoerótico sino como un gesto de camaradería. Por el contrario, las chicas suelen entender este gesto como algo masculino y no se sienten identificadas de ninguna forma.

con una serie de cuerpos ambiguos, contestatarios, desobedientes, insumisos, que construyen su sexualidad al margen de los constructos culturales disciplinantes y que los desafían abiertamente. Estas mujeres que se masturban juntas en la calle, sin pedir permiso, ocupando un espacio que se les ha dicho que no les pertenece, presentan un tipo de feminidad a la que la sociedad patriarcal no está acostumbrada. No pretenden agradar ni seducir a la mirada masculina sino retarla, porque los espacios públicos siguen siendo territorios conflictivos para las mujeres. Como explica Itziar Ziga, es una forma de contestación legítima ante las agresiones sexuales que vivimos cotidianamente las mujeres: “Nuestra respuesta de perras es: vale, mi cuerpo es el de una puta, mira cómo gozo, mira cómo me corro, mira cómo restriego mi cuerpo de puta con quien quiero, cuando quiero, donde quiero” (2009, 115). De esta forma, se reivindica una feminidad autónoma, que abandona los discursos victimizantes y que desobedece las normas de género y decoro.

Las acciones de guerrilla postporno privilegian el placer de mostrarse en público a través de una identidad rebelde, descarada, exhibicionista e incómoda. Son ejercicios performáticos improvisados y lúdicos y, al mismo tiempo performativos, porque construyen las subjetividades de las activistas y su relación con el entorno a través de la propia experimentación. De esta forma, funcionan como rituales a través de los cuales se reivindica el derecho a ocupar el espacio público de una forma que las mujeres no han hecho antes, no como un lugar amenazador y peligroso sino como un terreno de libertad. Al mismo tiempo, estos actos pretenden desnaturalizar los roles normativos de género, sexuales o morales, lo que suele molestar a los sectores más conservadores de la sociedad.

En el verano del año 2015, Águeda Bañón, una de las integrantes del colectivo *Girlswholikeporno*, que se deshizo en el año 2009, fue nombrada directora de comunicación del nuevo gobierno del ayuntamiento de Barcelona. De repente, la prensa española comenzó a hablar sobre postporno en los periódicos y saltó la polémica en las redes sociales. La noticia siempre iba acompañada de una fotografía de Bañón con la falda subida, orinando de pie en la calle, sonriente, mientras fuma un cigarro (véase Imagen 3.10 Orinar en la calle). Los medios derechistas utilizaron esta imagen para desacreditar el proyecto de Barcelona en Comú, una plataforma ciudadana constituida ahora como partido político y a la nueva alcaldesa Ada Colau, activista de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH). Ninguno trata de entender el porqué de este gesto. Simplemente los comentarios van dirigidos a tachar a la activista de incívica y descarada, cuestionado

su profesionalidad y, con ella, la del nuevo gobierno. Sin embargo, esta imagen, reproducida de repente de forma masiva en la televisión, la prensa o internet, funciona interrumpiendo diferentes mecanismos que construyen el acto de orinar en términos de género. Como explica Paul/Beatriz Preciado, “mear de pie públicamente es una de las performances constitutivas de la masculinidad heterosexual moderna” mientras que “la feminidad se produce precisamente por la sustracción de toda



Imagen 3.10 Orinar en la calle, 2006. Cortesía de María Llopis.

función fisiológica de la mirada pública” (2006, 16). Mear en la calle se convierte en un acto que para las mujeres tiene que ser íntimo, recogido, inclinado, limpio. Por el contrario, a través de este gesto, Bañón cuestiona los modelos de comportamiento y de acción impuestos socialmente en función de las normas sexo-genéricas y con ellas las dicotomías pene/vagina, erguido/sentada, masculinidad/feminidad, hombre/mujer, público/privado o visibilidad/invisibilidad. De nuevo, nos sitúa ante un cuerpo desbordante que reta y subvierte los códigos identitarios normalizados a través de otras escenificaciones de la feminidad que crean fisuras dentro de la repetición pública colectiva.

La idea de ocupar el espacio público a través de feminidades alternativas y monstruosas en relación con los cánones hegemónicos se condensa, en mi opinión, en una imagen que el colectivo O.R.G.I.A crea dentro del proyecto *Follarse la ciudad* bajo el nombre de *El ataque de Autoerótica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona Vol.1* (2009). Es una ilustración en la que aparece una gigante que recuerda a la protagonista de la película *Attack of the 50 Foot Woman* (Hertz, 1958) porque aparece sobre el plano de la ciudad de Barcelona con las piernas abiertas dispuesta a utilizar como un dildo la Torre Agbar diseñada por el arquitecto Jean Nouvel (véase Imagen 3.11 Ataque Barcelona). Este

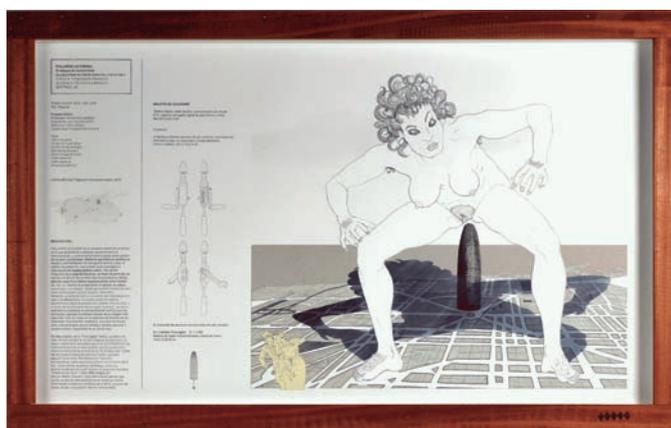


Imagen 3.11 Ataque Barcelona, 2009. Cortesía de O.R.G.I.A

edificio fálico, símbolo de un tipo de arquitectura que pretende representar la dominación masculina y de unas políticas urbanísticas excluyentes que suelen apartar de los centros de las ciudades a los colectivos más vulnerables a través de la gentrificación, se convierte ahora en una prótesis sexual perfectamente adaptada al tamaño de esta mujer. En el lateral de la imagen están representados un hombre y una mujer con cara de pánico. Estas dos figuras que simbolizan la ciudadanía hegemónica parecen atemorizadas ante la presencia de esta gigante, quien no revela una sexualidad íntima, pequeña o complaciente, sino que viene a imponer el caos, a “follarse a la ciudad” sin su consentimiento, a violar sus normas, generando así un cortocircuito en el orden urbano preestablecido.

Como explica el colectivo Medeak, desde el transfeminismo y el postporno se considera necesario generar otro tipo de representaciones que rompan con el reparto desigual del miedo, en el que las mujeres no aparezcan siempre como víctimas sumisas y como objetos violentados. Como oposición a este imaginario patriarcal, las activistas postporno consideran que es legítimo utilizar las técnicas y los lenguajes de la violencia “para resignificarlos y lanzarlos en su contra” (2009, 268). Frente a las violencias sistemáticas y cotidianas que las mujeres sufren cada día en el espacio público (y privado) y el desequilibrio del miedo y el reparto desigual de poder se considera necesario abandonar la pasividad y responder mediante la acción directa, proponiendo otros imaginarios que ataquen de forma contundente el orden simbólico. Por esta razón, el postporno propone estos gestos performáticos de ocupación del espacio público como rituales de empoderamiento y autodefensa a través de los cuales los sujetos oprimidos ganan control sobre sus propias vidas. De esta forma las prácticas de guerrilla postporno pretenden resignificar los modos en los que se conceptualizan las identidades en el espacio público y, al mismo tiempo, generar un cambio en la subjetividad de las propias activistas a través de la experimentación disidente.

En este sentido, otra de las prácticas postporno que más ha favorecido este tipo de procesos de agencia y transformación son los diferentes talleres en los que las activistas invitan a participar a personas interesadas en repensar la sexualidad, el género, el cuerpo y la identidad de forma práctica y colectiva. En el siguiente apartado, me centraré en analizar este tipo de encuentros en los que la performance se convierte en una herramienta pedagógica para cuestionar la performatividad somática e identitaria.

3.3 EL TALLER COMO PEDAGOGÍA ENCARNADA

Los talleres postporno funcionan como uno de los principales dispositivos a través de los cuales se experimenta con la performance y la performatividad de género, sexual y corporal. De esta forma, pueden ser entendidos como prácticas artísticas en sí mismas en las que la documentación generada (vídeos, fotos u objetos), la información compartida y la propia experiencia performativa de sus participantes forman parte de la obra (Sentamans 2013b, 177). En ellos, se combinan procesos de reflexión colectiva y toma de conciencia con praxis de autoexploración somática e identitaria. Así, favorecen un tipo de aprendizaje teórico y práctico, individual y colectivo, experimental, lúdico y placentero, donde el cuerpo –sexuado, generizado, sexual y deseante– se convierte en objeto de análisis y en el punto de partida a través del cual poner a circular una serie de conocimientos situados, encarnados y críticos.

Existe una gran variedad de talleres postporno—sobre pornografía y postpornografía, sexualidad, género, eyaculación femenina, BDSM o diversidad funcional— y cada colectivo o activista va variando sus propuestas en función de sus intereses personales. Muchos se organizan en espacios políticos y culturales alternativos como Centros Sociales Okupados y Autogestionados (C.S.O.A.): edificios en desuso recuperados y rehabilitados por diferentes activistas para cumplir una función social y espacial de encuentro y en los que se crean entornos de libertad, creatividad y convivencia paralelos a los que produce el Estado. Uno de los primeros colectivos en empezar a realizar talleres sobre pornografía y postpornografía es Girlswholikeporno, quienes plantearon este tipo de formato para trabajar sobre estos temas con diferentes colectivos feministas, primero en Barcelona, pero más adelante en gran parte de la geografía estatal. Tras disolverse el colectivo en el año 2007, María Llopis siguió con esta labor por su cuenta. Del mismo modo, PostOp presenta una serie de talleres en los que se reflexiona sobre sexualidades *queer/crip* y en los que se invita a las personas asistentes a ubicarse detrás y delante de la cámara, como directoras, guionistas o protagonistas de sus propios imaginarios pornográficos. Diana J. Torres también realiza talleres sobre eyaculación femenina en los que se teoriza y se experimenta con esta práctica. En todos ellos, se invita a la reflexión en primera persona y a la experimentación somática y sexual. Asimismo, colectivos como Medeak u O.R.G.I.A realizan talleres *drag king* dirigidos a personas socializadas como mujeres y en los que se les propone experimentar con la masculinidad, generando herramientas performáticas y performativas que despiertan una conciencia crítica respecto a los binarismos sexo-

genéricos y al concepto de identidad. A lo largo de este apartado voy a analizar algunos de estos talleres deteniéndome en las metodologías que emplean y en su capacidad para generar estrategias de toma de conciencia, empoderamiento y transformación de la subjetividad.

3.3.1 TALLERES POSTPORNO: EXPERIMENTACIÓN SOMÁTICA Y SEXUAL

Los talleres postporno, a pesar de ser muy diversos, utilizan una metodología de trabajo muy similar que tiene sus antecedentes en los grupos de autoconciencia o autoconocimiento (*consciousness raising*). Estos grupos, ideados por Kathie Sarachild, surgen a finales de los años sesenta dentro del feminismo radical estadounidense y funcionan como una práctica de análisis colectivo de la opresión en la que las participantes narran y comparten sus vivencias partiendo de la premisa de que “lo personal es político” (Malo 2004; Preciado 2004; Wildburg 2013). De esta forma, permiten construir “teoría desde la experiencia personal e íntima y no desde el filtro de ideologías previas” (Malo 2004, 22). Los talleres postporno se plantean, de una forma similar, como sesiones participativas donde las personas asistentes inician una reflexión y un diálogo común – sobre el género, la sexualidad, el cuerpo, el deseo, la pornografía o la postpornografía– a través del cual se comparten experiencias y saberes. Para ello, se crea un espacio donde los discursos funcionan de forma horizontal. La persona que coordina transforma las relaciones de poder clásicas docente/alumnado y se comporta más bien como mediadora o activadora de diferentes voces que hacen emerger una pluralidad de puntos de vista, los cuales enriquecen y desestabilizan los imaginarios unitarios. Ante las preguntas de qué nos excita, qué nos gustaría ver, qué prácticas nos gustaría llevar a cabo, cuáles son nuestros deseos y fantasías o cómo vivimos nuestra sexualidad, identidad o cuerpo se genera una dinámica en la que cada participante no puede hacer otra cosa más que partir del yo: de sus experiencias, opiniones, inquietudes o necesidades personales. Asimismo, al ponerlas en común, estas vivencias se van conectando unas con otras hasta convertirse en un asunto colectivo y político. Ahondar en las experiencias personales de manera grupal permite ir más allá de lo individual para nombrar situaciones, conceptualizarlas y revisarlas críticamente.

Este ejercicio, como explica Joan W. Scott, implica siempre dirigir nuestra atención a los procesos históricos y discursivos que construyen a los sujetos y que producen sus

experiencias. Según Scott, “no son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia” ([1991] 2001, 49). Esta definición ayuda a comprender la experiencia como un proceso construido, así como a darle historicidad a las identidades que produce (50). Por esta razón, uno de los principales objetivos de este tipo de ejercicios grupales es exponer lo personal pero enlazándolo con las vivencias de las otras participantes y con las tecnologías de poder (de género, sexuales, de raza, clase, etnia, religión o capacitistas, entre otras) que operan construyendo la subjetividad, rechazando así cualquier tipo de naturalización o definición fija. Este proceso favorece una toma de conciencia y un posicionamiento crítico frente a los mecanismos que generan desigualdades, subordinaciones y discriminaciones y también configura un espacio en el que proponer soluciones, resistencias, transformaciones y cambios desde la acción.⁴⁵ Asimismo, conlleva poner en duda la propia subjetividad para entenderla como algo procesual que puede ser transformado. La identidad se convierte así en un tema sobre el que se reflexiona, pero también en un objetivo a desarrollar.

Además, esta identidad se presenta siempre como “una identidad corporal” porque nos identificamos “a partir de una determinada corporeidad, desde una vivencia y una percepción determinada de nosotros/as mismos/as como seres carnales” (Esteban 2004, 11). En este sentido, esta metodología pone a funcionar un tipo de epistemología feminista que cuestiona el paradigma cartesiano en el que la mente (sustancia pensante y activa) y el cuerpo (sustancia extensa y pasiva) son presentadas como estancias separadas y jerarquizadas (Bordo [1993] 2001; Grosz 1994; Esteban 2004; Haraway 1995a, 1995b; Butler 2010a; 2005a; Preciado 2002, 2008b). Siguiendo los planteamientos de Michael Foucault ([1976] 2006), el cuerpo no se presenta como un elemento pre-discursivo, sino como un producto social y políticamente regulado y normalizado a través de una serie de ejercicios de poder-saber que definen lo posible y lo aceptable y que se acaban encarnando en los cuerpos hasta parecer algo natural. En los talleres postporno se reflexiona sobre estos procesos de encarnación (*embodiment*) que convierten a los cuerpos en signos culturales (hombre, mujer, heterosexual, homosexual, capacitado, discapacitado) y en un conjunto de significaciones vividas. Del mismo modo, se propone repensar el conocimiento en

45 Los grupos de autoconciencia de los años setenta fueron el origen de los primeros grupos de guerrilla feminista como New York Radical Women, con su famosa quema de sujetadores, o W.I.T.C.H, quienes emplearon la acción directa como forma de protesta, así como de las diferentes redes clandestinas de planificación familiar, práctica de abortos y autogestión de la salud que surgieron en países de Europa y Estados Unidos (Malo 2004, 22). También pueden ser considerados como el germen de obras feministas hoy clásicas, como la obra de Kate Millett, *Política sexual* (1970) o *Dialéctica del sexo* (1970), de Shulamith Firestone (Wildburg 2013, 26).

términos de performatividad: no como un recurso para describir la realidad, sino como el lugar donde esta realidad se crea. Se presta atención pues a cómo la performatividad corporal también puede ser modificada desde el propio cuerpo, el cual es presentado como un ámbito político de disputa y resistencia y como un lugar estratégico de significación, sentido y agencia.

La antropóloga Mari Luz Esteban utiliza el término “itinerarios corporales” para referirse a los diferentes “procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales” (2004, 54). El cuerpo es entendido así “como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales” (54). Asimismo, esta autora define como “reflexión corporal” al proceso que permite reconducir estos itinerarios y “resistir y contestar a las estructuras sociales”, contribuyendo así al propio “empoderamiento” (63). Siguiendo este análisis, considero que los talleres postporno funcionan como dispositivos en los que se favorece este tipo de reflexión porque invitan a pensar sobre la corporeidad, la sexualidad y la identidad desde el propio cuerpo. Así, proponen trabajar a partir del discurso pero también desde práctica, la acción y la experimentación corporal.

El hecho de plantear los talleres como lugares en los que hablar de forma colectiva sobre cuestiones que se consideran íntimas y privadas ya es una forma de praxis. En los talleres de eyaculación femenina que desarrolla Diana J. Torres, por ejemplo, muchas veces no llega a realizarse la práctica en sí o solo la lleva a cabo la artista para mostrar a las participantes la forma de hacerlo. Sin embargo, como ella misma expresa, investigar y debatir sobre esta cuestión invisibilizada a lo largo de la historia de forma colectiva también implica “hacer algo, mucho más que hablar” (2015, 122). En su opinión, se restaura “la memoria de nuestros cuerpos” y se construye mediante el pensamiento y la palabra (122). La producción de conocimientos nuevos afecta y modifica los cuerpos y las subjetividades de las personas que participan en el proceso. Mediante la reflexión sobre la eyaculación femenina reconstruimos nuestros cuerpos, descubrimos funciones invisibilizadas y ubicamos órganos como la próstata, que para la mayoría de las personas sigue siendo desconocida. Para muchas de las mujeres que acuden a los talleres de Torres, entre las que me incluyo, esto supone comenzar a pensar en su cuerpo y en su sexualidad desde otro punto de vista. Además, a través de todos estos conocimientos compartidos las participantes pueden intentar poner en práctica la eyaculación en otros momentos,

con sus amantes o con sus propios colectivos. Finalmente, las mujeres que ya eyaculaban anteriormente pueden vivir esta práctica de forma más positiva y empoderante.

Otros talleres postporno, como los que organizaba el colectivo GirlsWhoLikePorno y después María Llopis en solitario, plantean a las participantes acudir con imágenes o videos que les resulten estimulantes. Después, se ponen en común y se explica qué es lo que les excita y el porqué de cada una de ellas. En uno de estos talleres en el que participé recuerdo que las representaciones eran muy variadas: había escenas de porno convencional, lésbico y BDSM, algún videoclip, materiales grabados por algunas compañeras, algunos cortos de la colección *Dirty Diaries* (2009) de Mia Engberg o la portada del disco *Sticky Fingers* (1971) de The Rolling Stones, entre muchas otras. Este ejercicio parte de las vivencias personales para acabar configurando un imaginario sexual diverso, que permite desesencializar los procesos de excitación que parten de categorías identitarias fijas. Todas las participantes éramos mujeres y ante la pregunta: ¿qué nos excita a las mujeres?, no hubiéramos podido dar una respuesta única y cerrada. Esta pluralidad, además, funciona ampliando el propio imaginario individual de cada una de las asistentes. Por otro lado, considero que reflexionar sobre lo que nos excita y visionar estas imágenes en colectivo es también una forma práctica, poco común, de abordar nuestros deseos, fantasías y placeres. Los espacios para hablar de sexualidad están normalmente restringidos al espacio privado (momentos íntimos con amistades o parejas) y al espacio de la clínica. No es frecuente poner en común cuestiones relacionadas con nuestra sexualidad con grupos de personas heterogéneas, que incluso no se conocen entre ellas. Personalmente, mi primera experiencia de este tipo fue en el primer taller de postporno en el que participé. Asimismo, reflexionar sobre e imaginar lo que nos gusta puede convertirse en el detonante para investigar más y para producir nuevas imágenes, guiones o creaciones postpornográficas.

En algunos talleres también se invita a experimentar directamente con el cuerpo durante el transcurso del mismo. Aquí, la performance, como práctica corporal consciente, se convierte en una parte importante del proceso de aprendizaje: no se plantea desde un punto de vista escénico, sino como un proceso de experimentación corporal que posibilita el auto-conocimiento y la transformación, tanto personal como colectiva. Para ello, se generan diferentes ejercicios de experimentación corporal que, a veces, implican simplemente una dramatización y otras realizar una serie prácticas sexuales in situ.⁴⁶ En

46 En el taller de María Llopis en el que participé usamos la teatralización para poder explicar con detalle determinadas prácticas. Cuando alguna de las participantes no sabía cómo expresar con palabras un tipo de movimiento, de roce o de placer, Llopis nos animaba a reproducirlo corporalmente con alguna compañera.

estos casos, se generan dinámicas de empoderamiento colectivo y de desinhibición que ayudan a las asistentes a perder el miedo y la vergüenza.

Quizás una de las acciones más curiosas sea la que realizó María Llopis dentro del encuentro FeminismoPornoPunk, celebrado en Arteleku en año 2009. En el taller Post Porno Punk Práctico. Se Acabó la Teoría!, la activista utilizó una estrategia del teatro contemporáneo, ideada por Roger Bernat en su obra *Domini Públic*, en la que la función no cuenta con actores y actrices, sino que es el propio público el que la realiza a través de una serie de coordenadas que construye el director. Como explica Llopis en su libro *El postporno era eso* (2010), se apropia de esta metodología para ir dando una serie de órdenes durante el taller:

La que esta mañana se haya hecho una paja, que dé un paso al frente. La que se sienta una guarra, que se desnude. Al que le guste mirar, que cierre los ojos. Al que le suden las manos en situaciones de tensión, que le toque las tetas al de al lado. El que considere que ésta es una situación de tensión, que le dé una palmada en el culo al que tenga enfrente. El que no se haya lavado las manos antes del taller, que se ponga guantes. El que hable euskera, que coja el micrófono y cuente su fantasía sexual favorita, en euskera, por supuesto. El que se llame Beatriz Preciado, que se acerque a la mesa, coja un arnés y que le enseñe a ponérselo a esa chica que no se aclara con las correas y la prótesis fálica. El que se sienta atraído por mí, que se coloque en el suelo delante mío y se haga una paja mirándome a los ojos. (70)

Esta dinámica, que favorece un juego en el que las personas participantes van siguiendo los mandatos de Llopis, finalmente acaba deviniendo en una gran orgía de cuerpos que interactúan y que experimentan otras formas de sexualidad, placer y afecto (véase



Imagen 3.12 Taller postporno práctico, 2009.
Cortesía de María Llopis

Imagen 3.12 Taller postporno práctico). Del mismo modo, en el documental *Yes We Fuck* (Centeno y De la Morena 2015) podemos ver parte del registro de otro taller organizado por el colectivo PostOp y en el que participan diferentes personas con diversidad funcional y algunas activistas postporno. Las imágenes registradas durante el taller aparecen acompañadas, tras la

edición del video, por una voz en *off* que también nos indica las posibles coordenadas que se daban durante el mismo:

Ojos cerrados. Teníamos un poco de miedo. En el sexo siempre hay algo de miedo. Pero ahora, no. Respiramos. Me toco el vientre. No es el mío, no es mi cuerpo. Todas las manos, todos los cuerpos, caricias, roces, susurros, risas. Huecos por los que nos escurrimos. No hay prisa. Nos dejamos quitar la ropa suavemente. Nos reconocemos. Nos perdemos en el recorrido de las manos. Nos dejamos mimar, nos dejamos amar. Nos sentimos . . . Probamos otras prótesis. Cuero, plumas, látigos, pinzas. Dedos donde yo no llego. Placeres que sola no puedo. Somos más de un cuerpo respirando, vibrando. Más de un cuerpo unido en el placer. Dejamos que irrumpa el deseo. (Centeno y De la Morena 2015, min 6: 51)

Mientras, podemos ver cómo las personas participantes van llevando a cabo estas acciones: acariciándose a sí mismas y al resto, realizándose masajes, explorando sus corporalidades a través de diferentes prótesis, jugando, riendo e intercambiando placer. Nos encontramos, de nuevo, con una amalgama de cuerpos que no encajan en los parámetros de normalidad corporal y que experimentan en comunidad otro tipo de prácticas, movimientos, coreografías o performances somáticas y sexuales (véase Imagen 3.13 Taller diversidad funcional). En mi opinión, a través de este tipo de experiencias, los talleres postporno favorecen un tipo de aprendizaje corporal que pasa literalmente por la piel, los sentidos, el placer, el deseo, las sensaciones, la exploración, el autoconocimiento corporal y el reconocimiento de la diversidad que implican los cuerpos humanos.

Asimismo, considero que estas prácticas performáticas que parten del juego, la improvisación, la experimentación, la espontaneidad y la imaginación consiguen difuminar los límites entre “lo posible y lo real”, sin lo cual, como explica Judith Butler, “no es posible ninguna revolución política” (2010a, 28). Estos cuerpos polimorfos que interactúan durante el taller vuelven porosas las fronteras entre lo individual y lo colectivo, lo sexual y lo no sexual, lo bello y lo feo, lo deseable y lo repugnante, lo normal y lo monstruoso. De esta forma, los talleres postporno ponen a funcionar un tipo de pedagogía *queer* y transgresora (Britzman 2002; Planella y Pié 2012; Talburt y Steinberg 2007) que, frente a la educación normativa que tiende a disciplinar y modelar los cuerpos para adecuarlos a las normas y exigencias sociales, propone educar desde el cuerpo y



Imagen 3.13 Taller diversidad funcional, 2014. Cortesía de Proyecto Yes We Fuck!

cuestionar la normalidad y sus estructuras binarias. Estos planteamientos pedagógicos proponen que los procesos de aprendizaje, para que sean significativos, tienen que estar basados en la corporalidad, las emociones y las sensaciones, la autoexploración, el juego y la experimentación con la otredad propia y ajena. Como explican Jordi Planella y Asun Pié, se trata de “dejar de hablar de la otredad para sentirla” y de generar “territorios flexibles que permitan el azar, la contingencia y los acontecimientos. Que permitan, justamente, que ‘algo’ suceda, que ‘algo’ acontezca, que ‘algo’ se mueva” (2012, 276). Considero que los ejercicios que se plantean en los talleres postporno tienen como principal objetivo esta función: generar espacios de encuentro, de empoderamiento y de reflexión teórica y encarnada que permitan que los cuerpos participantes sean afectados por nuevas experiencias a través de las cuales desaprender aquello que creemos que somos y que deseamos. Más que plantear formulas cerradas sobre la corporalidad, lo que hacen es abrir posibilidades, alternativas y espacios de transformación que favorezcan el surgimiento de nuevos cuerpos desbordantes.

Como sostiene el colectivo PostOp ha sido a partir de sus talleres cuando “realmente hemos visto un cambio en las personas”. Es a través estas prácticas cuando las personas dejan de comportarse como meras receptoras para convertirse en generadoras de su propio deseo y del de las demás. En su opinión, el cambio y la transformación vienen “cuando la práctica atraviesa el cuerpo” (PostOp 2013, 205). En este sentido, creo que los talleres se comportan como rituales ya que producen un paréntesis dentro de la

estructura social imperante donde los cuerpos participantes experimentan con diferentes posibilidades que no le son ofrecidas en la vida cotidiana. Esto les permite transgredir los límites somáticos, sexuales y de deseo impuestos, y transformar la identidad propia y grupal, a partir de las creencias y valores desesencializantes que se ponen en juego durante el mismo. Asimismo, la coproducción de conocimiento encarnado, vivido y crítico, que parte de saberes situados y no del pensamiento experto e individualizado, genera cuerpos conscientes de las numerosas normas que los atraviesan y desobedientes, indisciplinados e insumisos con ellas. En este sentido, Torres afirma que se comportan más bien como aquelarres: “si he de imaginarme de qué modo compartían las brujas sus saberes solo puedo pensar en el formato de taller” (2015, 122). Como explica Tatiana Sentamans, los talleres funcionan como “un generador político exponencial de redes de conocimiento y un dispositivo para la proliferación de microsaberes” porque permiten compartir información y vivencias, generar nuevos contenidos y materiales postpornográficos y la adquisición de una experiencia práctica que permitirá a las personas participantes desarrollar nuevos talleres “y así sucesivamente” (2013b, 178). Los talleres funcionan generando redes que extienden, ramifican y multiplican los conocimientos y las prácticas postporno. Algunos colectivos se han formado en este tipo de talleres y muchas personas han comenzado a producir sus propios contenidos tras asistir a ellos. Si hay una máxima que caracteriza la postpornografía es precisamente la pronunciada numerosas veces por Annie Sprinkle: “si no te gusta la pornografía que existe, hazla tú misma” (Sprinkle y Leigh 1999). Así, en los talleres postporno se recupera esta filosofía *punk* del D.I.Y (*Do It Yourself*/Hazlo tú mismo/a) pero se combina con otras metodologías relacionadas D.I.T (*Do It Together*/Hagámoslo juntos/as) o D.I.W.O (*Do It With Others*- Hazlo con otros/as), las cuales ponen el foco de atención en la importancia de crear en colectivo para generar procesos de empoderamiento y alianzas entre personas diversas. Propuestas como las del colectivo PostOp, que abordan la sexualidad de las personas con diversidad funcional, han generado una serie de alianzas *queer/crip*, a las que me he referido en el segundo capítulo, que han sido fundamentales para marcar nuevas vías de acción postporno y la confluencia de una serie de activistas que tratan de pensar y vivir el género, la sexualidad, el deseo o lo corporal de otras formas. Los talleres Todxs Somos Pornostars que organiza este mismo colectivo y en los que invitan directamente a gente desinhibida a acudir con todo tipo de materiales con los que les apetezca experimentar y jugar, han generado una red de artivistas postporno y de documentación de la que han surgido varios números de la revista *Perras en Acción*. Asimismo, la publicación del libro *Coño Potens. Manual*

sobre su poder, su próstata y sus fluidos de Diana J. Torres (2015), como ella reconoce, es también el resultado de las investigaciones que ha realizado a partir de los diferentes talleres realizados, tanto en Europa como en América.

Además de estos talleres postporno en los que se experimenta con el cuerpo y la sexualidad, diferentes artistas postporno han puesto en marcha una serie de talleres *drag king* en los que lo que se pone en juego son las identidades de género. En el siguiente apartado, voy a centrarme en analizar sus metodologías y los procesos de transformación que estos implican.

3.3.2 DEVENIR *KING*: LA EXPERIMENTACIÓN CON EL GÉNERO Y LA IDENTIDAD

Los talleres *drag king* surgen en Estados Unidos, en los años ochenta, de la mano de la activista Diane Torr, quien comienza a realizar sus *Drag King Workshop: King-For-A-Day* como un método corporal que permite reflexionar sobre el carácter performativo del género y mediante el cual invita a las mujeres a experimentar con una serie de códigos de la masculinidad para poner evidencia su carácter teatral. Annie Sprinkle ha manifestado la importancia que tuvieron estos talleres en su obra y el interés de la postpornografía por hacer públicos y visibles los diferentes mecanismos performativos que construyen la feminidad y la masculinidad hegemónica en la pornografía (1998, 131). En el contexto español, son importados por Paul B. Preciado, quien imparte el primero durante el seminario *Retóricas del Género. Políticas de Identidad: Performance, Performatividad y Prótesis*, celebrado en el año 2003 en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), y quien invita en 2005 a la propia Torr a realizar otro durante el seminario *Mutaciones del Feminismo: Genealogías y Prácticas Artísticas*, en Arteleku. A partir de este momento, diferentes colectivos como Medeak u O.R.G.I.A también comienzan a organizarlos tanto en instituciones artísticas como en espacios feministas autogestionados, generando una red pedagógica *king* en la que participan numerosas personas y colectivos. Si algo caracteriza a este tipo de prácticas es que permiten a las asistentes aprender la metodología para luego llevar a cabo otros talleres en sus propios contextos. Yo misma he participado en varios y he organizado alguno.

Un taller *drag king* cuenta con varias partes claramente delimitadas. En primer lugar, como en los talleres postporno, se desencadena un proceso en el que cada asistente

cuenta sus propias experiencias y reflexiones respecto al género. De esta forma, se genera “un tejido de voces” y “palabras compartidas” a través de las cuales es posible percibir “la feminidad y la masculinidad como engranajes de un sistema más amplio en el que todas y cada una participamos estructuralmente” (Preciado 2008b, 256). Esta primera parte del taller funciona como “una inducción colectiva de *sospecha de género*” porque permite explorar de forma grupal aquellos fundamentos que a menudo tomamos como estables de nuestra identidad para entenderlos como “meras construcciones culturales y políticas, y por tanto, como posibles objetos de un proceso de reconstrucción intencional, crítica e insumisa” (256; énfasis en el original). Ante la pregunta de qué significa ser mujer u hombre, las participantes van evidenciando que el género es el resultado de una serie de normas, roles y actuaciones teatrales que aprendemos y encarnamos a través de prácticas repetitivas e inconscientes, hasta que acaban pareciendo naturales. De esta forma, se revela su carácter performativo y ficticio (Butler 2010a; 2005a). Además, estas reflexiones van a funcionar como un medio de toma de conciencia colectiva y como un proceso de “des-identificación” (De Lauretis 2000b) que permite poner en cuestión la feminidad propia.

Después de esta fase reflexiva, se genera un espacio de transformación estética y de experimentación corporal con la masculinidad. Primero las participantes se visten con ropa masculina, se vendan los pechos, se colocan barba,⁴⁷ se maquillan ensanchando las cejas o endureciendo las facciones del rostro y se configuran su propia prótesis sexual: el *packing* o paquete.⁴⁸ Durante este proceso deben decidir cómo será su *king*: su apariencia, su estilo o el tamaño de sus genitales. Se constata, de esta forma, que el género además de tener un carácter performativo también es prostético porque se da en la materialidad de los cuerpos (Preciado 2002, 25). Estas transformaciones corporales no son simplemente estéticas, sino que consiguen modificar los diferentes ejes corporales o de equilibrio que normalmente se asocian con la masculinidad y la feminidad. Como explica Paul B. Preciado:

el centro de gravedad corporal –que para las bio-mujeres esta culturalmente situado en el pecho (lugar por excelencia de sexualización y centro de la mirada hetero-masculina)– se desplaza hasta la pelvis, las piernas se abren

47 Esta práctica se lleva a cabo cortado un mechón de cabello, que luego es dividido en trozos muy pequeños hasta que se genera una especie de polvo de pelo que, después, se pega a la cara con pegamento.

48 Consiste en rellenar un preservativo con algodones y colocárselo entre las piernas. Podemos colocarlo en contacto directo con el clítoris de forma que al tocarlo sintamos un placer directo.

ligeramente, aumentando la distancia entre los dos pies, afirmando el apoyo doble del cuerpo. Se adquiere así mayor estabilidad vertical, al tiempo que se amplía la posibilidad de movimiento libre del tronco y de extensión máxima de los brazos. (2008b, 257)

Estos cambios físicos son muy sorprendentes (véase Imagen 3.14 Yo como Mario) y producen un extrañamiento que pone en evidencia el carácter construido de lo que hasta el momento hemos considerado cuestiones biológicas. De repente, te ves a ti misma en el espejo pero con otro cuerpo; al mirarte es otra persona quien te devuelve la mirada, poniéndose en evidencia lo maleables que somos. En este momento, las asistentes también tienen que llevar a cabo un proceso de configuración de este nuevo “yo” masculino: deben pensar quién es, a qué se dedica, cuáles son sus gustos, su historia personal y ponerle un nombre (masculino).⁴⁹ De esta forma, poco a poco, van incorporando e identificándose



Imagen 3.14 Yo como Mario, 2014.

con esta nueva realidad masculina – pasajera, inestable, basada en el juego, en el disfraz y en la imaginación– y al mismo tiempo des-identificándose de su propia identidad, que se revela también como una ficción construida.

Cuando cada participante ya tiene elaborado su *king* se proponen diferentes ejercicios centrados en diferentes técnicas corporales que construyen la masculinidad y a través de los cuales deben observar, imitar y repetir una serie de gestos, poses o actitudes. Esta praxis pretende generar una ruptura con los discursos culturales que insisten en representar la masculinidad como menos construida (y por lo tanto más

49 Precisamente, el nombre propio es una de las principales estrategias a través de las cuales configuramos e interiorizamos nuestra identidad en femenino o en masculino. Me gustaría contar una anécdota que deja constancia de este hecho, del que me di cuenta precisamente en el primer taller *drag king* en el que participé y en el que decidí convertirme en Nico. A pesar de presentarme varias veces durante el taller a través de este nombre, cuando decidí hacerlo de una forma más relajada en un bar de mi boca salió un “María” de una forma totalmente inconsciente. En los siguientes talleres siempre me he llamado Mario porque me hace sentirme mucho más segura a la hora de evitar este tipo de lapsus.

natural) que la feminidad o como “patrimonio de los cuerpos de los varones” (Halberstam 2008, 37). El método teatral *king* se centra en “la descomposición de la acción aprendida” –caminar, hablar, sentarse, levantarse, mirar, fumar, comer o sonreír– “en unidades básicas” –distancia entre piernas, apertura de ojos, movimiento de cejas, velocidad de brazos o amplitud de la sonrisa–, que son examinadas después “como signos culturales de la construcción del género” (Preciado 2008b, 260). Es en este momento cuando la performance como práctica corporal consciente se convierte en una herramienta de auto-exploración y experimentación somática fundamental. A través de ella, las asistentes llevan a cabo un reaprendizaje físico y motriz mediante la reiteración de diferentes movimientos que son negados a la feminidad y valorados en la masculinidad, como sentarse con las piernas abiertas apoderándose de una mayor cantidad de espacio, agravar y subir el tono de voz o tocarse sin pudor los genitales, por poner solo algunos ejemplos. Los talleres producen así “un giro en la práctica cotidiana de performance de género” (Halberstam 2008, 279) que invita a las asistentes a incorporar “experiencias corporales mixtas”, un elemento que, como explica Mari Luz Esteban, está relacionado directamente con la transformación identitaria (2004, 246).

Asimismo, considero importante destacar que esta puesta en escena de la masculinidad siempre implica una experimentación con el poder y la legitimidad que esta otorga: de ocupar el espacio público, de intimidación, de estar presente y ser visible. Como explica el colectivo O.R.G.I.A “la masculinidad no se posee –cual atributo–, sino que se ejerce, y el poder en todas sus formas es el eje principal de su acto performativo” (2005, 89). Por esta razón, ponerse en la piel de los hombres y reproducir la masculinidad implica para las mujeres acceder a una serie de privilegios a las que no están acostumbradas. La experimentación de este hecho puede ser recibida de diferentes formas. Hay mujeres que deciden encarnar roles estereotipados e incluso violentos de modo paródico. Esto les permite experimentar con y apropiarse de “ciertas técnicas performativas de la violencia” que les han sido negadas para ser educadas como “presas fáciles” (Medeak 2009, 268). También les posibilita ironizar y reírse de las violencias y opresiones que ellas mismas han sufrido como forma de empoderamiento. A otras mujeres, les cuesta situarse en esta posición de dominación o encontrar un personaje con el que se sientan a gusto. También hay algunas que deciden dramatizar *kings* que rechazan los roles que impone la masculinidad hegemónica y otras cuya masculinidad ha sido reprimida desde la infancia por los códigos normativos de género y que deciden simplemente expresarla con mayor libertad. Las actitudes de los *kings* son tan diversas

como las personas que los construyen y pueden cambiar y evolucionar durante el taller o en talleres futuros.⁵⁰ Por otro lado, como explica Halberstam, para muchas mujeres, los talleres *king* son una forma de experimentar la masculinidad y los privilegios al que les da acceso el disfraz y la teatralización, “pero al final de día se sienten aliviadas de volver a su feminidad familiar” (2008, 278). Sin embargo, para las mujeres que ya encarnan una masculinidad femenina a diario o para las personas transgénero, este espacio que favorecen los talleres *king* no es de ruptura, sino de continuidad. El *king* no es simplemente “un traje sino parte de un efecto de identidad” (268). En este sentido, Beatriz Preciado, antes de convertirse en Paul B. Preciado, explicaba que para ella ser *king* significaba la posibilidad de no negar ni excusarse “de su deseo sexual y político de ser el amo, de incorporar esos códigos performativos, de acceder a ese tipo de especialización del poder, de experimentar la ciudad, el cuerpo, el sexo, la palabra pública como lo haría un bio-hombre. Sin excusas” (2008b, 261).

Como adelanta esta cita, otra parte fundamental de los talleres *king* es que implican una ocupación del espacio público para experimentarlo a través de estas nuevas identidades masculinas. De esta forma, la acción pedagógica se combina con la acción pública colectiva, por lo que podríamos entender esta práctica como otra forma de guerrilla urbana a las que me he referido en el apartado anterior. Las participantes irrumpen colectivamente en el espacio público y lo ocupan y experimentan desde la libertad, la autonomía y la seguridad, un privilegio que está reservado a la masculinidad. Esto les permite enfrentar el mundo de esta otra forma y dibujar “una nueva cartografía de la ciudad hasta ahora inexistente para un cuerpo codificado como femenino” (Preciado 2008b, 262). Del mismo modo, esta praxis también puede convertirse en ejercicio deconstructivo muy eficaz porque, al teatralizar públicamente a tu *king*, también se es más consciente de que el resto de viandantes hacen finalmente lo mismo. En este sentido, Preciado se refiere a este proceso como “devenir *king*” porque consigues ver a “los hombres y a las mujeres como eficientes ficciones performativas y somáticas convencidas de su realidad natural” y esto provoca la risa y, en su opinión, una especie de “éxtasis político” (262). Asimismo, considero que caminar por las calles o entrar en

50 Personalmente, en los talleres que he participado me he sentido cómoda con el poder y la libertad que otorga la masculinidad. No me cuestionaba si era el momento de tomar la palabra o no, simplemente intervenía. No me obligaba a ser dulce, complaciente o a sonreír, sino que me permití mostrarme enfadada o desafiante. Durante la ocupación del espacio público sentí que este me pertenecía más. Mi actitud era valiente, despreocupada, empoderada. También me divertí ligando con las chicas, controlando la situación, llevando la iniciativa. Esta experimentación y teatralización con roles de poder también me han hecho mucho más consciente del poder que ejerzo en determinadas situaciones en mi vida cotidiana y a través de qué mecanismos puedo hacerlo, obligándome a ser más responsable del mismo.

los bares encarnando una identidad *king* permite experimentar el extrañamiento que siguen produciendo los cuerpos ambiguos en el espacio público. Sientes las miradas de las personas atentas y pendientes de descifrar tu género y tu sexo “verdadero” y su necesidad de clasificarte dentro del sistema normativo sexo/género.⁵¹

Los talleres *king* permiten, en mi opinión, que las participantes sean más conscientes de lo mucho que sus cuerpos están contruidos socialmente a través de normas performativas de género. También ayudan a entender que estos códigos no tienen nada de natural y que, por lo tanto, pueden ser practicados por cualquier cuerpo, independientemente de su sexo. Cada acción, postura o movimiento puede verse desde esta perspectiva como el resultado de “un aprendizaje y un disciplinamiento encarnado en la diferencia sexual” que también puede ser desaprendido y elegido, “dándonos el permiso para representar otros papeles, ocupar otros espacios” (Medeak 2009, 407). Entender que el “llegar a ser mujer” (u hombre) que propone Simone de Beauvoir ([1949] 2011) implica un aprendizaje corporal y un trabajo de generización a lo largo de nuestras vidas favorece la capacidad de agencia para acatar o desobedecer las normas imperantes y para construir y deconstruir nuestras propias rutinas corporales cotidianas. La experimentación nos permite investigar nuevos repertorios de gestos, actitudes, comportamientos o capacidades, abriendo la posibilidad de incorporar o potenciar aquellos con los que nos sentimos más cómodas y de rechazar los que sentimos como una imposición, sin pensar a qué género pertenecen desde parámetros normativos.

Al mismo tiempo, esta desestabilización del sistema sexo-género produce también un cuestionamiento del propio deseo, porque las mujeres heterosexuales pueden sentirse atraídas por un *king*, que en realidad es una mujer y de la misma forma, las mujeres lesbianas pueden hacerlo por mujeres que interpretan un papel de hombre. De esta forma, la performance *king* consigue desesencializar nuestras experiencias y nos invita a reflexionar sobre las limitaciones de las etiquetas y sobre los rígidos sistemas dicotómicos –hombre/mujer, masculinidad/feminidad, hetero/homosexualidad, normal/

51 Normalmente la ocupación del espacio público se hace en colectivo, por lo que es más fácil que las audiencias de la performance perciban que se trata de un hecho extra-cotidiano. La vez que más he sentido esta sensación de ser juzgada fue en una ocasión en la que tras organizar un taller *king* en el Centro Niemeyer de Avilés, decidí acudir sola como *king* a un ciclo de cine que se organizaba en el CSOA La Madreña de Oviedo. La mayoría de compañeros y compañeras no me reconocieron. Durante el coloquio intervine varias veces y sentí de una forma muy pronunciada todas esas miradas inquisidoras que necesitaban ubicar mi cuerpo, mi género, mi identidad y que me hicieron sentirme muy insegura. Cuando a la salida se dieron cuenta de que era yo, su actitud fue mucho más relajada. Algunas personas me dijeron que pensaban que era un chico trans. En ese momento, fui mucho más consciente de las violencias y hostilidades a las que tienen que enfrentarse los cuerpos ambiguos en sus vidas cotidianas y de los privilegios que yo misma tengo por adaptarme a los esquemas de inteligibilidad sexo-genéricos.

anormal— sobre los que construimos nuestras prácticas, deseos y subjetivadas cotidianas.

Finalmente, los talleres *drag king* pueden ser entendidos como “laboratorios políticos” y como “dispositivos colectivos de reprogramación de género” (Preciado 2008b, 258) que funcionan como un virus que activa en cada participante la “sospecha de género” más allá del taller, transformando así sus vidas e interacciones sociales cotidianas. Como explica el colectivo Medeak, cada vez que decidimos si queremos ocupar el mismo o el doble del espacio al sentarnos, que miramos a los ojos a la gente sin bajar la mirada o que elegimos si exponer u ocultar nuestro cuerpo, realizamos prácticas que ponen en evidencia la impostura naturalizada del género y que desautomatizan su ejercicio (2009, 407). De esta forma, el aprendizaje corporal que se adquiere a lo largo de los talleres es transformador porque nos obliga a repensar nuestra identidad para comprenderla como algo inacabado, procesual y abierto a incorporar otras prácticas de género, técnicas corporales y deseos. Considero que al igual que en los talleres postporno se genera un espacio ritual que favorece que se renegocien las identidades desde la experiencia encarnada. Por esta razón, siguiendo el análisis de Preciado, creo que funcionan como laboratorios en los que se lleva a cabo una especie de “terapia política” o de “*queer-análisis*” que facilitan un conjunto de técnicas opuestas a las que plantea la clínica para comprender nuestras identidades. La disidencia de género ya no aparece como patología psicológica, sino que, por el contrario, se entienden “la normalización y sus efectos como patologías políticas” (2008b, 265). De nuevo, se parte de pedagogías y saberes *queer* que cuestionan la normalidad y se fabrican herramientas colectivas, a través del juego y la experimentación, para desestabilizar los discursos y prácticas normalizantes que reproducimos cotidianamente de manera inconsciente.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La hipótesis de partida de esta tesis doctoral era que las prácticas postporno introducen un serie de códigos visuales y de ejercicios de experimentación somática que modifican los parámetros sobre los cuales se construye el imaginario normativo colectivo, contribuyendo así a la revisión crítica de la sexualidad, el cuerpo y la identidad y abriendo posibilidades de transformación de las subjetividades.

En primer lugar, he tratado de poner en evidencia el carácter ficcional de la pornografía mostrando que lo que escenifica no tiene nada de natural, sino que es el resultado de un proceso de representación pública y de reproducción social políticamente regulado. Asimismo, he remarcado que es el carácter marginal que normalmente se le concede a la pornografía el que dificulta su análisis crítico, perpetuándola como un dispositivo normalizante y proporcionándole validez a sus presupuestos naturalizantes. Además, he analizado cómo este carácter performativo de la pornografía también ha facilitado diferentes procesos discursivos y artísticos a través de los cuales los sujetos discriminados por la pornografía dominante comienzan a reclamar legitimidad. La pornografía se aborda, desde perspectivas feministas pro-sexo y *queer*, como un tipo de representación contradictoria porque si bien se considera que es profundamente heteronormativa y machista, también se tienen en cuenta las posibilidades que ofrece para crear nuevas imágenes sexuales que amplíen y transformen el imaginario existente. La pornografía feminista y la postpornografía surgen con esta intención: la primera para modificar la industria del porno, la segunda para resignificar el porno y la sexualidad normativa desde el arte y el activismo.

En consecuencia, he descrito la postpornografía como una práctica artivista que utiliza el arte con fines políticos: lo que pretende es cuestionar y ampliar el sistema de representación hegemónico incluyendo una serie de imágenes y acciones que no buscan excitar a la audiencia, aunque este proceso pueda desencadenarse, sino inducir en ella un pensamiento crítico sobre el carácter construido de la sexualidad, la corporalidad y la identidad. Es por tanto una especie de metapornografía que pretende generar fisuras en el imaginario colectivo utilizando códigos pornográficos para desarticularlos y hacernos reflexionar sobre ellos. De este modo, si la pornografía comercial se presenta como una “verdad del sexo” que busca credibilidad y que se empeña en negar la simulación, la postpornografía pretende todo lo contrario: privilegia la teatralidad, la parodia, el humor, la descontextualización, la pedagogía y el uso político del cuerpo para cuestionar

las ficciones normalizantes y producir nuevas significaciones.

Las prácticas postporno dialogan así críticamente con el género, que aparece como una ficción impuesta y naturalizada cuyo principal propósito es regular la sexualidad en cuanto heterosexual. Por esta razón, la categoría “mujeres” es abordada siempre desde la desconfianza, como una etiqueta inestable y como un lugar estratégico a través del cual exigir derechos para las personas socializadas como tal. En este sentido, a pesar que la mayoría de las activistas se definen como mujeres, su intención no es la de crear nuevos imaginarios sexuales femeninos, sino poner en evidencia su carácter performativo. Para ello, muestran personajes y prácticas en las que se emplean la repetición paródica con la intención de revelar la propia estructura imitativa del género y su condición artificial. En las obras analizadas, se privilegia el juego con el disfraz y con la teatralización de la feminidad y la masculinidad, con sus signos corpóreos y roles de poder, para presentar estas categorías como simulacros tras los cuales no hay ninguna esencia. El género es entendido como un conjunto de normas dicotómicas con las que se puede experimentar. Por esta razón, frente a los modelos hegemónicos de feminidad y masculinidad, se presentan feminidades disidentes, desobedientes, provocadoras, *punk* y masculinidades femeninas y minoritarias. Del mismo modo, existe un gran interés por resignificar las “gramáticas genéricas de la violencia” (Marcus 1992) a través de la visibilización de otras respuestas y reacciones ante la agresión y de otros relatos en los que tanto las mujeres como los hombres pueden ubicarse en posiciones diversas.

Asimismo, el género aparece como una tecnología prostética que delimita el sexo considerado hasta ahora como una cuestión natural o biológica. De este modo, se revisa el sistema sexo/género, en el que el primero aparece como una cuestión ontológica de la que deriva el segundo y se invierte este proceso. Desde el postporno se privilegia, por ejemplo, el uso del dildo como un artefacto que cuestiona las normas que establecen la diferencia sexual y el orden simbólico que producen. Esta prótesis, que descentraliza, desplaza y cuestiona al pene como órgano natural capaz de inferirle al hombre una masculinidad innata, pone en evidencia la plasticidad del sexo y es usada por las activistas postporno para deconstruir los roles sexo-genéricos normativos y las relaciones de poder asimétricas asociadas a ellos, así como para desvincular sus órganos sexuales de las prácticas que pueden llevar a cabo. Igualmente, la visibilización de prácticas como el *skirting* y de la existencia de órganos como la próstata femenina también favorece que se cuestionen las funciones fisiológicas y biológicas atribuidas a mujeres y hombres para poner en evidencia que, en realidad, estas son construcciones

cargadas de estereotipos de género.

La identidad deja de entenderse en el postporno como un estado fijo y natural y se presenta como un proceso en el que los sujetos siempre ocupan posiciones múltiples, flexibles, provisionales y no-coherentes y sobre el que tienen capacidad de agencia. Si la identidad funciona como una autocolocación, siempre determinada por la experiencia, entre las distintas posiciones accesibles en el campo social, lo que pretende el postporno es ampliar estas posibilidades generando nuevos imaginarios simbólicos y ejercicios de identificación-desidentificación que subviertan las normas hegemónicas. Por esta razón, por ejemplo, cuando se representan prácticas lesbianas se huye tanto de las imágenes normativas del porno comercial como de los planteamientos que tratan de establecer unas pautas concretas de cómo debería ser una creación esencialmente lésbica. Su intención no es la de generar fórmulas cerradas de excitación que huyan de lo masculino para reivindicar lo femenino, legitimando así dichas categorías, sino cuestionar las identidades sexuales y de género como algo fijo y coherente.

Este interés del postporno por la desnaturalización de las identidades también ha supuesto la reivindicación de la figura del monstruo como una categoría identitaria positiva que privilegia la diversidad y que pone en valor la diferencia. En este aspecto, es necesario destacar que el postporno es un ejercicio de autorepresentación y de empoderamiento llevado a cabo por sujetos cuyos cuerpos, sexualidades e identidades han sido invisibilizadas y estigmatizadas, tanto por la pornografía comercial en particular como por el imaginario social en general. De esta forma, las artistas convierten sus propios cuerpos catalogados como anormales en los principales soportes de comunicación, creación y experimentación con lo sexual, lo somático y lo identitario. Se recrean así una serie de cuerpos que he conceptualizado como “desbordantes”, ya que transgreden las normas corporales, de género, de sexo y sexuales imperantes e invierten sus lógicas. Son seres ambiguos, híbridos, anárquicos y monstruosos que ponen de manifiesto la delimitación arbitraria entre lo normal y lo anormal, lo natural y lo construido, lo válido y lo no válido. Para ello, practican un tipo experimentación disidente que abandona las normas coitocéntricas que impone la pornografía comercial para mostrar otro tipo de prácticas que permiten repensar la corporalidad y los diferentes ejes que la configuran desde el propio cuerpo. Los cuerpos desbordantes no representan una sexualidad bella, ordenada, naturalizada y cerrada. Por el contrario, esta se construye mediante un tipo de hacer, propio del postporno, en el que se privilegia lo procesual, lo abyecto, el uso de prótesis como extensiones corporales o las prácticas BDSM como ejercicios que

permiten experimentar con roles de poder alternativos a los hegemónicos y expandir las áreas en las que el placer actúa a la totalidad del cuerpo, cuestionando así la organización normativa y jerárquica de los órganos sexuales.

Por otro lado, en torno a la idea de monstruosidad, también se han ido generando una serie de alianzas entre diferentes activistas *queer/crip* o tullido/transfeministas que reivindican la diversidad somática, sexual e identitaria. El postporno se presenta así como una herramienta para ampliar el imaginario sexual y simbólico sobre las personas con diversidad funcional y con cuerpos diversos. El postporno-tullido revisa la sexualidad, la corporalidad, la belleza, el deseo o la capacidad como efectos performativos que pueden ser modificados. Para ello, genera representaciones en las que las personas diverso-funcionales aparecen como seres deseables, atractivos, deseantes y sexuales, invirtiendo los discursos hegemónicos en torno a su sexualidad. También sexualiza las prótesis que utilizan cotidianamente y que socialmente son estigmatizadas para presentarlas como elementos de excitación y producción de placer. Asimismo, mediante la introducción de diferentes tipos de movilidades, muestra que existen funcionalidades diversas para llevar a cabo capacidades concretas. De esta forma, la capacidad no se presenta como algo natural sino como un efecto social: como el resultado de diferentes tecnologías capacitistas que establecen cuál es el funcionamiento “correcto”, dejando fuera y oprimiendo a los sujetos que no se ajustan a sus normas. En este sentido, los cuerpos diverso-funcionales incorporan a las prácticas postpornográficas nuevos parámetros desde los que desafiar la normalidad corporal y sexual al contemplar el eje capacidad/discapacidad. Se comportan, por tanto, como cuerpos desbordantes que cuestionan los ideales normativos corporales y de belleza y nos ayudan a entender el deseo como una estancia codificada por numerosas normas culturales (heteronormativas, machistas, transfobas, gordófobas y capacitistas) que requieren de un trabajo de revisión personal y colectivo.

Las prácticas postporno analizadas en los diferentes capítulos han sido pensadas bajo la forma de un guion y registradas y producidas en formato audiovisual o para ser ejecutadas a través de performances o de la acción directa. Si atendemos específicamente a las obras audiovisuales, los criterios formales que se utilizan para construir las escenas funcionan alterando los códigos sexuales imperantes. Se privilegia el registro de lo informe, lo que desborda la idea de normalidad y es estigmatizado: las anomalías, la gordura, las cicatrices o las anatomías diferentes. Tampoco se respeta la secuencia narrativa basada en el esquema preliminares/coito/eyaculación. Esta coreografía sexual repetitiva y normalizante es sustituida por prácticas diversas y finales abiertos donde el

orgasmo y la eyaculación masculina no aparecen como protagonistas. Al mismo tiempo, se utiliza un lenguaje visual que se reapropia de los códigos pornográficos clásicos pero que los resignifica a través del humor, la parodia, la descontextualización o la pregunta incomoda.

Por otra parte, considero que las estrategias performáticas postporno—performances escénicas, intervenciones urbanas y talleres— buscan producir un cambio en las subjetividades de las personas participantes a través de la experimentación con el propio cuerpo, fundamentalmente, en las de las activistas y, en otras ocasiones, también en las de las audiencias. A través de sus performances escénicas, presentan cuerpos desbordantes que desestabilizan los límites corporales normativos, obligando a las audiencias a cuestionar lo somático como algo compacto y ordenado o como una realidad fija. Además, proponen diferentes estímulos auditivos, visuales y discursivos que evocan sentimientos como el dolor, la rabia, el placer o el empoderamiento, así como una serie de ejercicios participativos en los que el público tiene que implicarse directamente, lo que favorece que se intensifique su capacidad de empatía, afección y sentimiento de pertenencia al grupo. Por esta razón, he definido el papel de las artistas durante sus performances como el de las brujas, ya que recuperan los usos mágicos del cuerpo y manipulan diferentes signos, símbolos y el entorno que las rodea para convertirlas en aquelarres colectivos. Los diferentes rituales que proponen consiguen generar un espacio liminal en el que se difuminan las fronteras artista/público y en el que se facilita un proceso de reflexión y autocuestionamiento que, ligado al sentimiento de empoderamiento y placer, posibilita la transformación de las conciencias de las personas implicadas.

También he examinado qué ocurre cuando estas performances escénicas se desplazan a las calles de grandes ciudades como Barcelona concluyendo que, en estos casos, se pierde gran parte de la eficacia ritual y de la capacidad transformadora de las mismas. A pesar de tener en cuenta que este tipo de prácticas amplían el imaginario existente y que pueden despertar el pensamiento crítico en algunas personas, considero que el contexto en el cual se producen hace que sean consumidas por parte de la audiencia de forma acrítica: como un estímulo más de los que ofrece la ciudad contemporánea neoliberal. En este sentido, he propuesto que para que las performances y prácticas postporno sean efectivas es necesario generar un espacio en el que se posibilite un posicionamiento consciente, implicado, reflexivo y abierto al autocuestionamiento y al cambio.

Además, frente a las violencias sistemáticas que sufren las mujeres y los cuerpos que se salen de la norma en el espacio público, han surgido diferentes intervenciones

de guerrilla simbólica cuya intención no es tanto la de convencer a los/las transeúntes como la de interrumpir la visión normativa de la ciudad: sus usos sexuales, sus códigos de género, sus normas de convivencia que sancionan lo diferente y el reparto desigual de poder que se practica en sus calles cotidianamente. Para ello, se utiliza la acción directa (prácticas rápidas, efímeras, de carácter ilegal y exhibicionista) y la desobediencia sexual e identitaria. Las activistas se presentan a través de una serie de identidades rebeldes y descaradas, que desobedecen las cánones de género y de decoro y que rompen con la cotidianidad urbana para redefinirla en sus propios términos. A través de estos ejercicios performáticos reivindican el derecho a ocupar el espacio público no como un lugar amenazador y peligroso, sino como un terreno de libertad. Las guerrillas postporno generan así una resignificación de los modos en los que se conceptualizan las identidades en el espacio público, al mismo tiempo que producen cambios en las subjetividades de las propias activistas y en su relación con el entorno. En este sentido, las prácticas performáticas postporno en el espacio urbano funcionan en varias direcciones: como herramientas de comunicación con audiencias improvisadas y gestos de subversión públicos y como ejercicios de auto-experimentación somática e identitaria a través de los cuales generar espacios colectivos de empoderamiento.

Otra forma de generar este tipo de espacios, son los talleres postporno y *drag king* en los que la performance se plantea como un proceso de experimentación corporal que posibilita el autoconocimiento y la transformación. De esta forma, los he definido como prácticas artísticas en sí mismas que permiten el trabajo conjunto entre las activistas y la audiencia, la cual es incitada a repensar su sexualidad, cuerpo e identidad de una forma práctica y colectiva. En ellos se proponen ejercicios de empoderamiento, reflexión teórica y experimentación corporal que permiten a las personas participantes ser conscientes de las numerosas normas que las atraviesan, tornándose así cuerpos desbordantes: desobedientes, indisciplinados e insumisos.

También me gustaría destacar que el postporno es un tipo de práctica activista que se está produciendo en la actualidad y, por lo tanto, está en constante transformación. A día de hoy, a mediados de 2017, la escena postporno en Barcelona de la que surgen muchas de las obras analizadas en esta tesis ya no existe y, al mismo tiempo, se han producido nuevos devenires. Actualmente, por ejemplo, María Llopis ha sido madre y trabaja sobre maternidades subversivas, abriendo un nuevo campo de investigación, representación y acción. Itziar Ziga tampoco vive en Barcelona y está centrada en la escritura. Diana J. Torres se ha mudado a México, trasladando su trabajo pornoterrorista

a América Latina y dejándose influenciar por nuevas experiencias –su papel como blanca y sujeto colonizador, la idea de frontera o las tradiciones ritualísticas de estos contextos– que incorpora a sus performances. Con ella se ha llevado también el festival autogestionado Muestra Marrana, deslocalizando uno de los principales encuentros en torno al postporno en el contexto español. Otros colectivos, como PostOp siguen viviendo en Barcelona, al mismo tiempo que participan en diferentes festivales y encuentros artísticos internacionales. Además, colaboran en la red tullido-transfeminista que se está desarrollando en esta ciudad.

Esta es una de las vías de trabajo postporno que considero más fructíferas en la actualidad y cuyos ejes principales se apuntan en el Capítulo 2.3.2 “Alianzas postporno-tullidas para una revolución somatopolítica”. Como he expuesto, las alianzas *queer/crip* han supuesto una renovación de las prácticas postporno al introducir una crítica más transversal de la normalidad corporal, dado que prestan atención a las opresiones de género, sexo y sexuales, pero también a otras relacionadas con la diversidad funcional, la configuración corporal o el color de la piel, entre otras. Esto abre un nuevo campo de investigación-acción en el que examinar la normalización que impone la heterosexualidad obligatoria en relación con la raza, la capacidad o los cánones de belleza y deseo. Además del documental *Yes We Fuck!* (2013) y de *Nexos* (2014), también han surgido videos como *Habitación* (2015), diferentes talleres sobre sexualidad y diversidad funcional y proyectos como *Pornotopedia* (2013), centrado en la fabricación de prótesis y juguetes sexuales accesibles para personas con diversidad funcional. Lo interesante de esta nueva convergencia es que se incorporan al postporno sujetos cada vez más variados –en términos de género, sexo, etnia, raza o capacidad– diversificando así sus prácticas. Es importante tener en cuenta que hasta este momento la mayor parte de las activistas eran bio-mujeres, escaseando los bio-hombres y mujeres y hombres trans. Asimismo, eran blancas, capacitadas y europeas, por lo que cuestiones como la etnia, la raza o el capacitismo no se habían abordado de una forma directa.

Por otra parte, el interés del postporno por las nuevas tecnologías y por la figura del *cyborg* ha pasado del terreno de la representación al de la acción, a través de lo que se conoce como tecnotransfeminismo (Egaña, 2013) o transhackfeminismo (Kinki 2013). Estos términos pretenden poner en evidencia la relación del transfeminismo con diferentes movimientos hacker que abogan por la cultura libre y por el uso de las tecnologías desde un posicionamiento crítico. Desde esta perspectiva, se reivindica la importancia de re-significar lo tecnológico a través de estrategias de infiltración que impliquen no solo la

presencia de las minorías sexuales y corporales como usuarias, sino como productoras y distribuidoras activas de software y de hardware. En esta línea, colectivos como Quimera Rosa o TransNoise están trabajando con lo somático como instrumento sonoro (*body-noise*), generando diferentes tecnologías que permiten jugar con la corriente eléctrica para generar sonidos a través del cuerpo, del contacto con otros cuerpos y de la utilización de técnicas BDSM. Después, incorporan estas prótesis sonoro-corporales a sus performances y talleres. Asimismo, han surgido proyectos como GynePunk (2014), que se centra en crear tecnologías de bajo coste y kits ginecológicos accesibles y asequibles. Esto abre una nueva vía de experimentación con el cuerpo y la sexualidad en la que la tecnología ya no está, exclusivamente, al servicio de las autoridades médicas, sino de las propias activistas postporno, quienes las utilizan para autoexplorarse, diagnosticar, tratar o supervisar diferentes cuestiones relacionadas con su salud sexual produciendo otros tipos de saberes situados, encarnados y autogestionados.

Por último, me gustaría apuntar que la relación del postporno con las nuevas tecnologías y con la soberanía tecnológica también constituye un gran reto en relación con su visibilidad. Si el postporno pretende hacer público lo privado y convertirse en una herramienta para ampliar el imaginario sexual colectivo tiene que ser un producto accesible, visible y vivible. Si pensamos en las tecnologías de uso cotidiano, esta relación funciona en dos direcciones. Por un lado, permiten ampliar la red postporno: compartir conocimientos, contenidos audiovisuales, ideas, información sobre eventos o experiencias personales a través de internet. Sin embargo, por otro, cuando el postporno utiliza canales populares de comunicación se encuentra, muchas veces, con la censura. Sus contenidos han sido prohibidos por plataformas como Blogger, Youtube, Myspace, Dailymotion, Vimeo, Gmail, Flickr o Facebook (Torres 2011; Centeno 2014). Esto pone de relieve la visión y reproducción normativa de la sexualidad que se hace en este tipo de espacios virtuales y, al mismo tiempo, la necesidad de seguir generando contenidos alternativos que amplíen dicho imaginario. En este sentido, si el postporno no quiere depender de las normas de visibilidad hegemónica debe producir estrategias de resistencia en esta dirección: crear nuevos canales de comunicación que hagan posible el acceso libre a sus representaciones subversivas, provocativas y críticas.

El postporno tiene todavía muchos lugares en y desde los que intervenir y para ello, debe seguir construyendo espacios de visibilidad y de afirmación política desde los cuales enfrentar todas las opresiones que viven los cuerpos, las sexualidades e identidades que desbordan los límites normativos en las sociedades contemporáneas. Asimismo, es

un terreno de investigación prácticamente inexplorado que abre numerosas posibilidades para futuros estudios.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Abberley, Paul. 2008. "El concepto de opresión y el desarrollo de una teoría social de la discapacidad". En *Superar las barreras de la discapacidad*. Trad. Liliana Resnik. Ed. Len Barton. Madrid: Morata. 34-50.
- Aguilar, Teresa. 2013. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros.
- American Psychiatric Association. 2014. *DSM-5. Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Trad. Alexandra Bagney, Inmaculada Baeza, Teresa Bobes, Pilar López y Paula Suárez. Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Aramburu, Mikel. 2008. "Usos y significados del espacio público". En *Arquitectura, Ciudad y Entorno* 8: 143-151.
- Arcand, Bernard. 1993. *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Artigas, Xavier y Xapo Ortega. 2013. *Ciutat Morta*. [documental]. España: Metromuster.
- Aznar Almanzán, Sagrario. 2006. *El arte de acción*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Bailey, Fenton y Randy Barbato. 2005. *Inside Deep Throat*. [documental]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Balza, Isabel. 2013. "Tras los monstruos de la biopolítica". *Dilemata* 12: 27-46.
- Barba, Andrés y Javier Montes. 2007. *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama.
- Barnes, Colin. 1998. "Las teorías de la discapacidad y los orígenes de la opresión de las personas con discapacidad en la sociedad occidental". En *Discapacidad y sociedad*. Trad. Roc Filella. Ed. Len Barton. Madrid: Morata. 59-76.
- Barton, Len. 1998. "Sociología y discapacidad: algunos temas nuevos". En *Discapacidad y sociedad*. Trad. Roc Filella. Ed. Len Barton. Madrid: Morata. 19-33.
- Beauvoir, Simone de. (1949) 2011. *El segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.
- Bey, Hakim. (1985) 2014. *T.A.Z. Zona Temporalmente Autónoma*. Trad. Valentina Maio. Madrid: Enclave de Libros.
- Bordo, Susan. (1993) 2001. "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo". Trad. Moisés Silva. *La ventana* 14: 7- 81.

- Borja, Jordi y Zaida Muxí. 2000. *Espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.
- Bourcier, Marie Hélène. 2002. "Prefacio". En *Manifiesto contra-sexual*. Paul B. Preciado. Madrid: Opera Prima. 9-13.
- Bourdieu, Pierre. (1998) 2010. *La dominación masculina* (trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Bourke, Joanna. 2009. *Los violadores: Historia del estupro de 1860 a nuestros días*. Trad. Enrique Herrando Pérez. Barcelona: Crítica.
- Braidotti, Rosi. 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
- Britzman, Deborah P. 2002. "La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas". Trad. María Antònia Oliver-Rotger. En *Sexualidades transfresoras. Una antología de los estudios queer*. Ed. Rafael M. Mérida Jiménez. Barcelona: Icaria. 197-228.
- Burgos, Georgina. 2012. *La masturbación*. Barcelona: De Vecchi.
- Butler, Judith. (1993) 2005a. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alicia Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- . 2005b. "Regulaciones de género". Trad. Moisés Silva. *La ventana* 23: 7-35.
- . 2006. *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- . 2009. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". Trad. Sergio López Martínez. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana* 4 (3): 321-336.
- . (1990) 2010a. *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Trad. M^a Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- . 2010b. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. México D. F: Paidós.
- Califa, Patrick. (1979) 2008. "Un lado oculto de la sexualidad lésbica". En *BDSM. Estudios sobre la dominación y la sumisión*. Ed. Thomas S. Weinberg. Barcelona: Bellatera. 141-151.
- Centeno, Antonio. 2014. "Simbolismos y alianzas para una revuelta de los cuerpos". *Educació Social. Revista d'Intervenció Socioeducativa* 58: 101-118.
- Centeno, Antonio y Raúl de la Morena. 2015. *Yes, We Fuck!*. [documental]. España.
- Chomsky, Noam y Heinz Dieterich. 2003. *Hablemos de terrorismo*. Tafalla: Txalaparta.

- Citro, Silvia. 2012. “La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos”. *ILHA* 13 (1): 61-93.
- Colectivo de Lesbianas de Bizkaia. 1988. “Divagaciones pornográficas para el seso”. En *Actas de II Jornadas Estatales de Lesbianas*. Madrid. 1-12.
- Colectivo de Lesbianas de Madrid. 1988. “El deseo de las demás es cutre, amigas, el mío no”. En *Actas Jornadas feministas contra la violencia machista*. Santiago de Compostela. 230-246.
- Col·lectiu de dones sobre sexualitat de València. 1985. “Sobre pornografía”. En *Actas Jornadas 10 años de lucha del movimiento feminista*. Barcelona. 389-395.
- Cortés, José Miguel G. 2007. “Identidad, género y espacio urbano”. *Concinnitas* 1 (10): 20-33.
- . 2010. *La ciudad cautiva. Control y vigilancias en el espacio urbano*. Madrid: Akal.
- Damiano, Gerard. 1972. *Deep Throat*. [largometraje]. Estados Unidos: Bryanston Pictures.
- . 1973. *The Devil in Miss Jones*. [largometraje]. Estados Unidos: MB Productions.
- De Lauretis, Teresa. 1991. “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (2): iii- xviii.
- . (1984) 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Trad. Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Cátedra.
- . (1987) 2000a. “La tecnología del género”. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Trad. María Echániz Sans. Madrid: Horas y horas. 33-69.
- . (1987) 2000b. “Sujetos excéntricos”. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Trad. María Echániz Sans. Madrid: Horas y horas. 111-152.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1988) 2010. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, Manuel. 2007a. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*. Madrid: Catarata.
- . 2007b. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- . 2011. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.
- . 2013. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *QuAderns-e* 18 (2): 68-80.

- Despentes, Virginie. 2007. *Teoría King Kong*. Trad. Beatriz Preciado. Barcelona: Melusina.
- Echols, Alice. 1989. "El ello domado: la política sexual feminista entre 1968-83". En *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Trad. Julio Velasco y M^a Ángeles Toda. Ed. Carole Vance. Madrid: Talasa. 79-111.
- Egaña, Lucía. 2009. "La pornografía como tecnología del género. Del porno convencional al post-porno. Apuntes freestyle". *La Fuga*. <http://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>. Consultada 6 de Marzo de 2017.
- . 2011. *Mi sexualidad es una creación artística*. [documental]. España: Eguzki Bideok.
- . 2013. "Tecnofeminismo. Apuntes para una tecnología transfeminista (versión 0.3)". En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 313-323.
- . 2014. "Mi –nuestra– genealogía de la agresión sexual". *Pikara Magazine*. <http://www.pikaramagazine.com/2014/01/mi-nuestra-genealogia-de-la-agresion-sexual/>. Consultada 6 de Marzo 2017.
- Esteban, Mari Luz. 2004. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Fausto-Sterling, Anne. 2006. *Cuerpos sexuados. La política del género y la construcción de la sexualidad*. Trad. Ambrosio García Leal. Barcelona: Melusina.
- Federici, Silvia. (2004) 2012. *Caliban y la Bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de sueños.
- Ferreira, Miguel A. V. 2008. "Una aproximación sociológica a la discapacidad desde el modelo social: apuntes caracteriológicos". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)* 124: 141-174.
- . 2010. "De la minus-valía a la diversidad funcional: un nuevo marco teórico-metodológico". *Política y Sociedad* 47 (1): 45-65.
- Foucault, Michael. (1976) 2006. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo XXI.

- . (1984) 1999. “Michel Foucault, una entrevista: sexo, poder y política de la identidad”. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*. Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós. 417-429.
- Gaitskill, Mary. 1994. “No ser una víctima: el sexo, la violación y el problema de obedecer las normas”. Trad. Nattie Golubov y Julia Constantino. *Debate feminista* 10: 67-80.
- Garaizabal, Cristina. 2010. “Debates feministas sobre la sexualidad”. En *Actas de Jornadas Feministas Estatales: Granada, treinta años después. Aquí y ahora*. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas. 397-404.
- García-Santesmases, Andrea. 2016. “Yes, we fuck! El grito de la alianza *Queer-Crip*”. *Revista Latino-americana de Geografía e Género*, 7 (2): 226-242.
- Gil, Silvia L. 2011. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Girlswholikeporno. 2004. “About the Girls”. En *girlswholikeporno.com*. <https://girlswholikeporno.com/about-the-girls/>. Consultada 6 de Marzo de 2017.
- . 2007a. “Manifiesto”. En *girlswholikeporno.com*. <https://girlswholikeporno.com/manifiesto/>. Consultada 6 de Marzo de 2017.
- . 2007b. “El video de la polémica”. En *girlswholikeporno.com*. <https://girlswholikeporno.com/2007/04/22/el-video-de-la-polemica/>. Consultada 6 de Marzo de 2017.
- Goldberg, Roselee. (1988) 2002. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Trad. Hugo Mariani. Barcelona: Destino.
- Gómez-Peña, Guillermo. 2011. “En defensa del arte del performance”. En *Estudios avanzados de performance*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, M^a Antonieta Cancino y Silvia Peláez. Ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México D. F: Fondo de Cultura Económica. 489-520.
- Gómez Villa, Liliana. 2010. *El sadomasoquismo como práctica sexual consensuada: la experiencia de las lesbianas*. Medellín: Cuadernos BDSM.
- Grosz, Elisabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gubern, Roman. 2005. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

- Guzmán, Paco y Raquel (Lucas) Platero. 2012. “*Passing*, enmascaramiento y estrategias identitarias: diversidades funcionales y sexualidades no-normativas”. En *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Ed. Raquel (Lucas) Platero. Barcelona: Bellaterra. 125-158.
- Halberstam, Jack. 1995. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- . 2008. *Masculinidad Femenina*. Trad. Javier Sáez. Madrid: Egales.
- Haraway, Donna. (1984) 1995a. “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Cátedra. 251-311.
- . 1995b. “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Cátedra. 313-346.
- . 1999. “Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles”. Trad. Elena Casado. *Política y Sociedad* 30: 121-163.
- . 2004. *Testigo Modesto@Segundo Milenio. HombreHembra©_Conoce Oncorotón* ®. *Feminismo y tecnociencia*. Trad. Helena Torres. Barcelona: UOC.
- Harding, Sandra. 1996. *Ciencia y feminismo*. Trad. Pablo Manzano. Madrid: Morata.
- Hartley, Nina. 2016. “Porno: un medio efectivo para educar y modelar la conducta sexual”. En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 349-363.
- Hercovich, Irene. 1997. *El enigma sexual de la violación*. Buenos Aires: Biblos.
- Hertz, Nathan. 1958. *Attack of the 50 Foot Woman*. [largometraje]. Estados Unidos: HBO Pictures.
- Hetaira. 2017. “Qué es Hetaira”. En *colectivohetaira.org*. <http://www.colectivohetaira.org/web/ique-es-hetaira.html>. Consultada el 6 de Marzo de 2017.
- Hill-Meyer, Tobi. 2016. “Donde las mujeres trans no están: la lenta inclusión de mujeres trans en el porno feminista y *queer*”. En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona:

- Melusina. 234-248.
- Hughes, Bill y Kein Paterson. 2008. "El modelo social de discapacidad y la desaparición del cuerpo. Hacia una sociología del impedimento". En *Superar las barreras de la discapacidad*. Trad. Liliana Resnik. Ed. Len Barton. Madrid: Morata. 107-123.
- Hunt, Lynn. 1996. "Introduction". En *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1980*. Ed. Lynn Hunt. Nueva York: Zone Books. 9-45.
- Hyde, Harford Montgomery. 1965. *Historia de la pornografía*. Trad. Santiago Errecart. Buenos Aires: La Pléyade.
- Jeffreys, Sheila. 1996. *La herejía lesbiana: una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Trad. Heide Braun. Madrid: Cátedra.
- Kaplan, E. Anne. (1983) 1998. *Las mujeres y el cine. A ambos lado de la cámara*. Trad. M^a Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- Kawulich, B. 2005. "La observación participante como método de recolección de datos". Trad. David López. *Forum: Qualitative Social Research* 6 (2): 1-32.
- Kendrik, Walter. 1995. *El museo secreto: La pornografía en la cultura moderna*. Trad. Eduardo Jaramillo-Zuluaga. Bogotá: Tercer Mundo.
- Kinki, Klau. 2013. "Ofensiva transhackfeminista: Your Machine is a Battleground". En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 305-312.
- Koulianou, Panagiota y Concepción Fernández. 2008. "Relatos culturales y discursos jurídicos sobre la violación". *Athenea Digital* 14: 1-20.
- Kristeva, Julia. (1980) 2004. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México D.F: Siglo XXI.
- Laqueur, Thomas. 1994. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Trad. Eugenio Portela. Madrid: Cátedra.
- Laqueur, Walter. 2003. *Una historia del terrorismo*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Paidós. Barcelona.
- Levi Kamel, G. W. (1980) 2008. "Sexo de cuero: aspectos significativos del sadomasoquismo gay". En *BDSM. Estudios sobre la dominación y la sumisión*. Ed. Thomas S. Weinberg. Barcelona: Bellatera. 233-249.
- Llopis, María. 2010. *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina.

- Love, Sinnamon. 2016. "Una cuestión de feminismo". En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 144-157.
- LSD. 1994. *Non Grata 0*. <http://www.hartza.com/lsd/ng0.html>. Consultada el 6 de Marzo de 2017.
- . 1995. *Non Grata I*. <http://www.hartza.com/lsd/ng1.html>. Consultada el 6 de Marzo de 2017.
- Lust, Erika. 2008. *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*. Barcelona: Melusina.
- MacKinnon, Catherine A. (1989) 1995. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Trad. Eugenia Martín. Madrid: Cátedra.
- . (1983) 1997. "La pornografía no es un asunto moral". En *Derecho y Pornografía*. Trad. Isabel Cristina Jaramillo. Catherine A. MacKinnon y Richard Posner. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Maines, Rachel P. 2010. *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*. Trad. Jesús Ortiz Pérez de Molino. Barcelona: milrazones.
- Malo, Marta. "Prólogo". En *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Ed. Marta Malo. Madrid: Fabricantes de sueños. 13-40.
- Marchán Fiz, Simón. (1986) 1994. *Del arte objetual al arte del concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal.
- Marcus, Sharon. 1992. "Cuerpos en lucha, palabras en lucha: una teoría y una política para la prevención de la violación". Trad. Cecilia Olivares. *Debate feminista* 26 (13): 59-85.
- Masson, Lucrecia. 2013. "Un rugido de rumiantes. Apuntes sobre la disidencia corporal desde el activismo gordo". En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 225-233.
- McDowell, Linda. 2000. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Cátedra.
- McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York and London: New York University Press.

- Medeak. 2009. "Aullidos de cuerpos insumisos II". En *Actas de Jornadas Feministas estatales Granada, treinta años después. Aquí y ahora*. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas. 263-268.
- Miller-Young, Mireille. 2016. "Intervenciones: el arte desviado y desafiante de las directoras de porno negras". En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 158-181.
- Mitchell, Artie y Jim Mitchell. 1972. *Behind the Green Door*. [largometraje]. Estados Unidos: Mitchell Brothers Film Group.
- Montenegro, Marisela, Joan Pujol, y Nagore García. 2011. "Re/Construccions dels Cossos Lesbians: aspirem a un «Circuit» post-pornogràfic?" En *Accions i reinencions: cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*. Ed. Meri Torras. Barcelona: UOC-UAB. 155-163.
- Morgan, Robin. 1993. *The Word of a Woman. Selected Prose 1968-1992*. London: Virago.
- Moulian, Rodrigo. 2002. *Magia, retórica y cognición. Un estudio de casos de textos mágicos y comunicación ritual*. Santiago: LOM.
- Mulvey, Laura. (1975) 2001. "Placer visual y cine narrativo". En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles). Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal. 365-377.
- Navarrete, Carmen, María Ruido y Fefa Vila. 2005. "Trastornos para devenir : entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español." En *Desacuerdos 2: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, Donostia, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA. 158-187.
- Nead, Linda. 1998. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Tecnos.
- Ogien, Ruwen. 2005. *Pensar la pornografía*. Trad. Manel Martí Viudes. Barcelona: Paidós.
- Oliván, Montserrat. 1983. "Una reflexión sobre la pornografía ¿'S' de sexo?". En *Actas Jornadas de Sexualidad*, Madrid. 1-9.
- Oliver, Mike. 2008. "Políticas sociales y discapacidad. Algunas consideraciones teóricas". En *Superar las barreras de la discapacidad*. Trad. Liliana Resnik. Ed. Len Barton. Madrid: Morata. 19-33.

- OMS. 2003. *CIE-10. Clasificación estadística internacional de enfermedades y problemas de salud*. Trad. Centro Venezolano de Clasificación de Enfermedades. Programa de Publicaciones de la OPS.
- O.R.G.I.A. 2005. “Bastos, copas, oros espadas y dildos. Los reyes de la baraja española”. En *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*. Coord. Norberto Piqueras Sánchez. Valencia: Universidad de Valencia. 84-95.
- Osborne, Raquel. 1993. *La construcción social de la sexualidad*. Madrid: Cátedra.
- Paglia, Camille. (1994) 2001. *Vamps&Tramps. Más allá del feminismo*. Trad. Santiago García. Madrid: Valdemar.
- Palacios, Agustina y Javier Romañach. 2008. “El modelo de la diversidad: una nueva visión de la bioética desde la perspectiva de las personas con diversidad funcional (discapacidad)”. *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico* 2 (2): 37-47.
- Penley, Contance, Celine Parreñas Shimizu, Mireille Miller-Young y Tristan Taormino. 2016. “Las políticas de producir placer”. En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 9-26.
- Planella, Jordi y Asun Pié. 2012. “Pedagoqueer: resistencias y subversiones educativas”. *Educación XXI*. (15) 1: 265-283
- Platero, Raquel-Lucas. 2009. “Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización”. *Política y Sociedad* 46 (1-2): 107-128.
- . 2013. “Una mirada crítica sobre la sexualidad y la diversidad funcional: aportaciones artísticas, intelectuales y activistas desde las teorías tullidas (*crip*) y *queer*”. En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 211-223.
- Platero, Raquel-Lucas y María Rosón. 2012. “De la ‘parada de los monstruos’ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y la sexualidad no normativa”. *Feminismo/s. Miradas Trans/identitarias* 19: 127-142.
- PostOp. 2013. “De placeres y monstruos. Interrogantes en torno al postporno”. En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 193-206.
- Preciado, Paul B. 2002. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima.

- . 2003. “Multitudes *queer*. Notas para una política de los ‘anormales’”. *Multitudes* 12. Paris. <http://www.hartza.com/anormales.htm>. Consultada 6 de Marzo de 2017.
- . 2004. “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista *queer* trans...”. *Zehar, revista de Arteleku* 54: 20-27.
- . 2006. “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/Femenino”. *Parole de queer* 2: 14- 17.
- . 2007. “Reportaje después del feminismo. Mujeres en los márgenes”. *El País* 13 de Enero. http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html Consultada 6 de Marzo de 2017.
- . 2008a. “Museo, basura urbana y pornografía”. *Zehar, revista de Arteleku* 8: 38-47.
- . 2008b. *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa.
- . 2010. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.
- . 2011. “Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados”. Seminario en Universidad Internacional de Andalucía, 2-4 Noviembre.
- . 2013. “*Occupy Sex*. Notas desde la revolución feministapornopunk”. En *Genealogías feministas en el arte español: 1960 – 2010*. Ed. Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo. Madrid: This Side Up. 265-282
- . 2015. “Ready-made políticos”. *Parole de Queer*. <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2015/05/ready-made-politicos-por-beatriz.html>. Consultada el 6 de Marzo de 2017.
- Quesada, Mónica. 2003. “La eyaculación femenina, esa gran desconocida.” *Pikara* I: 12-13.
- Red PutaBolloNegraTransFeminista. 2009. “Manifiesto para la insurrección transfeminista”. <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/03/manifiesto-para-la-insurreccion.html>. Consultada el 6 de Marzo de 2017.
- Rich, Adrienne. (1980) 1996. “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. Trad. María-Milagros Rivera Garretas. *DOUDA Revista d’Estudis Feministes* 10: 15-42.

- Royalle, Candida. 2016. "Qué hace una chica como tú...". En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 84-104.
- Rubin, Gayle. 1989. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Trad. Julio Velasco y M^a Ángeles Toda. Ed. Carole Vance. Madrid: Talasa. 113-190.
- Ruiz Román, Paloma. 2008. "Una pornografía de ellas, sin ellas". En *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Ed. Raquel/Lucas Platero. Barcelona: Melusina. 213-232.
- Ryan, Dylan. 2016. "Joder con el feminismo". En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 182-195.
- Sáez, Javier. 2003. "El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo". *Parole de Queer*. <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2015/03/el-machovulnerablepornografia-y.hym1>. Consultada el 6 de Marzo de 2017.
- Salaman, Naomi. 1992. "¿Por qué no ha habido grandes pornógrafas?". En *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*. Trad. María Condor. Ed. Katy Deepwell. Madrid: Cátedra. 211-224.
- Schechner, Richard. 2011. "Restauración de la conducta". En *Estudios avanzados de performance*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, M^a Antonieta Cancino y Silvia Peláez. Ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México D. F: Fondo de Cultura Económica. 31-49.
- Scheper-Hughes, Nancy. 1997. *La muerte sin llanto, Violencia y vida cotidiana en Brasil*. Trad. Mikel Aramburu. Barcelona: Ariel.
- Schiavon, Chiara. 2010. "Mi placer se corre como puñales". En *Cuerpos/Sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Ed. Tatiana Sentamans y Daniel Tejero. Altea: Generalitat Valenciana. 238-241.
- Scott, Joan W. (1991) 2001. "Experiencia". Trad. Moisés Silva. *La ventana* 13: 42-73.

- Sentamans, Tatiana. 2010. "Todo lo otro. De cómo todo surge del feminismo. Políticas lésbicas, *queer* y pospornografía + perspectivas foráneas". En *Cuerpos/Sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa*. Ed. Tatiana Sentamans y Daniel Tejero. Altea: Generalitat Valenciana. 138-148.
- . 2013a. "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagrama de flujos". En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 31-44.
- . 2012b. "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Diagrama de flujos". En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 177-192.
- Soja, Edward W. 2008. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Trad. Verónica Hendel y Mónica Cifuentes. Madrid: Traficantes de sueños.
- Solá, Miriam. 2013a. "La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios". En *Desacuerdos 7: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, Donostia, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA. 264-281.
- . 2013b. "Pre-textos, con-textos y textos". En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 15-27.
- Spinoza, Baruch. 1980. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Vidal Peña. Madrid: Orbis.
- Sprinkle, Annie. 1981. *Deep Inside Annie Sprinkle*. [largometraje]. Estados Unidos: Evarit Enterprises.
- . 1998. *Post-porn Modernist: My 25 Years as a Multimedia Whole*. San Francisco: Cleis Press.
- Sprinkle, Annie, y Carol Leigh. 1999. *Herstory of Porn: Reel to Real*. [documental]. Estados Unidos.
- Sterling, Bruce. 1998. *Mirrorshades. Una antología ciberpunk*. Madrid: Siruela.
- Sundahl, Deborah. 2003. *Female Ejaculation and the G-spot*. Minnesota: Hunter House.
- Talbut, Susan y Shirley R. Steinberg. 2007. *Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación*. Trad. Begoña Jiménez Aspizua. Barcelona: Grao.

- Taormino, Tristan. 2016. "Tomando el mando: porno feminista en la teoría y en la práctica". En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 393-409.
- Taylor, Diana. 2011. "Performance, teoría y práctica". En *Estudios avanzados de performance*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, M^a Antonieta Cancino y Silvia Peláez. Ed. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México D. F: Fondo de Cultura Económica. 7-30.
- Toboso Martín, Mario y Francisco Guzmán Castillo. 2010. "Cuerpos, capacidades, exigencias funcionales... y otros lechos de Procusto". *Política y Sociedad* 47 (1): 67-83.
- Toboso Martín, Mario y M^a Soledad Arnau Ripollés. 2008. "La discapacidad dentro del enfoque de capacidades y funcionamientos de Amartya Sen". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 10 (20): 64-94.
- Torres, Diana J. 2011. *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta.
- . 2015. *Coño Potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*. Tafalla: Txalaparta.
- . 2017. "Manifiesto pornoterrorista". En *pornoterrorismo.com*. <https://pornoterrorismo.com/lee/manifiesto-pornoterrorista/>. Consultada 6 de Marzo de 2017.
- Towshend, Charles. 2008. *Terrorismo: una breve introducción*. Trad. Jorge Braga Riera. Alianza. Madrid.
- Trujillo, Gracia. 2010. "Identidades, estrategias, resistencias". En *Actas de Jornadas Feministas Estatales: Granada, treinta años después. Aquí y ahora*. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas. 49-55.
- Trujillo, Gracia y Marcelo Expósito. 2004. "Entrevista a Fefa Vila". En *Desacuerdos 1: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, Donostia, Sevilla: MACBA, Arteleku, UNIA. 161-166.
- Turner, Victor. (1969) 1988. *El proceso ritual. Estructura y anti-estructura*. Trad. Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus.
- Vance, Carole S. 1989. "El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad". En *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Trad. Julio Velasco y M^a Ángeles Toda. Ed. Carole Vance. Madrid: Talasa. 9-49.

- Vidiella, Judith. 2009. "Escenarios y acciones para una teoría de la performance". *Zehar, revista de Arteleku* 64: 106-115.
- Ward, Jane. 2016. "Cerdos *queer* feministas: manifiesto de una espectadora". En *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Trad. Begoña Martínez. Ed. Tristan Taormino, Celine Parreñas Shimizu, Constance Penley y Mireille Miller-Young. Barcelona: Melusina. 196-213.
- Wajcman, Judy. 2006. *El tecnofeminismo*. Trad. Magalí Martínez Solimán. Madrid: Cátedra.
- Waugh, Thomas. 1996. *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from the Beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press.
- Weinberg, Thomas y G. W. Levi Kamel. (1995) 2008. "SM: Una introducción al estudio del sadomasoquismo". En *BDSM. Estudios sobre la dominación y la sumisión*. Ed. Thomas S. Weinberg. Barcelona: Bellaterra. 23-32.
- Wildburg, Susan. 2013. "¿Crees en los hechizos? W.I.T.C.H. o la guerrilla que abrazó el lado oscuro". En W.I.T.C. H. *Comunicados y hechizos*. Trad. Inmaculada Pérez. Madrid: La Felguera. 17-34.
- Wilding, Faith. 2004. "¿Dónde está el feminismo en el ciberfeminismo?". *Lectora* 10: 141-151.
- Williams, Linda. 1989. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- . 1993. "A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle". En *Provoking Agents. Gender and Agency in Theory and Practice*. Ed. Judith Kegan Gardiner. Urbana/Chicago: University of Illinois Press. 302-320.
- . 2004. *Porn Studies*. London: Duke University Press.
- Willis, Ellen. 2012. "Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?". En *No More Nice Girls: Countercultural Essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 3-14.
- W.I.T.C. H. 2013. *Comunicados y hechizos*. Trad. Inmaculada Pérez. Madrid: La Felguera.
- Wittig, Monique. (1980) 2010. "El pensamiento heterosexual". En *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Egales. 45-58.

- Zafra, Remedios. 2004. "Ciberfeminismo. Bases y propuestas en un mundo global". *Mujer y cultura visual*. http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text_rz3.html. Consultada el 6 de Marzo de 2017.
- Ziga, Itziar. 2009. *Devenir Perra*. Barcelona: Melusina.
- . 2013. "¿El corto verano del transfeminismo?". En *Transfeminismos*. Ed. Miriam Solá y Elena Urko. Tafalla: Txalaparta. 81-87.

APÉNDICE I.
ENTREVISTA A DIANA J. TORRES

APÉNDICE I. ENTREVISTA A DIANA J. TORRES

Esta entrevista fue realizada en Oviedo el lunes 11 de marzo de 2013, tras un intenso fin de semana con Diana J. Torres en el que dio una charla en el Conseyu de la Mocedá del Principau d'Asturies, realizó una performance pornoterrorista en La Caja Negra e impartió un taller de “Porno-intervención en la vía pública” en el CSOA La Madreña.

RODRÍGUEZ: En tu libro te defines como una hermafrodita metal ¿a qué te refieres con este concepto?

J. TORRES: Porque al principio pensaba que me iba a salir una polla. Me miraba el clitoris y decía: ¡ahí va, ahí está el brote! Y como no salió nunca, creo que la he utilizado mucho en mi cabeza. Y también los huevos. Por ejemplo, cuando estoy muy cachonda siento como un dolor extra-corporal, es como un dolor en algo que me cuelga pero que no está ahí. Me lo imagino como un dolor de huevos. Esto me pasó después de acudir a una charla de un intersexual argentino que hablaba de la intersexualidad como algo más allá de lo físico. Casi todos los órganos tienen una representación espiritual o mental y pueden trascender lo físico de alguna forma. Por eso digo que soy hermafrodita metal, aunque mis genitales sean femeninos.

RODRÍGUEZ: Ayer, durante tu performance, nos mandaste que escribiéramos un insulto que nos hubiera marcado. ¿Cuáles han sido los insultos que más te han marcado a ti?

J. TORRES: Siempre pienso en el de “fracasada”. Me lo dijo un profesor cuando tenía cinco años porque escribía con la izquierda. Esto me ha marcado mucho porque me han obligado a hacer las cosas con una parte del cerebro con la que yo no estaba predispuesta a hacerlas. Así es que soy bastante torpe con cosas como el bricolaje o, por ejemplo, al escribir no lo hago siempre igual. Además, este insulto me ha perseguido más veces en relaciones o en el que quiero que sea mi trabajo. Si las personas normalmente trabajan para tener una vida mejor, éste no es mi caso. Mi trabajo me ha llevado a una precariedad cada vez más profunda y con más deudas, con más movidas a nivel legal o judicial.

Y dicho por alguna persona querida, porque en realidad los insultos que te duelen son los que te dice alguien que quieres, es el de “feminista de boquilla”. También es

importante pensar que esta acción que propongo en mis performances tienen que ser insultos no merecidos. Porque algunos sí nos los merecemos. Hay insultos que te hacen crecer y ver cosas que no estabas viendo. Claro que no es la mejor forma de decirle a alguien: “Oye, date cuenta de esto” pero a veces funcionan. Volviendo a lo del fracaso, la carrera que he estudiado, Filología Hispánica, no me ha servido para nada. Es cierto que escribo sin faltas de ortografía y sé quien es Garcilaso de la Vega, pero *La Regenta* ya se me ha olvidado. Salí escopetada de la academia. Mi primer fracaso. En realidad, llevo toda la vida fracasando en lo que se espera de mí y eso también es un triunfo. Me he dado cuenta que algunos fracasos son un triunfo porque haber triunfado en ser lo que se esperaba de mí sería que ahora mismo no estaríamos aquí hablando de esto, ni yo estaría verdaderamente feliz. Aunque a veces también pienso: “¡Ojalá tuviera un maridito, cuatro churumbeles y fuera ama de casa!”, te lo juro. Cuando a mí me da el bajón o me da “la depre” me dan ganas de eso, de normatividad. Porque pienso: “¡Qué relajada tiene que vivir esa gente!”, a veces. No lo sé. No tienen que estar pensando todo el día en qué hacer, en hacer cosas nuevas. En la presión de la creación.

RODRÍGUEZ: Cuando hablas de tu trabajo siempre destacas la importancia del cuerpo, la poesía, la imagen, el sonido, el sexo en vivo. Parece ser que tienes una fórmula. Sin embargo, el otro día prescindiste de la imagen. A parte del cuerpo, del que seguro no podrías prescindir para hacer una performance, ¿hay algo más?

J. TORRES: Creo que de mi voz y de mis palabras. Es algo muy importante en mis performances. Me siento muy insegura sin ellas. Por ejemplo, uno de los retos más importante para mí fue este verano, que me fui de gira con una amiga que es faquir, Lady Pain. Me dijo que tenía una cosa atascada que era cantar, tocar la guitarra o hacer algo de música en vivo. Y me preguntó: “¿cuál es la cosa que tú no puedes hacer?” Y yo le respondí que estarme callada. Y me dijo: “¡vale, de acuerdo. Vamos a hacer una performance en la que yo canto y tú estás callada! Lo pasé mal, pero es un paso más para estar segura. En realidad es empoderar al cuerpo.

RODRÍGUEZ: ¿Cómo entiendes tú la performance?

J. TORRES: La he entendido de muchas maneras diferentes a lo largo del tiempo. Al principio era un acto de atacar a los enemigos, un acto de rabia. Era una forma de liberar

mierda. Pero ahora esto está cambiando. Lo entiendo más como un ritual en el que puedo formular cuestiones que deseo y que rechazo para convertirlo en algo efectivo. Es decir, que tenga un efecto sobre mi vida o sobre la vida de las personas que están viendo o participando de la performance. Ahora es un ritual porque todo el tema del renacer de las brujas me ha afectado bastante y he empezado a hacer rituales que han tenido su representación en mi mundo, en mi realidad. Entonces ahora me tomo las performances de una forma más espiritual, más mística o más ritualística. Creo que se concentra mucha energía cuando hago una performance, mía y de las demás, y creo que hay que aprovecharla.

RODRÍGUEZ: ¿Qué importancia tiene la audiencia en tus *shows* pornoterroristas? ¿Te gusta que el público sea afín o te gusta que no sepan con qué van a encontrarse?

J. TORRES: Que me conozca o no me conozca me es indiferente. Lo que me gusta es que se implique. También depende del público. Si estoy ante un montón de “machirulos” que han ido a ver la performance solo porque aparece la palabra “porno”, ahí me gusta que se estén calladitos, quitecitos y acojonados. Me encanta. Pero si la audiencia es amable, en todo el sentido de la palabra “amable”, me gusta mucho que participen. Participar puede ser una sonrisa. Que me hagan sentir que están sintiendo algo. Para mí el fracaso absoluto de una performance mía es que la gente salga indiferente.

RODRÍGUEZ: ¿Te ha pasado alguna vez? ¿Alguien te ha dicho eso?

J. TORRES: Creo que no. Pero también ha sido uno de mis grandes miedos. Por eso he sobrecargado las cuestiones llegando a puntos de barroquismo *gore*. Tener el sonido de un cerdo degollado a la vez que Cicciolina se come la polla de un caballo, yo metiéndome no sé qué... ¿sabes? Creo que mi nivel de extremismo, sobre todo al principio cuando empecé, ha estado muy motivado por ese miedo a la indiferencia. Por el miedo de que alguien saliera sin llevarse nada a cambio. Porque yo me llevo mucho de la gente. Me pega un subidón que te cagas. La performance es como una droga para mí. Por eso la indiferencia sería terrible.

RODRÍGUEZ: ¿Qué personas han influenciado tu forma de trabajar además de Annie Sprinkle y Ron Athey, que siempre citas?

J. TORRES: Me gusta mucho Rocío Boliver (La Congelada de Uva). He tomado algunas referencias de ella. Sobre todo me interesa cómo utiliza su cuerpo y su piel. Me gustan mucho, en realidad, las bandas *harcove punk* de tías tipo Bikini Kill. Yo cuando me subo al escenario me siento como una punkarra. Lo que soy ¿no? Me gustan Wendy O. Williams y Lyli Allen, gente que subía al escenario con esa energía, con esa fuerza. Aunque yo no hago *punk*. Bueno podríamos decir que algo de *punk* si hago, si lo ampliamos más allá de la música. Pero mis referentes escénicos están más en ese lado. De lo que quiero que las personas sientan: un momento extremo, un momento de liberación, un momento en donde la gente diga: como esta punkarra lo va a hacer, a lo mejor yo también puedo.

RODRÍGUEZ: ¿Te sientes identificada con las performances extremas que también llevaban a cabo grupos como los accionistas vieneses? Por el uso del dolor, la sangre, lo espectacular...

J. TORRES: Me la suda totalmente. Me parecen una panda de machorros burgueses. Ahí sale mi conciencia de clase. Me da la sensación de que no tenían mucha cosa que hacer. Me gustan algunas cosas que hicieron pero no lo encuentro para nada relacionado con lo que hago. Es que hay muchas formas de usar la sangre, ¿sabes? Puedes utilizarla como un óleo caro, como un material. O puedes utilizarla como algo propio que sale de tu cuerpo o que sale del cuerpo de otro bicho y que implica un respeto a esa célula, a esa vida.

RODRÍGUEZ: ¿Y con otras artistas feministas que han utilizado la performance durante los años setenta?

J. TORRES: ¿Sabes lo que pasa?: que yo no tengo ni idea de arte. No he conocido el arte feminista hasta hace relativamente poco. Cindy Sherman me gusta mucho. Pero ha sido la gente la que me ha venido con estos referentes, relacionándolos conmigo de alguna forma, y yo he dicho: “bueno, voy a echarle un vistazo”. Porque cuando me vinieron con los accionistas de Viena yo dije: “Oye, te vas a tomar por el culo”. Por ejemplo, Marisol Salanova en su mierda de libro sobre postporno me relaciona totalmente con esta gente y dice que yo bebo totalmente de esto, de Marina Abramovic, Sherman, EXPORT y

demás. Sin embargo, las he conocido hace dos años.

RODRÍGUEZ: ¿Qué te parece que tus creaciones sean definidas como grotescas, abyectas, bizarras o escatológicas?

J. TORRES: Me gusta. Que me definan como les dé la gana. Si el arte necesita realmente esas categorías, que las tenga. Si sin ellas es como una mesa coja, entonces que las ponga. Pero para mí no son categorías válidas. Para mí, para definirme yo. Nunca lo he hecho desde ese punto de vista. Mi padre es pintor y mi casa siempre ha oído a trementina. Para mí, eso es arte y no lo que hago yo.

RODRÍGUEZ: Entonces, ¿cómo definirías lo que haces?

J. TORRES: Mas bien como acción, como política, activismo, feminismo o como ritualística. También considero que mi rechazo a definirme como arte es totalmente intencional porque el arte me parece burgués en algunos sentidos. En otros sentidos, me parece interesante como herramienta. El arte nunca me ha dado de comer. Yo hago muchas críticas al arte porque considero que dentro de él no hay una retroalimentación que me parece esencial para cualquier trabajo. Es decir, el arte es capaz de alimentarse de los artistas –imagínate un museo como una máquina glotona de tragar artistas– pero luego los artistas que están ahí dentro no tienen para comer. Ahí no hay una retroalimentación. En mi opinión, el mundo del arte está podrido. Yo el arte lo utilizo como una herramienta. Me parece que es la única forma en la que para mí es válido. Como herramienta, como arma. No como postura o como profesión.

Por otro lado, las palabras “arte” y “feminismo” me chirrían. Porque ¿dónde queda el activismo o la política? La palabra “arte” me da la sensación de que despolitiza un montón de cosas. Porque ubica las acciones en el campo del museo, de lo conceptual, de lo que no tiene una representación en la acción... ¿quién dice arte zapatista o comunista o anarquista? El feminismo también es una lucha política. De ahí que prefiera hablar de terrorismo.

RODRÍGUEZ: En algunas instituciones presentan el trabajo postpornográfico como arte. ¿Esto no te facilita una mayor visibilidad pública?

J. TORRES: Lo que pasa es que la mayoría de las veces esto es justamente al revés. Creo que pretenden disfrazarlo de arte para que dejemos de hacerlo. Para quitarle fuerza. Muchas veces cuando cuele en instituciones artísticas como el Reina Sofía o el Palau de la Virreina, cuele porque implica una depuración, una suavización. Por eso lo mío no cuele nunca. Solo cuando voy de la mano de Shu Lea Cheang o de Beatriz Preciado.

RODRÍGUEZ: Sin embargo, a pesar de ser un tipo de creación *underground* el postporno cada vez está más presente en las instituciones. Ahora mismo hay una sala dedicada al postporno dentro de la exposición retrospectiva del arte feminista estatal en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

J. TORRES: A mí me parecería bien que nos metieran y que nos pagaran. Y que nos metieran sin pedirnos por favor que no nos desnudemos y que no nos saquemos la raja. Pero eso no es así. Porque no vamos a convertir los museos de repente en sex-shops, ni en sexódromos, ni en orgías, ni en fiestas con cuarto oscuro. No va a pasar. Porque realmente la gente que está poniendo la pasta para todo esto es peña a la que no les interesamos. Es más, les damos miedito. Creo que ha habido una estrategia desde hace tres años para acá como de suavizarnos, de detenernos. De asimilarnos más bien. De nuevo la máquina asimilatoria otra vez. En mi caso, de todas formas, creo que es bastante complicado o en el de PostOp. Hay algunas que son más susceptibles, pero no sé. Este tema me da miedo.

Lo de estar incluidas en la exposición de Genealogías¹, ni me va ni me viene. Si alguien quiere poner un video mío en un museo que lleva tres años en mi página web, pues no sé. ¿Va a empezar a tener más validez por estar en un puto museo? Pues vale.

RODRÍGUEZ: Igual de esta forma llega a más gente.

J. TORRES: No creo que llegue a más gente en un museo que en la red. Ese video, antes de que lo proyectaran en la exposición, tenía como 3000 visitas y después de estar en el

1 Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga.

museo ha subido como 500 o 600, que tampoco son tantas. Tenemos como esa especie de confianza ciega en las instituciones y en los medios, y es una cosa con la que al mismo tiempo nos chantajejan mucho. Te dicen que te van a dar publicidad y entonces pasamos por el aro. Porque aunque no te vayamos a dar un puto duro, ni te vamos a llenar la nevera, ni te vamos a invitar a una caña, ni a que vengas a verlo porque ¡ajo! en León a nadie se les ha ocurrido pagarnos el billete para que vayamos a la inauguración. Se supone que no tenían medios ni dinero. Pero luego estas cobrando seis euros de entrada. ¿Y a mí no me puedes pagar un billete de avión para que vaya a la inauguración? Yo en realidad me resistí bastante y tuve movida con Aliaga porque le dije que yo solamente participaba si la exposición era gratuita. Y finalmente no lo es.

RODRÍGUEZ: Cambiando de tema, me pareció muy curioso que en tu libro comentas que tu trabajo cambió cuando alguien vino y te dijo que lo que hacías era feminista. ¿Cómo fue ese cambio?

J. TORRES: Mi problema con el feminismo era un problema que supongo que le pasa a mucha gente, sobre todo en los ámbitos anarquistas. Me tocaban mucho las narices algunos feminismos y, por extensión, pensé que todo el feminismo era así porque tampoco conocía otra cosa. Por mis prácticas sadomasoquistas me veía excluida totalmente hasta que apareció en mi vida Pat Califa. También con el tema de la sexofobia que hay dentro de muchos feminismos pues dije: “si esto es el feminismo, ahí te quedas”. Yo quería trabajar desde otro tipo de políticas. En 2008, en el FeminismoPostPornoPunk, me invitaron las Medeak a Arteleku y me dijeron que lo que hacía era feminista. Yo les pregunté: “¿por qué?”. Y me dijeron: “mira, porque usas el cuerpo de esta forma, porque dices estas palabras en contra del sistema, porque eres una mujer finalmente y porque la teoría *queer* y todo esto bla bla bla”. Y yo dije: “bueno, vale”. Y claro, cambió cosas porque tener una identidad política de este tipo (feminista) me empoderó un montón. Yo había rechazado el feminismo por el tema sexófobo y anti-BDSM y después me di cuenta de que había personas dentro del feminismo a las que les encantaba, que apoyaban la prostitución, las luchas trans... Y me di cuenta que tenía que luchar ahí dentro y también contra todas esas “feministoides”, que las llamo yo. El sufijo “-oide” que tiene “la forma de” pero no lo es, como los asteroides que tienen la forma de una estrella pero no lo son; están vacíos, huecos y sin luz. Esta nueva forma de entender el feminismo cambió mi trabajo –no quizás a nivel visual, a ese nivel está todo como

estaba; porque sí era feminista aunque yo no lo declarara así— sino más a nivel interno mío. A nivel personal. Y claro que afecta a mi forma de hacer las cosas. Encontrar a personas como Annie Sprinkle también fue como la bomba porque dije: “¡joder, una lucha pro-sex!” La lucha en Estados Unidos de las putas y de las trans claro que es feminista porque están luchando contra el patriarcado que las oprime. ¿Cómo no va a ser feminista? Si entendemos el feminismo como una lucha contra el patriarcado y, a la vez, lo podemos unir al anarco-feminismo que también es muy interesante porque une la lucha contra el capitalismo y contra el sistema de organización en general... Lo que le pasa al anarquismo es que también está ideado y redactado por hombres.

Con el feminismo clásico tengo reticencia porque sí, vale han hecho muchas cosas necesarias como conseguir que podamos votar, abortar o miles de cosas más. Y claro esto no ha perdido valor. Pero el problema es que es un feminismo que no ha sabido actualizarse ni renovarse, que se ha quedado estancado en sus logros y espero que no nos pase lo mismo si algún día logramos lo que queremos. Finalmente, después de la revuelta de Stonewall fue Silvia Rivera la que cogió el micrófono y tiró el zapato a la policía, que era una trans prostituta en la calle con VIH. Últimamente he pensado que la academia también es un enemigo en el momento en el que está escribiendo textos donde se nos trata como a bichos en la mesa del tomólogo. Analizan nuestras prácticas, que sí son muy *queer* y todo lo que tú quieras, pero para nosotras son prácticas vitales, y luego las plantan en un libro donde han escrito la palabra ontológico cuatro veces en el mismo párrafo. Demuestran que escriben solo para la academia, para élites intelectuales y no para los monstruos de los que tanto hablan y los que te inspiran. Me parece que desde la academia se está produciendo una alta traición a nosotras, a las que estamos en la calle, a las que luchamos de base. Hay que rechazar a la academia cuando se pone en plan intelectualoide.

RODRÍGUEZ: ¿Qué me puedes contar de la Muestra Marrana?

J. TORRES: La Muestra Marrana empezó para sacar pasta para pagar abogados, como mis performances pornoterroristas y como muchas cosas que hemos empezado a hacer en Barcelona. Cuando sucedió lo del 4F con nuestros colegas acusados por homicidio, después de agresión, después de mil cosas (como es un caso de corrupción la realidad y los hechos van cambiando) pues teníamos que pagar mucho dinero y no teníamos ni un duro. Así se inició la primera Muestra Marrana en 2007 entre seis personas. Todo

esto salió de la cabecita perversa de Águeda Bañón (la segunda integrante de GWLP) y nos juntamos ella, un par de amigas griegas, Tina y María, Jazmine (una chica turca feminista y muy cañera) y yo. Me estoy dejando a alguien. Había una casa okupa en el centro de Barcelona que se llamaba Magdalena donde vivían Águeda y Tina y ahí se hizo la primera Muestra Marrana durante dos días, coincidiendo con el orgullo gay para que la gente tuviera otras cosas que hacer aparte de torneos de pin-pon maricas/bolleros y cosas así absurdas. Sacamos 200€ para la causa, así que al año siguiente nadie quería hacerla. Entonces se lo propuse a Patricia Heras y a Claudia Ossandón, ya no para sacar dinero sino para continuar con el proyecto y ese año lo hicimos en Hangar. Ahora ya vamos por la quinta Muestra. Hangar siempre ha sido muy pro-postporno y ha apoyado proyectos super frikis, tanto con la dirección de Pedro Soles como de Tere Badía. Hay bastante buena gente dentro. Ahí se rodó U.K.I en una nave con cuatro toneladas de basura electrónica dentro. Hangar nunca nos ha pedido nada a cambio de la Muestra. Por eso también nos permitimos hacerla de forma gratuita para quien no tenga pasta. Gracias a que no es un negocio, lo hacemos con mucha más ilusión. Porque no es un curro.

RODRÍGUEZ: ¿Recibís bastante material para proyectar?

J. TORRES: En la última convocatoria recibimos sesenta cortos DIY, en dos meses. Luego tuvimos que seleccionar. Seleccionamos veintitrés. Para mí la Muestra Marrana es uno de mis éxitos. Sobre todo después de la muerte de Patricia. Ahora como me voy a México igual me llevo la Muestra Marrana ambulante, y espero que les guste y que no se lo tomen como una imposición europea. Además, gran parte del material que tenemos proviene de Latinoamérica. Cada vez es más fuerte el postporno allí.

RODRÍGUEZ: ¿Es Barcelona realmente la cuna del postporno?

J. TORRES: Sí, yo creo que hay un gran movimiento, pero también ha habido muchos momentos de estancamiento. Pero bueno, la cuna de postporno para mí es el chocho de Annie Sprinkle. En Europa, sí quizás. Los mitos fundacionales son muy poco prácticos, tampoco es una cuestión lineal. Si entendemos el postporno como la representación de la sexualidad disidente, el Marqués de Sade estaba haciendo postporno. Que lo llamemos así desde una perspectiva feminista o que son palabros que surgen para

definir cuestiones que ya existían. Es que la cuna de postporno igual fue hace 500 años en los aquelarres de Zugarramurdi. No lo veo claro, lo de Barcelona capital europea del postporno. También creo que mi odio a la ciudad influye en todo esto. Lo único con lo que me quedo de Barcelona es con la familia que tengo allí, mi familia putativa. Creo que muchas personas que no han vivido realmente en Barcelona tienen muy idealizado lo que pasa allí. Para mí ese momento de apogeo se acabó. Por eso me aburro y por eso me voy. Barcelona da hoy mucho asco. Si alguien quiere tomar Barcelona como referente del postporno espero que tome la precaución de no entenderlo como una línea temporal en la que algo empieza y algo que quizás se va a acabar, como un movimiento. No me gusta ni lo del movimiento postporno ni lo de movimiento pornoterrorista. Tampoco somos, como se ha dicho muchas veces, un colectivo. Es más bien como un grupo de personas que tienen las mismas afinidades, pero que no tienen las mismas ideas. No somos un bloque. Nunca hemos hecho una reunión. ¿Qué clase de colectivo nunca ha hecho una reunión? Sí que nos juntamos muchas veces en fiestas, nos juntamos en nuestras casas.

RODRÍGUEZ: ¿Qué pretendes encontrar en México? ¿Cómo crees que puede influir este cambio de residencia en tu trabajo?

J. TORRES: Pues, no lo sé. Ahora solo pienso en salir de Barcelona, lo llamamos así porque se ha convertido en una cárcel. Hago una performance de despedida esta semana en el Antic Teatre y quiero mostrar toda la rabia que siento contra esta ciudad. Sigo pensando en lo del arte feminista. No se me había ocurrido nunca, lo he pensado durante la entrevista. Creo que puede ser una forma de despolitizar, de intentar manipular o de quitarle paja al asunto del feminismo: “¿Cómo si otras tendencias políticas no hubieran utilizado el arte como arma, como herramienta!”. Los carteles que hicieron los anarquistas durante la República y durante la guerra: “¿todo eso es arte o qué es? ¿propaganda? y, ¿no será propaganda todo el arte feminista?”. Igual lo ideal sería hablar siempre de arte político feminista, para evitar la despolitización. Las palabras son muy corruptas.

