



CENTRO DE ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

**“Mi sexualidad es una manifestación política y artística”
Ámbitos de la pospornografía en el México contemporáneo**

Tesis que presenta

José Antonio Romero López

Para obtener el título de

Maestro en Estudios de Género

Directora

Dra. Karine Tinat

Lectoras

Dra. Cristina Herrera

Dra. Julia Antivilo

Ciudad de México

2016

Agradecimientos

Esta tesis marca el final de un ciclo, el producto de las grandes experiencias y conocimientos que resultaron de estudiar la maestría. Son muchas las personas que llevo en mi mente y corazón al final de este camino y a quienes quiero agradecer.

A la Dra. Karine Tinat, de manera muy especial, por su siempre sabia y afectuosa orientación; esta tesis no hubiera sido posible sin sus invaluable enseñanzas. Le admiro y le agradezco de la forma más profunda y sincera.

A todas las personas que entrevisté para la investigación, por su tiempo y su enorme cordialidad. Diana, Julia, Nadia Granados, Felipe, Miroslava, Liz, Alex, Bruno, Mirna, Ana, Nadia Matamoros y Lucía. Este trabajo es en gran parte un diálogo abierto con ustedes. Les deseo bien en sus vidas y en todos sus proyectos.

A Mílitsa, siempre, por todo el amor, por las risas y pláticas, por el apoyo y las palabras, las emociones y las experiencias; por el tránsito que tenemos juntos por este sendero de la vida, en este universo compartido, tan bello, intenso y complejo.

A mi familia, siempre. Mi madre y mi padre, Rocío y Antonio, mi hermana Miriam y mi hermano Israel, por tanto cariño, por los momentos y los recuerdos tan fuertes y entrañables a su lado. Son la calidez y la motivación que llevo conmigo desde pequeño.

A mi profesor Marcos Márquez, por la amistad y procuración que tenemos desde hace años; por confiar en mi trabajo y porque a partir de sus enseñanzas fue que indagué en los ámbitos que me llevaron al posgrado.

A mis amigas y compañeras de la maestría: Jaime, Gualuu, Fer, André, Isa, Bea, Miguel, Andrea, Miryam, Ale, Letty, Marina, Ana y Mariana. Fuimos una linda generación y de todas me llevo grandes recuerdos. Yuruen y Martha: son mis hermanas y me quedo por siempre con la maravillosa experiencia que compartimos en el intercambio en Berlín.

A todas mis profesoras: Cristina Herrera, Gabriela Cano, Soledad González, María Jesús Pérez, Ana María Tepichin, Camelia Romero y Carolina Agoff, por compartirnos de manera tan dedicada su tiempo y conocimientos en las aulas de clases. Al personal del PIEM: Blanca, Josefina y Luz, por su atenta y afectuosa orientación.

Agradezco, a su vez, a El Colegio de México, la Universidad Libre de Berlín, el Colegio Internacional de Graduados y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por las oportunidades, los apoyos y los espacios brindados para realizar mis estudios.

Gracias, de la manera más honesta. Espero esta tesis signifique un aporte para crear lazos, para dialogar y construir reflexiones.

“La creatividad es un instrumento de lucha,
el cambio social es un hecho creativo
y la acción creativa es una acción política”.

María Galindo
Mujeres Creando

Índice

Introducción.....	6
Pospornografía. Un primer acercamiento.....	9
¿Por qué hablar de posporno?.....	12
Capítulo I. El entramado teórico-metodológico.....	17
1.1 Estado de la cuestión.....	18
1.1.1 Origen y desarrollo del concepto de pospornografía.....	18
1.1.2 Posporno en el contexto latinoamericano y mexicano.....	23
1.1.3 Reflexiones finales sobre el estado de la cuestión.....	27
1.2. Marco teórico y conceptos principales.....	28
1.2.1 Género.....	29
1.2.2 Relaciones de poder.....	30
1.2.3 Actos performativos.....	33
1.3 Estrategia metodológica.....	35
1.3.1 El acercamiento empírico.....	35
1.3.2 Ruta metodológica y definición de interlocutoras.....	36
1.3.3 Técnicas de recolección de datos.....	46
1.3.4 Consideraciones éticas.....	49
Capítulo II. La representación en disputa. Debates en torno a la pornografía y la pospornografía	50
2.1 Pornografía. La fábrica de sueños de la matriz heterosexual.....	50
2.1.1 El ojo heterosexual masculino.....	55
2.1.2 Cuerpos y disciplinas de representación pornográfica.....	57
2.1.3 Lógicas de consumo en el supermercado porno.....	59
2.2. Posporno. El “cuarto propio” pornográfico.....	61
2.2.1 La representación sexual es política.....	65
2.2.2 Placer y la (no) producción de capital.....	68
2.2.3 El apellido feminista.....	70
2.3. Pospornografía encarnada.....	74
2.3.1 El pornoterrorismo de Diana J. Torres.....	74
2.3.2. “La lucha es por el territorio”: Nadia Granados <i>La Fulminante</i>	79
2.3.3. La alquimia de <i>Lechedevirgen Trimegisto</i> y el pensamiento puñal...	84
2.3.4. Miroslava Tovar y el activismo desde el audiovisual.....	88

Capítulo III. Más allá de la representación. El posporno como estrategia política y su devenir en el contexto mexicano.....	95
3.1 El posporno descentralizado de la imagen.....	96
3.2 El posporno como <i>política estética</i> feminista.....	99
3.3. Redes, espacios y comunidades afectivas en torno al posporno.....	103
3.3.1 Casa Gomorra.....	103
3.3.2 Revista <i>Hysteria!</i>	107
3.3.3 Femstival.....	111
3.3.4 Muestra Marrana.....	116
3.4. Esbozo de los rasgos característicos del posporno en México.....	123
3.4.1 La violencia encarnada. Eje central de las propuestas nacionales.....	129
3.4.2. El posporno y su relación con el arte feminista en México.....	131
Conclusiones.....	138
Bibliografía.....	143
Referencias de imágenes.....	149

Introducción

¿Cuál es la importancia de enunciarnos como investigadoras e investigadores, de hacer explícito de dónde vienen nuestras inquietudes e intereses en el trabajo que desarrollamos? Sabemos que no somos sujetos neutros, estudiando un fenómeno como si fuéramos ajenos a su desarrollo; todo lo contrario: estamos completamente sumergidos en aquello que investigamos. No hay nada casual en esta ruta y decisión, nada objetual ni ajeno. En el espacio de la epistemología feminista se hace primordial, de hecho, explicitar el lugar y el momento situado desde donde producimos conocimiento, precisamente para contrarrestar esos ánimos de “objetividad” y supuesta “neutralidad” de los paradigmas científicos más comunes. Esto no pensado como un ejercicio narcisista ni mucho menos, sino para posicionar nuestra investigación y ubicar a nuestros lectores en ese universo de estudio.

Resuena bien como discurso general lo anterior, y luego, yo me pregunto, desde lo más íntimo: ¿Cómo llegué aquí y por qué realizo esta investigación? Pregunta que no es de fácil respuesta. Lo más personal puede resultar lo más difícil de descifrar. Hay que volver entonces sobre nuestros pasos, tarea que podría ser de lo más complicada si no dejamos desperdigados trozos de pan por el sendero, como Hansel y Gretel. No importa: el rastro de las huellas queda y hay que estar muy atentos a la marca que han dejado.

En lo que compete a esta investigación que desarrollo, el camino ha estado lleno de sorpresas y coincidencias que me han llevado a transitar por caminos desconocidos. Estudié la carrera de Ciencias de la Comunicación, con especialidad en Periodismo, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde siempre me llamó la atención el estudio de la imagen. Vivimos en un mundo rodeado de imágenes: en la actualidad, las representaciones icónicas dominan el espectro social y se difunden por toda clase de medios análogos y digitales. La cuestión me inquieta e interesa. Por fortuna, conté con el apoyo de muy buenos mentores con quienes entablé un diálogo, que me guiaron y me proporcionaron materiales de estudio para indagar en estas cuestiones. Con el tiempo y el trabajo, estos intereses fueron quedando más definidos: deseaba profundizar en todo lo concerniente a la producción, difusión y consumo de imágenes relacionadas con el arte y con los medios de comunicación.

Dentro de la multiplicidad de referencias icónicas, particularmente una me llamó la atención para desarrollar en la tesis de Licenciatura: la imagen pornográfica. Combinaba mi

interés por las representaciones icónicas con otra inquietud: la sexualidad. ¿De qué manera define y conforma nuestra identidad todo aquello que asignamos al universo de lo sexual? El porno, a su vez, me interesaba como producto cultural y audiovisual, pues consideraba —considero: conviene decirlo en presente, pues aún lo creo— tiene una doble naturaleza, ambivalente y paradójica: por una parte, es una poderosa industria global que genera millones de dólares alrededor del mundo, como uno de los materiales culturales más vistos y consumidos del planeta; por el otro lado, reside guardado en un lugar oculto del imaginario social, como tema de interés público pocas veces mencionado y tratado. ¿A qué se debe esto? Me preguntaba yo. Mi asesor de tesis de Licenciatura, el profesor Marcos Márquez me compartió en aquel entonces una película, cuyo título, más allá de la trama del filme, aún resuena en mis inquietudes y en este tema de investigación: *Vicios privados, virtudes públicas* (1976), de Miklós Jancsó. Por tratar explícitamente el tema de la sexualidad, ¿el porno representaba un vicio privado? ¿Por qué la sexualidad estaba resguardada en ese ámbito de lo privado? Siguiendo esta ruta, ¿qué hacía de la sexualidad un vicio y no una virtud? Son preguntas sobre las que sigo reflexionando y que en parte conforman los intereses de este trabajo.

Sucedió en aquel entonces que, a partir de herramientas teóricas y metodológicas de la estética y la narratología, realicé un análisis narrativo de algunas películas de cine pornográfico (Romero, 2013). Este trabajo se centraba en el texto, digamos la estructura del filme, a partir de cuestiones como los momentos climáticos y de ruptura en la historia; o aspectos formales como las tomas de cámara, los encuadres y los usos del color. Con esto quería también indagar en aquellos argumentos que definían al porno como un producto cercano al género documental, casi naturalista, que única e inocentemente registraba el desarrollo de un acto sexual. Todo lo contrario: me parecía que detrás de ese montaje audiovisual se encontraba encarnada una cierta postura o ideología; en otras palabras, que no había elecciones inocentes en la trama o en la configuración estética que conformaban a una película pornográfica, sino que siempre había una intención, consciente o no, en mostrar las cosas de una manera y no de otra.

Fue hacia el final de este trabajo de tesis cuando llegué al tema de la pospornografía. Asistí a una conferencia en el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM, donde se trataría el tema de la imagen pornográfica. Como

mera alusión y colofón, hacia el final de aquella charla, en la mesa de discusión se mencionó la existencia de un movimiento, cercano al feminismo, nombrado como pospornografía y que precisamente planteaba críticas y cuestionamientos hacia la manera en que se construían las imágenes porno de difusión masiva. Debo decir que éste, para mí, fue un momento muy emocionante, de asombro y descubrimiento. De pronto, fue como encontrar un cauce a partir del cual muchas de las inquietudes y dudas que habían pasado por mi mente, en relación con la imagen pornográfica, podían encontrar un sendero más abundante de profundización y cuestionamiento.

El nuevo campo parecía asignarle toda una nueva dimensión crítica al trabajo que estaba desarrollando. “Tendría que replantear muchas de las cosas que he escrito y reflexionado”, me decía a mí mismo, pensando en las vías para reelaborar mi texto. “¡No! Conviene siempre delimitar las investigaciones. Podrás indagar en esas inquietudes, posteriormente”, me aconsejó mi asesor de tesis. Tenía toda la razón: por lo pronto convenía concluir el estudio y titularme. Las necesidades materiales apremiaban en aquel momento —y casi siempre, en la vida—. Fue así que concluí mi trabajo pero dejé abierta la posibilidad de profundizar en ese campo de estudio en el futuro.

Después de eso, realmente no pasó mucho tiempo para que descubriera una oportunidad. Conocí la convocatoria para la Maestría en Estudios de Género de El Colegio de México y presenté mi postulación. Afortunadamente, fui aceptado en el programa para continuar con mis estudios e indagar en el ámbito de la pospornografía, con recursos teóricos y metodológicos más abundantes y precisos. A partir de todos los conocimientos y reflexiones desarrollados en el contexto de la maestría, he logrado profundizar en el trasfondo político y la complejidad que encarna el tema.

Es de esta manera, en este tránsito de intereses, que llego al momento presente de este tema de investigación. No obstante, este recuento no estaría completo sin mencionar la influencia e impacto que ha tenido en mí conocer la historia, las contribuciones teóricas y los postulados políticos de los movimientos feministas. La pospornografía fue mi puerta de entrada para conocer este amplio universo de diálogos, posiciones y conocimientos. Éste ha sido, básicamente, un proceso de desaprendizaje del mundo —una desarticulación que en sí misma se vuelve un aprendizaje—, que me ha tocado en lo más íntimo y común. Me he cuestionado la manera en que llevo mis relaciones afectivas y profesionales cercanas; ha

traspasado la forma en que concibo el conocimiento y construyo reflexiones; me ha hecho repensar acciones cotidianas que para mí antes ocurrían sin mayor sobresalto o importancia.

Vuelvo entonces sobre las migajas de pan en el camino, para entender cómo y por qué tomé ciertos caminos, para entender también esos procesos a partir de una nueva perspectiva. Como un mero acto volitivo, muy sincero, el feminismo me ha llevado a criticar la manera en que entiendo e interactúo en el mundo, a comprender la profunda implicación que significa decir y asumir que lo personal es político. No deseo replicar modelos que generen violencia, que invisibilicen luchas e identidades o que creen jerarquías y opresiones entre las personas. Es complicado, complicadísimo. Es, creo, un largo viaje de cuestionamientos y replanteamientos el que hay que emprender. Voy liberando los trocitos de pan por el camino, a la vez que procuro hacer el viaje más disfrutable y ligero, para aventurarme por veredas desconocidas. Solo puedo decir que estoy contento de encontrarme aquí, de hacer el intento por transitar en este sendero.

Pospornografía. Un primer acercamiento

Aunado a esta reflexión inicial, y en relación con el tema de investigación, ¿de qué estamos hablando cuando mencionamos el término de pospornografía? Porque en primera instancia suena rimbombante formular un “-post” frente a un tema tan controvertido como el de la pornografía, anclado en ese espacio privado al que hacía mención previamente. De manera breve, podríamos decir que el posporno plantea una crítica a la forma en que la pornografía de consumo masivo produce y difunde sus imágenes de contenido sexual explícito. ¿Qué de malo o criticable puede haber en un producto de consumo íntimo, pensado para satisfacer un cierto deseo o fantasía sexual y que no trasciende más allá de la pantalla de la computadora o del televisor? ¿Realmente pueden ser tan grandes las repercusiones de la imagen porno como para esbozar una crítica?

La pornografía fue considerada durante un amplio periodo de tiempo como la representación icónica por excelencia de las prácticas sexuales. Era entendida como un estimulante sexual, que funcionaba mediante recuerdos y fantasías que cada persona traía a la memoria en su constitución como ente sexuado. Había cierto pensamiento funcionalista en esta concepción: como si la motivación que proponía el porno fuera directa e infalible, un estímulo-respuesta tan instantáneo como el que observó Iván Pávlov, el precursor de la psicología conductista, en sus experimentos con perros.

¿Qué imágenes solían predominar en la pornografía convencional? Cuerpos ultrasexuados, coitos que se prolongaban indefinidamente, grandes falos. La amplia mayoría de la producción pornográfica mundial parecía plasmar un universo erótico que Jean Baudrillard denominó como hiperreal, “demasiado cercano para ser verdad” (Baudrillard, 1981: 33). Representaciones con una demasía de autenticidad, que se nos presentaban como prueba veraz y contundente de una realidad sexual tácita.

De pronto, se trasladó la pregunta, ¿y si esas imágenes que nos muestra la pornografía no son tan fidedignas e inocentes? El meollo estaba en preguntarse por la construcción icónica que proponía el ojo visor. ¿Qué me está mostrando esa mirada? Parecía ser una pregunta pertinente. Comenzó entonces una reflexión, sobre la que el feminismo realizó importantes contribuciones. Se notaron algunos patrones en la constitución de la imagen porno: relaciones hombre/mujer, donde el deseo de las mujeres casi siempre estaba anclado al deseo de los varones; los papeles casi se podrían definir por un rol activo/pasiva, donde de hecho con frecuencia se suele denigrar y violentar con el cuerpo de las mujeres; el epicentro simbólico de la imagen recae casi en su totalidad en el coito sexual, en una pretendida actitud documentalista que, sin embargo, suele ser ficticia, construida, actuada.

¿Es ésta la representación explícita de la sexualidad humana? ¿Así es como se suceden siempre los actos sexuales? Se tenía que indagar en lo que había detrás de esa mirada. En el ámbito de los estudios feministas, Teresa de Lauretis realizó una valiosa aportación teórica, al argumentar que el cine y la fotografía eran *tecnologías de género* (De Lauretis, 1987). Sus imágenes reproducen y crean ciertos modelos de masculinidad y feminidad, bajo una apariencia de naturalidad inmutable. ¿Acaso entraban ya todos nuestros deseos sexuales en esa propuesta de la imagen pornográfica? ¿Podíamos sentirnos todos identificados con dichos roles y con esos cuerpos ultra sexuados del porno?

La pregunta clave, en este ámbito de estudio que propongo, se realizó entonces de la siguiente manera: ¿No serían las imágenes de la pornografía construidas bajo una mirada que era primordialmente heterosexual y masculina? Es éste el eje medular a partir del cual se posicionó y planteó la pospornografía. El movimiento promovía la creación de representaciones sexuales que fuera más allá del funcionalismo del porno común, enfocado casi exclusivamente en imágenes y prácticas sexuales con un propósito masturbatorio —

construidas por y para un público heterosexual masculino—. El posporno llamaba a salir de ese marco heterosexista y tomar el control de la imagen pornográfica para plasmar otras inquietudes y gustos sexuales. Se trataba primordialmente de una iniciativa que promovía la desnaturalización del aparato de producción pornográfica. Nada de objetivo y “real” había en su ojo visor; existía siempre una intención y había que hacerla explícita.

Es de esta manera que surgió la pospornografía, como un movimiento político y artístico a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, en Estados Unidos y Europa — primordialmente en España—, y como cisma interno en el ámbito de la pornografía audiovisual. No se trataba de prohibir la pornografía, sino que la acción consistía en apropiarse de la representación pornográfica para plasmar otras inquietudes, cuerpos y placeres sexuales, fuera del espectro heteronormativo de las producciones pornográficas de consumo global. Una frase de Annie Sprinkle, actriz porno estadounidense y precursora del movimiento, resume de manera muy llana y contundente este principio: “Si no te gusta el porno que ves, haz tu propio porno”.

Llegado este punto y condensadas estas reflexiones, conviene introducir una definición del término pospornografía, a partir de la cual se puede continuar la problematización del estudio. Con este entendido, cito la definición que propone Marisol Salanova en su ensayo *Postpornografía*, por considerar que es un enunciado conceptual que aúna las reflexiones desarrolladas en los párrafos previos:

El postporno es un movimiento político y artístico que propone el disfrute de nuevas representaciones alternativas del cuerpo, elaborando un imaginario sexual en el que tengan cabida las sexualidades periféricas y disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginaban” (Salanova, 2012: 41).

El posporno comenzó siendo un discurso predominantemente audiovisual, con el video como soporte técnico principal; sin embargo, poco a poco se complejizó hasta derivar también en propuestas de performance que tomaban el cuerpo y la sexualidad en escena, sin intermediarios entre artista y público, como epicentro para proyectar esas críticas y cuestionamientos.

De primera mano, y teniendo en cuenta estas reflexiones generales sobre el tema, podríamos identificar la propuesta de la pospornografía primordialmente a partir de las siguientes cuestiones: la representación de imágenes sexuales que visibilice cuerpos y prácticas fuera de un cierto marco heteronormativo; una crítica al sistema sexo-género

dicotómico, basado en la supuesta diferenciación y complementariedad hombre/mujer; y un viraje estético al abordar la imagen pornográfica, fuera de aquella configuración icónica que propone el porno masivo, pensado primordialmente para un público y ojo masculino heterosexual.

¿Por qué hablar de posporno?

La apropiación de la imagen pornográfica a la que llamaba el posporno tuvo eco en América Latina, y durante las primeras décadas del siglo XXI se han comenzado a desarrollar propuestas artísticas y políticas que incorporan este concepto, así como sus críticas y demandas. Éstas provienen de muchas zonas de la región, de países tan diversos como Colombia, Chile, Argentina, Brasil, Perú o Nicaragua, con manifestaciones que aumentan en número y frecuencia. México ha sido un importante epicentro donde se han concentrado varias de estas manifestaciones. Prueba de ello fue la reciente organización de la Muestra Marrana, uno de los festivales posporno más relevantes del continente europeo y que por primera vez migró de Barcelona para llegar a la Ciudad de México¹.

La investigación pretende ser un acercamiento exploratorio a algunas de las propuestas creativas y reflexiones de las mismas artistas, activistas y difusoras involucradas en el ámbito pospornográfico en México, para de esta manera contribuir, en un sentido más general, al análisis y comprensión de lo que está ocurriendo en torno a la pospornografía en este contexto espacio-temporal específico. El argumento que dio inicio al proyecto fue la consideración de que no se ha problematizado y estudiado suficientemente lo que, de manera específica, se ha entendido por pospornografía en el ámbito mexicano, a partir de las reflexiones y propuestas de las mismas personas involucradas.

Tras la búsqueda documental que sirvió para definir la investigación, noté que buena parte de los trabajos que sitúan al posporno como su ámbito de estudio están enfocados en las manifestaciones de Estados Unidos y algunos países europeos. Esto resulta quizás poco sorprendente, pues es en estos sitios donde se gestó el concepto de pospornografía, por lo que la producción teórica que lo aborda ha sido más abundante.

¹ La Muestra Marrana se desarrolla desde el 2008 en la ciudad de Barcelona, en las instalaciones del centro cultural Hangar. Para su edición VII, la muestra fue organizada del 2 al 7 de junio de 2015 en la Ciudad de México, con sede en el museo Ex Teresa Arte Actual, en el Centro Histórico.

Debido a la ausencia de una genealogía y de una bibliografía más abundante sobre el tema, me parece sumamente importante no simplemente reutilizar la producción teórica que ha servido para entender la pospornografía en Estados Unidos y Europa, para reflexionar sobre lo que está ocurriendo en torno al tema en México. La labor debe ir más allá de una importación conceptual.

Argumento que la incursión del posporno en México y América Latina podrá ser reciente, no obstante, esto no quiere decir que las propuestas artísticas y políticas donde se incorporen elementos sexuales explícitos y pornográficos sean nuevas en la región. En la tradición del performance y el arte vivo con el cuerpo y la sexualidad, se cuenta con un amplio compendio de artistas y propuestas que han trabajado, al menos desde los años setenta del siglo XX, con estos temas e inquietudes (Alcázar y Fuentes, 2005; Antivilo, 2015; Mayer, 2004). En este sentido, la pospornografía no incursiona como un elemento nuevo en el ámbito latinoamericano, sino que se incorpora y confluye con una serie de prácticas y propuestas creativas que se han gestado en la región a través de varios años².

Tras un tiempo de haberme sumergido en el ámbito, estimo que el posporno ha adquirido en México y Latinoamérica sus estilemas y rasgos específicos, muchas veces ligados con elementos rituales y referentes de los pueblos y civilizaciones que existieron en la región antes del periodo colonial. El posporno, a su vez, se ha incorporado como un aparato crítico para denunciar el sistema capitalista neoliberal o para generar conciencia sobre el agudo racismo y homofobia en la región, por situar algunos ejemplos. Estamos hablando de ideas y propuestas geolocalizadas, basadas en inquietudes específicas — propias de la artista y del contexto en que emergen—.

De tal forma, parto de la hipótesis de que *no existe una noción homogénea y universal de lo que significa lo pospornográfico, sino que esto depende de la manera en que cada persona que trabaja en el ámbito incorpora la idea a su propuesta política y estética, de acuerdo con su bagaje e inquietudes personales, así como sus intereses y demandas sociales, situadas en un entorno específico*. En tal sentido, más que entender el

² Se notará que empleo el término *pospornografía* y no el de *postpornografía*, con el prefijo “-post”. Ésta es, de hecho, una propuesta elaborada en el contexto latinoamericano para referirse al ámbito. Se argumenta que en los países hispanohablantes de América no pronunciamos la “t” de “-post”: ésta es muda, y el concepto suena y se enuncia comúnmente como “posporno”. Mediante esta lectura lingüística se propone ubicar el término en la geografía y cultura de Latinoamérica, y diferenciarlo del *postporn* anglófono o del *postporno* ibérico (Milano, 2014: 9). Como un ejercicio situado de conocimiento, me interesa indagar en esta reflexión y aclaro que emplearé de esta forma el término.

tema del posporno bajo un abordaje meramente estético —digamos un estudio centrado en la composición de imágenes y representaciones—, conviene conocer las alianzas, prácticas y propuestas que se elaboran en torno al concepto. Para este propósito, retomo algunos aportes realizados desde la teoría y crítica de arte feminista, que invitan a conocer la relación que existe entre lo político, lo social, lo ético y lo estético: representaciones que no solo producen imágenes, sino también valores, espacios y colaboraciones.

La pregunta central que dirige la investigación es, entonces: *¿De qué manera se ha incorporado y desarrollado el concepto de pospornografía dentro de una red de artistas, activistas e investigadoras, a través de trabajos gráficos, audiovisuales y de performance, de la difusión en medios análogos y digitales, de la gestión de espacios culturales y de la producción académica en torno al tema, en el contexto espacio temporal del México contemporáneo?* Mediante esta pregunta, y de acuerdo con la pretensión de no realizar un abordaje meramente estético, quiero ejemplificar que me interesa la producción, distribución e interpretación de propuestas relacionadas con la pospornografía como un proceso interrelacionado. A partir de esta pregunta, quedan establecidos los siguientes objetivos de investigación:

- Conocer y analizar la forma en que algunas personas que pertenecen a una red de artistas, activistas e investigadoras incorporan y desarrollan el concepto de pospornografía, mediante trabajos gráficos, audiovisuales y de performance, de la difusión en medios análogos y digitales, de la gestión de espacios culturales y de la producción académica en torno al tema, en el contexto espacio temporal del México contemporáneo.
- Explorar algunas de las propuestas que se realizan sobre el cuerpo y la sexualidad en el ámbito de la pospornografía en México.
- Comprender la forma en que la pospornografía se ha entendido y complejizado en el contexto mexicano, y en qué sentido confluye y se diferencia de la propuesta artística que, en primer lugar, surgió principalmente en Estados Unidos y Europa.
- Aportar reflexiones sobre la manera en que la pospornografía llega y converge con la tradición del arte performance latinoamericano y mexicano que trabaja con el cuerpo, la sexualidad y la pornografía.

Considero que una de las mayores dificultades que entraña este tema de investigación es que consiste en un análisis y reflexión de un fenómeno que está ocurriendo y desarrollándose en el mismo momento del estudio. No se podría aplicar una cierta mirada retrospectiva, a la manera en que lo haría un abordaje histórico, para ver a distancia las confluencias y direcciones que siguieron las manifestaciones relacionadas con el posporno en ciertos lugares del país. Estamos entonces hablando de un proceso en tiempo presente.

Por tal motivo, me gustaría subrayar que parto de una aproximación exploratoria, y que siguiendo los postulados del conocimiento situado desarrollado por Donna Haraway, el trabajo está delimitado por el espacio y el tiempo mismo de donde surge la investigación y a partir de las/os actores que dialogan en el estudio (Haraway, 1995: 313-339). Más que representar una limitante, creo que situar la validez y amplitud del trabajo resulta más apropiado y útil, pues de este modo la investigación puede significar una contribución geolocalizada para pensar y entender un fenómeno global.

Esta misma propuesta conceptual determina la estructura bajo la cual está desarrollado el trabajo. Me gustaría puntualizar que no pretendo establecer una definición de pospornografía como definitiva; más bien, la investigación implica una ruta de pensamiento mediante la cual se irá profundizando en el término, así como en las prácticas y ámbitos relacionados con él. Una frase popular me gusta para aterrizar esta idea, es un cierto “desenredar la madeja” del posporno: procurando una postura crítica, el objetivo de la tesis es analizar el concepto, abrirlo, cuestionarlo, modificarlo y complejizarlo. En el entramado de los capítulos también he procurado plasmar este carácter; me gusta ver el desarrollo y la lectura del trabajo como una cierta caminata por un sendero reflexivo.

De esta forma, es que el cuerpo de esta investigación está compuesto en lo medular por las reflexiones y debates surgidos de las entrevistas con 12 personas relacionadas, de una manera u otra, con los ámbitos donde se emplea el concepto en México. Es importante también decir que se considerarán algunas de las propuestas gráficas, audiovisuales o de performance producidas por las/os interlocutoras/es, no tanto para hacer únicamente un análisis formal y discursivo de estas piezas, sino para situarlas en relación con los discursos de sus creadoras/es en las entrevistas.

Por otro lado, se consideran también algunos materiales publicados en medios análogos y digitales, como periódicos, páginas de internet o revistas físicas y digitales.

Debo aclarar que por considerar estos elementos no se trata de un estudio de “recepción” de las piezas y obras de las/os interlocutoras/es de la tesis, sino porque en estas fuentes han también contribuido con reflexiones en escritos, proyectos o entrevistas, que resultan de mucha utilidad para la investigación.

No quisiera concluir esta introducción sin agradecer por lo aprendido durante este tiempo, así como por las experiencias y reflexiones que arrojaron el trabajo de campo y el diálogo con las personas que conocí en el proceso. Más allá de la división férrea que se suele trazar entre práctica y teoría, activismo y academia, considero que siempre hay un interesante diálogo e intercambio entre una cosa y la otra. Aún más, me parece, en lo relacionado con los estudios de género y los movimientos feministas: ha resultado primordial la labor producida en ambos campos para el reconocimiento de derechos, la visibilización de luchas y prácticas o la indagación en ciertas problemáticas y retos. Van de la mano, creo. Me gustaría que el material producido aquí transitara en ese sentido, y significara una contribución y un diálogo sobre la manera en que se concibe y representa la sexualidad, así como las implicaciones y efectos de esas acciones, en este contexto de espacio y tiempo específico. Condensados estos principios y argumentos iniciales, comencemos pues, con la indagación en el amplio ámbito de la pospornografía.

Capítulo I

El entramado teórico-metodológico

El propósito de este capítulo será explicitar y desarrollar las herramientas teóricas y metodológicas que dan sustento a la investigación. A partir de este entramado se podrá después profundizar en el fenómeno de estudio de una manera más situada. En primer lugar, en el estado de la cuestión, se realiza una breve indagación en los trabajos de investigación previos que han abordado el tema de la pospornografía. Esta labor no solo cumple el objetivo de hacer mención de esta literatura y citar sus aportes más relevantes, sino que la tarea misma pretende ser un recorrido, un tanto histórico y conceptual, sobre la forma en que la pospornografía ha cambiado como fenómeno social, desde su gestación, a finales del siglo XX en Estados Unidos, hasta las piezas políticas y artísticas en Latinoamérica y México que han incorporado sus postulados y demandas.

Una vez realizado este ejercicio, donde se indaga en el universo de estudio y donde me posiciono como investigador, enunciaré los conceptos básicos para abordar el tema y los postulados teóricos a partir de los cuales se sustenta el trabajo. Identifico este paso como la presentación de una cierta caja teórica, con sus herramientas conceptuales, a partir de la cual se comenzará a problematizar el fenómeno de estudio. La idea también es que, conforme se progrese en el desarrollo de la investigación y sus capítulos, se reformule este aparato conceptual inicial, se cuestionen ciertos componentes o se incorporen otras herramientas. Concibo así el marco teórico bajo un diseño flexible, que marche al compás de la profundización y reflexión en la investigación.

Finalmente explicitaré los pasos metodológicos que seguí para la recolección de datos y para dialogar con las 12 personas entrevistadas. Procuraré también realizar una breve semblanza de las interlocutoras/es y la forma en que sus aportes y su trabajo se relacionan entre sí, para concebir el universo de estudio de una manera integrada y relacional. En este tránsito también hablaré sobre mi inmersión en el trabajo de campo, los retos y dificultades que se presentaron, así como la manera en que fueron surgiendo las principales inquietudes, preguntas y temas que dan forma al cuerpo de la investigación.

1.1 Estado de la cuestión

Son varias las contribuciones que toman a la pospornografía como cuerpo conceptual y tema central. Éstas han sido realizadas desde diversos lugares y tiempos, con aportes de múltiples disciplinas.

Tras la recopilación bibliográfica elaborada para abordar el problema de investigación, opté por dividir las fuentes encontradas en dos categorías, en las que se toma como eje el tipo de aporte conceptual que los textos y artículos representan para el trabajo. De esta manera, la categorización se estructura a partir de las fuentes que conforman:

1. el origen histórico del concepto de pospornografía y las contribuciones académicas para estudiar la propuesta política y artística surgida en Estados Unidos y Europa;
2. y las contribuciones académicas desarrolladas para abordar y comprender la pospornografía en el contexto latinoamericano y mexicano en particular.

El propósito de esta división es trazar una ruta lógica y conceptual que nos permita entender y organizar de mejor manera las diversas discusiones que han girado en torno al tema, y que a su vez estén orientadas para identificar aquellos aspectos sobre los que poco se ha ahondado y donde puede situarse la investigación propuesta.

1.1.1 Origen y desarrollo del concepto de pospornografía

Como se argumentó en la introducción del trabajo, estamos en el ámbito de estudio donde la producción teórica ha sido más abundante. Esto resulta lógico si pensamos que es en estos sitios donde surgió la propuesta conceptual del posporno.

En primer lugar, se considera que el término de pospornografía fue acuñado por el fotógrafo erótico de origen holandés Wink van Kempen, a finales de los ochenta del siglo XX, para referirse a aquellos materiales pornográficos cuyo propósito no era exclusivamente masturbatorio, sino que también incorporaban una cierta crítica de contenido humorístico y político (Llopis, 2010: 22). De tal manera, y como su prefijo lo delata (“-post”), debemos tener siempre en cuenta que la pospornografía surgió como un movimiento transgresor y disidente de la industria de pornografía audiovisual.

Es en este sentido que en su genealogía, el posporno también consistió en un debate en el seno del movimiento feminista estadounidense, en torno a la imagen pornográfica. Hacia finales del siglo XX diversos grupos feministas intentaron censurar la pornografía,

por considerarla un medio audiovisual que promovía y perpetuaba la violencia contra las mujeres. Esta corriente fue conocida como *abolicionista* y era defendida por importantes teóricas feministas como Catherine MacKinnon o Andrea Dworkin (Preciado, 2008a: 43).

Al mismo tiempo, otras corrientes del feminismo veían en la pornografía una oportunidad y desafío para subvertir esas normas sexuales, precisamente por el poderoso carácter semiótico de la imagen pornográfica. Esta corriente fue conocida como *pro-sex*, y en ella se integraron actrices (popularmente conocidas como *pornstars*) que ya trabajan en el interior de la industria pornográfica y que se unieron para compartir experiencias y brindar apoyo mutuo, así como para concebir estrategias de producción y difusión de sus propios materiales. El colectivo se auto denominó como el colectivo Club 90 (Sprinkle, 1997: 68). Esta agrupación fue liderada por Annie Sprinkle, quien incorporó el concepto de Van Kempen a su trabajo y desarrolló algunas puestas en escena ahora ya famosas en el ámbito, como *Public Cervix Announcement* —donde invitaba al público a observar su útero con un espéculo y una linterna— o *Post Porn Modernist* —donde de forma paródica narra su vida y experiencias como *pornstar*— (Sprinkle, 1997: 69), y que serían de hecho el origen y conceptualización del movimiento posporno.



Figura 1. El denominado Club 90 en el Carnival Knowledge de Franklin Furnace, Ohio (1990).

Linda Williams, una influyente investigadora de teoría cinematográfica, dijo sobre el trabajo de Annie Sprinkle que éste consistía en una toma de poder y significación de la imagen pornográfica que se mueve más allá de las oposiciones binarias más problemáticas para el feminismo, y que suelen situar a la imagen porno como un medio hostil y violento para las mujeres (Williams, 1993: 118). Mencionó también que este tipo de piezas y manifestaciones no dibujan una línea tajante entre la obscenidad frecuente de la imagen pornográfica y la legitimación de una propuesta artística. ¿Podría ser entonces que arte y

pornografía no estuvieron tan disociadas y ajenas, como se había pensado? Por lo pronto este debate ya no creció tanto en Estados Unidos, sino que fue en el continente europeo, principalmente en España, donde continuó su ruta y evolución. La fuerza del posporno como movimiento y crítica migró de continente, conforme transitábamos también del siglo XX al siglo XXI.

Fue en el año 2003 cuando se creó el “Maratón postporno”, el primer seminario en el mundo de introducción a la pospornografía, organizado por la famosa teórica y activista Beatriz Preciado³, en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Barcelona. En este foro fue de hecho invitada Annie Sprinkle, para que impartiera una conferencia-performance. No podemos decir que este evento representó un punto inicial, pero vaya que sí ayudó a integrar a una multiplicidad de personas que llevaban ya un tiempo trabajando con la sexualidad y la imagen pornográfica en instalaciones y piezas de performance (Llopis, 2010: 27). Es decir, la idea de lo pospornográfico ayudó a construir alianzas e integrar una red de artistas y activistas que compartían posturas y críticas similares.

De esta forma, se aliaron colectivas como Girlswholikeporno, Go Fist Foundation, Quimera Rosa o Post-Op, y personajes como María Llopis, Diana J. Torres *Pornoterrorista*, Marianissima o Klau Kinky. Un aspecto muy importante es que en el contexto barcelonés y europeo en general, en el posporno se involucraron en mayor medida movimientos feministas, homosexuales y transexuales que también reclamaban la misma apropiación de los códigos visuales del porno.

En tal sentido, Beatriz Preciado desarrolló durante ese tiempo una idea de sexopolítica a la que definió como la de las *multitudes queer*: grupos minoritarios opuestos al régimen heterosexual y que no se contraponían al feminismo como movimiento político, pero que entraban en un diálogo crítico con él, en pos de una consideración que fuera más allá de la noción de “mujeres”, para integrar otros grupos de disidencia sexual (Preciado, 2003). De tal forma, los propósitos políticos de la imagen pospornográfica también se

³ Como parte del proceso de transformación corporal y subjetiva que planteó en un libro como *Testo Yonqui* (2008), en la actualidad el filósofo y activista se nombra a sí mismo como Paul B. Preciado, bajo una denominación de género masculina. En un sentido histórico, aclaro que citaré sus obras y textos con el nombre de Beatriz Preciado, pues todas las fuentes empleadas en el trabajo corresponden a un periodo previo de este cambio identitario. Con esta acotación temporal y contextual la idea es respetar el proceso de transformación subjetiva desarrollado por el autor.

diversificaron en este contexto, y pasó de ser una lucha política de un sujeto “mujeres” para ampliarse a una de las “multitudes queer”.

Las alianzas y aportaciones conceptuales al movimiento posporno, sobre todo en Barcelona, fueron cada vez mayores. Durante la primera década del siglo XXI, diversas artistas continuaron con su trabajo y colaboraciones. Se comienza a hablar en esta etapa de la imagen pornográfica clásica —entendida como la representación explícita de actos sexuales cuyo objeto es estimular sexualmente al espectador— cada vez más como una “fase histórica”. Una importante teórica como Marie-Hélène Bourcier comentó sobre el tema que le gusta usar el prefijo de -post, pues “subraya la idea de que la pornografía ha llegado a una fase de reflexión, a un momento en el que es necesario revisar los presupuestos sobre los que se asienta” (Bourcier, 2003: 20).

Dentro de las ramas del posporno surgidas en Barcelona, es significativo subrayar una corriente como el *pornoterrorismo*, de la ya mencionada Diana J. Torres, el cual toma de forma violenta y subversiva las representaciones sexuales —la autora lo define como un *asalto*— para elaborar propuestas estéticas que pueden incomodar al público (Torres, 2013: 54). El propósito de estos actos pornoterroristas no es tanto violentar con las personas involucradas, sino producir “una explosión interior, mental, quizás orgánica” que aspira a que la gente se cuestione sobre las represiones en los gustos y placeres sexuales que el sistema heterosexual y los medios de difusión masiva imponen (Torres, 2013: 54).

Cabe resaltar también que el posporno se comenzó a suscribir en los circuitos artísticos de las piezas que ya trabajaban con el denominado arte performance del cuerpo y la sexualidad. La imagen pospornográfica ha obtenido un lugar en el seno de este debate. Un documental, producido por la activista y teórica chilena Lucía Egaña, en torno al circuito barcelonés postporno, ejemplificó esta postura con una frase que se convertiría en bandera del movimiento: *Mi sexualidad es una creación artística* (2011).

Bajo un abordaje conceptual desde las artes visuales, Marisol Salanova, en su tesis de Máster de la Universidad Politécnica de Valencia, argumenta que la pospornografía incorpora la estética del BDSM (siglas que significan: bondage, dominación, sumisión y masoquismo) a sus producciones. De esta forma, en el posporno vemos representaciones de la sexualidad donde se subvierten las relaciones de género en juegos consensuados de poder, y que crean una imagen pornográfica novedosa y transgresora (Salanova, 2011:

101). Para Salanova, esta configuración visual tiene el poder de visibilizar problemáticas como la discriminación y marginalidad de representaciones alternativas de la sexualidad, la violencia de género o la patologización de la transexualidad (Salanova, 2011: 100).

Por su parte, en otra tesis de máster de la misma Universidad, Esperanza Moreno Hernández recopila y analiza varias obras audiovisuales españolas relacionadas con la sexualidad lésbica. El estudio hace un recorrido desde las sexualidades contra normativas de los años cincuenta hasta la actualidad, para encontrar el origen del activismo lésbico en el país ibérico (Moreno Hernández, 2010). El trabajo concluye que la representación de actos sexuales producido por mujeres lesbianas a partir de gustos y placeres autodefinidos, puede significar una forma de estética posporno.

Los análisis semióticos y narrativos también han significado contribuciones sustanciales para el estudio del tema. En estos textos, las manifestaciones posporno son entendidas como productos culturales que pueden ser analizados para develar sus componentes y características esenciales.

Desde un discurso semiótico, por ejemplo, Alberto García del Castillo, de la Universidad Complutense de Madrid, retoma el modelo de actantes de A. J. Greimas y la esfera de acción de Vladimir Propp para definir los mecanismos de empoderamiento en las narraciones pospornográficas. El autor centra su estudio en el análisis del filme *Too Much Pussy! Feminist sluts, a queer X show* (Emilie Jouvett, 2010), documental que narra la gira de un grupo de activistas posporno alrededor de Europa en el año de 2009. García del Castillo concluye que las estrategias de empoderamiento del posporno no solo son puestas en acción en el espacio de su distribución y consumo, sino que también se hallan contenidas en el interior de sus relatos e historias (García del Castillo, 2011: 376-377).

En una tesis de El Colegio de México de la generación 2012-2014 de la maestría en Estudios de Género, Álvarez Corona parte del análisis de las relaciones interpersonales y de género para estudiar el discurso fílmico de la película *Baise-Moi* (Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, 2000). El autor argumenta cómo el desarrollo narrativo e iconográfico de la película se puede dividir en dos momentos: la imagen pornográfica y la pospornográfica. De esta forma, traza una tipología de las características discursivas y estéticas que diferencian al porno del posporno. En una de sus conclusiones, el autor se

cuestiona si realmente estas nuevas configuraciones implican una superación de los binarios de femenino y masculino del sistema sexo/género (Álvarez Corona, 2014: 116).

También ubicamos aportes académicos a la cuestión de la pospornografía desarrollados desde ámbitos como los estudios urbanos. En *Coños urbanos: la deserción del deseo y las calles sexuadas*, Giulia Perli, de la Universidad Politécnica de Valencia, aborda el tema a partir de un novedoso enfoque: el espacio y el contexto urbano. Mediante un análisis y compendio de las diferentes obras y performances posporno del movimiento en Barcelona, Perli argumenta que estas manifestaciones resignifican las calles de las ciudades y visibilizan experiencias sexuales consideradas comúnmente como anormales y confinadas al espacio de lo privado (Perli, 2011: 89-91). De esta manera, la autora concluye que el posporno ayuda a trazar una nueva cartografía del deseo y de la geografía del género en los espacios urbanos.

Por último, en el artículo *La pornografía y la globalización del sexo* de Yesenia Peña Sánchez, hallamos una disertación muy útil. En este texto, la autora reflexiona sobre la pornografía en el contexto de la globalización y los procesos de producción, distribución y consumo del mercado neoliberal. Explica cómo la pornografía ha pasado a ser uno de los negocios más redituables del mundo, influyente en los sistemas de normalización sexual. Hacia el final del artículo, Sánchez Peña menciona el trabajo de Annie Sprinkle o Erika Lust, y se pregunta si el posporno será parte de una revolución sexual o, por el contrario, se insertará a las lógicas del mercado y compondrá un nuevo sistema de normalización sexual (Peña Sánchez, 2012: 56-57). Es éste un cuestionamiento interesante sobre el que convendrá reflexionar en los apartados posteriores.

1.1.2 Posporno en el contexto latinoamericano y mexicano

La postura política y las demandas que estipulaba el posporno tuvieron eco en América Latina, y desde los primeros años del siglo XXI hasta la actualidad se ha incorporado y desarrollado el concepto por distintas activistas y artistas, alrededor de múltiples países de la región. Entre los factores que impulsaron esta incursión está la red de colaboraciones y alianzas que permite un medio de comunicación como internet, y que ha facilitado el conocimiento y difusión del trabajo de otras personas que manejan temas y propuestas similares alrededor del mundo. Es importante mencionar que la mudanza y colaboración de algunas de las protagonistas del movimiento barcelonés, como la de Diana J. Torres a la

ciudad de México, también ha influido en la irrupción del posporno en este contexto geográfico y temporal específico.

Ubicándonos de lleno en los aportes académicos escritos sobre el posporno latinoamericano, en el ámbito de las artes visuales destaca un artículo como el de *Otro porno es posible: feminismo y postpornografía*, de Felipe Rivas San Martín, donde el autor identifica algunas de las principales propuestas y autores relacionadas con el posporno en Chile. Rivas San Martín nos habla así de los proyectos del colectivo EXPASIVA, la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS) o la artista performance Hija de Perra —fallecida en agosto de 2014— (Rivas San Martín, 2011).

Enmarcado como un análisis estético, ubicamos una investigación académica de la Universidad Central de Venezuela, donde Sofía Belandria analiza los que ella identifica como elementos posporno presentes en las obras de cuatro artistas performance venezolanos: Erika Ordosgoiti, Argelia Bravo, Nelson Garrido y Martín Castillo. La autora se basa en los rasgos estéticos que definen al posporno surgido en la escena barcelonesa para analizar las propuestas artísticas que propone y situarlas como cercanas a la pospornografía (Belandria, 2012: 220-222).

Continuando con los aportes académicos sobre el tema en otras disciplinas, encontramos también contribuciones escritas desde la filosofía. Un autor importante dentro de este campo es Fabián Giménez Gatto, profesor e investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Querétaro. En el ensayo *Pospornografía*, Giménez Gatto analiza el trabajo de diversos fotógrafos y artistas visuales para argumentar cómo éstos renuevan las nociones de la sexualidad. Se crean así, en un exceso de visibilidad y obscenidad, representaciones no miméticas que “no se detendrán en los límites de la piel” (Giménez Gatto, 2008: 102). A su vez, el autor concluye que quizás estas representaciones tracen, dentro de poco tiempo, nuevos cartografías del deseo. Se podría generar así un nuevo erotismo y “una deconstrucción del dispositivo pornográfico tal como hoy lo conocemos” (Giménez Gatto, 2008: 104).

En el ámbito de los estudios latinoamericanos es donde se han realizado las mayores contribuciones para entender la pospornografía como cuestión geolocalizada. Es importante decir que el campo de investigación relacionado con el cuerpo y la sexualidad en América Latina no ha sido del todo abordado y se encuentra en plena construcción, como lo

reflexiona Julia Antivilo en su libro *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista latinoamericano* (Antivilo, 2015: 17-18).

En este trabajo, Julia Antivilo analiza el origen y desarrollo del arte feminista en América Latina. Dentro de su recorrido histórico y temático, la investigadora menciona y analiza algunas propuestas actuales gestadas en la región, relacionadas con el posporno. En los anexos se incluye un compilado de las principales artistas feministas, su disciplina y las temáticas que abordan centralmente en sus obras —entre las que se encuentra el posporno como influencia y ámbito de acción— (Antivilo, 2015: 228-239).

Disponemos también de los trabajos académicos que relacionan la pospornografía con la teoría decolonial, desarrollada por el pensador argentino Walter D. Mignolo. Contamos en este sentido con artículos como “Pospornografía: ¿Vector decolonial o sofisticación de la máquina imperial?”, de Édgar Giovanni Rodríguez Cuberos, de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia. En este texto, el autor explica la incursión de la pospornografía como un lugar de análisis cultural y político que puede contener una profunda propuesta decolonial, pues ésta puede construir y representar *otras* identidades sexuales y de género, que reitera “la libertad de las personas en imaginar sus propios tiempos y espacios para sus cuerpos” (Rodríguez Cuberos, 2010: 172). El investigador concluye que las luchas y reivindicaciones personales y colectivas del posporno deberán mantenerse alerta frente a los dispositivos económicos, políticos y culturales que pretenderán cooptar su capacidad creadora (Rodríguez Cuberos, 2010: 176-177).

En la misma dirección, hallamos el artículo “Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver” de Sayak Valencia, académica de El Colegio de la Frontera Norte, en México. En el texto, la investigadora argumenta que existe una conexión directa entre la reapropiación de códigos visuales y la reivindicación de prácticas sexuales pospornográficas con una propuesta decolonial donde se cruzan la raza, la clase y el género. Para el propósito del texto, la autora analiza en concreto la propuesta artística y conceptual de dos creadoras: Alejandra Rodríguez *La Bala* (La Paz, México, 1986) y Katia Sepúlveda (Santiago de Chile, Chile, 1978). Valencia afirma que el posporno es una interferencia decolonial de la imagen pues a partir de su soporte artístico, político, social y cultural visibiliza las voces de sujetos sexual, racial, corporal y geográficamente periféricos —que la autora denomina como *transbordermestizxs*— (Valencia, 2014).

No podemos dejar de lado los aportes de una autora como Leonor Silvestri, quien desde Argentina se ha convertido en una importante voz en lo referente a temas de disidencia sexual en América Latina. Silvestri forma parte de la colectiva Ludditas Sexxxuales, quienes en escritos como el *Manifiesto Pornoterrorista Luddita Sexual* han plasmado la necesidad de apropiarse de la imagen pornográfica para “destruir las máquinas de la fabricación de los géneros y generar una contraproductividad desde el placer-sabiduría”. En este sentido, y desde una perspectiva situada en el cono sur de América, llaman a reutilizar el concepto de “pornoterrorismo” por parte de cualquier “insurgencia sexual”, pues argumentan que el concepto “no tiene dueño, porque una potencia de esta magnitud debe poder ser invocada por cualquier cuerpo que se disponga a pelear contra el orden de género en términos pornopsicomágicoterroristas” (Ludditas Sexxxuales, 2010).

Leonor Silvestri también participa en la colectiva Manada de Lobxs, quienes han redactado el compilado de *Foucault para encapuchadas* (2014), una serie de ensayos en torno a las luchas políticas y sexuales en Latinoamérica. En este escrito, las autoras argumentan que “pese a su repugnante agenciamiento artístico europeo-céntrico y colonialista de la desobediencia sexual”, el posporno tiene la potencia para “inventar otras formas compartidas, colectivas, visibles, abiertas de deseo, un *copyleft* de la sexualidad” (Manada de Lobxs, 2014: 104). En este cauce, llaman a mantener una actitud crítica, en pos de la “disolución de los yoes y los egos de las artistontas europeas” que ante todo implique “una plataforma de enunciación política” que cuestione “los códigos de género y sexuales dominantes” (Manada de Lobxs, 2014: 105)⁴.

⁴ Conviene en este sentido profundizar en el término *queer*, que como hemos observado suele estar muy implicado dentro de los ámbitos relacionados con la pospornografía. Más que significar una cierta identidad o tendencia estética —noción que comúnmente predomina; prueba de ello es que en muchas ocasiones el concepto se usa como sinónimo de *gay*, sobre todo en medios de difusión masiva—, la idea de lo *queer* implica “un giro post-identitario que cuestiona la identidad como categoría o asignación fija, coherente y natural” (Manada de Lobxs, 2014: 40).

El concepto es ante todo una postura política que se pretende mover más allá de toda asignación de género dicotómica mujer/hombre, femenino/masculino, asociado este binomio a un pensamiento heterosexual en donde sólo se puede ser y elegir una de dichas identidades. En ese sentido, lo *queer* es pensado como “un horizonte de posibilidades que en principio no pueden ser ni previa ni apriorísticamente delimitado, pero que sí comparten ciertos presupuestos epistemológicos radicales por fuera de todo modelo de asimilación heteronormal”, y que ante todo representa una “zona o plataforma móvil de productivización sexo-afectiva micropolítica, disidente, minoritaria y marginal” (Manada de Lobxs, 2014: 41).

En idioma inglés *queer* implica un insulto para designar todo aquello que se considera como anormal o degenerado. La teoría *queer* propuso entonces apropiarse del término despectivo y emplearlo como plataforma de movilización política. Ya que en idioma español esta carga semántica del concepto se pierde, se han elaborado varias propuestas para adecuarlo al contexto latinoamericano, como usar la designación *cuir* o

Finalmente, uno de los aportes más reciente al tema lo ha realizado la autora argentina Laura Milano, en su libro *Usina Posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Me parece que este texto se incorpora a los esfuerzos por situar y entender el posporno latinoamericano a partir de las propias propuestas escénicas y conceptuales que se están gestando en la región. En un ensayo que combina postulados teóricos con crónicas de performance y talleres en torno al posporno, Milano narra la experiencia que vivió estando cerca del movimiento gestado en Barcelona, para después situar esta reflexión en el contexto latinoamericano. Hacia el final del texto, subraya la relevancia de pensar en un posporno situado y de vincular esta propuesta con las manifestaciones artísticas contemporáneas de América Latina, así como con las problemáticas políticas y sociales de la región (Milano, 2014: 109-112).

En el postfacio de este libro, Felipe Rivas San Martín formula una pregunta interesante, al argumentar que la producción y circulación actual del porno por internet, ha incorporado, en cierto sentido, algunas de las pretensiones e ideas de la pospornografía que ideó Annie Sprinkle: mayor diversidad de producciones pornográficas que van más allá del canon heterosexual, un porno producido por usuarios que de alguna manera funciona bajo la noción del *Do it yourself* y *Do it with others...* Siguiendo esta reflexión, el autor se pregunta sobre cuál sería la relevancia del movimiento posporno frente a una industria pornográfica que, en cierto sentido, se ha vuelto también “pospornográfica” (Rivas San Martín en Milano, 2014: 126). Estos aportes resultan importantes pues ya comienzan a mostrar la tensión con respecto al concepto de pospornografía entre Europa y América Latina. El debate queda abierto.

1.1.3. Reflexiones finales sobre el estado de la cuestión

A partir de este recorrido se pretendió dar cuenta del carácter polifacético y mutable que caracteriza al concepto de pospornografía en la actualidad. De esta forma, y tras analizar los

kuir. También se ha planteado no realizar una traducción literal y buscar otros términos que en el ámbito preserven una cierta reapropiación de un insulto a manera de postura política, como teoría jota o marica.

Se use un término o el otro, en el ámbito se destaca sobre todo la importancia de la postura y de la acción política, y que primordialmente huye de cierta esencialización y “objeta la jerarquización de las identidades candidateables a la heteronormalidad” (Manada de Lobxs, 2014: 45).

trabajos de investigación que proponen diversas disciplinas, identifiqué ciertos espacios sobre los que falta indagar:

1. no existen investigaciones académicas extensas que centren su tema de estudio en el movimiento pospornográfico en México;
2. los trabajos que se centran en el posporno latinoamericano, suelen retomar las categorías analíticas y discursivas propuestas para el estudio de la pospornografía en España o Estados Unidos, sin contextualizarlas del todo;
3. falta ahondar sobre los elementos estéticos y conceptuales particulares del ámbito pospornográfico en Latinoamérica y México, a partir de las propias piezas de performance, audiovisuales y gráficas de los artistas que se vinculan a la corriente, así como los espacios culturales de difusión que se crean en torno al tema;
4. y es necesario profundizar más en el vínculo del posporno con la tradición del arte performance en México, saber en qué sentido las propuestas pospornográficas podrían representar nuevas historiografías del trabajo con el cuerpo, la sexualidad y la pornografía en el contexto nacional.

La problematización del estudio hallará su núcleo conceptual en la confluencia de estas vertientes analíticas.

1.2 Marco teórico y conceptos principales

Bajo la hipótesis de que la pospornografía no aparece como una categoría única e invariable, sino que se entiende e interpreta de maneras distintas, dependiendo de los propósitos de la persona al incorporarlo a su trabajo y del contexto en que se utilice, se resalta la importancia de un desarrollo teórico muy cercano con el trabajo de campo y las/os artistas del ámbito. Entender los significados que se asignan a los conceptos y las prácticas pospornográficas dependerá de un trabajo profundo en este sentido.

Por los anteriores motivos, hago una breve descripción del bagaje conceptual a partir del cual parte la problematización del estudio. Me gustaría que este ejercicio no consistiera solamente en un listado de definiciones, sino que en cada apartado procuraré reflexionar sobre los conceptos, vincularlos con el tema de investigación e incorporar otros términos relacionados, pues creo podría ser de utilidad para comprender y situar teóricamente la discusión. De esta manera, me gustaría concebir estos apartados más como

unos campos de discusión a partir de los cuales emergerán herramientas teóricas y conceptuales que se problematizarán conforme se desarrolle el trabajo.

1.2.1 Género

Es importante discutir lo que se entenderá por género en el trabajo. Hay que recordar, en primer lugar, que el concepto no surge del feminismo. Más bien, esta idea fue creada en los años cincuenta y sesenta del siglo XX por un grupo de psicólogos estadounidenses, de la Universidad John Hopkins, para realizar la distinción entre sexo biológico y el género como un rol social. No obstante, esta tarea perseguía el objetivo normativo de medicalizar la intersexualidad y la transexualidad, para hacerlas caber forzosamente en alguna de las categorías del binario mujer/hombre. Es decir, el rol social tenía que ser una confirmación de la sexualidad, supuestamente asignada de manera biológica y única (Fassin, 2011: 12).

Es más tarde cuando el feminismo se apropia del término, y de un concepto normativo lo convierte en una herramienta crítica para indagar en el concepto de feminidad y explorar todos los valores culturales que se asocian al término. En la agenda feminista, la idea del género perseguía, fundamentalmente, una labor de desnaturalización del sexo.

No obstante, la tensión de origen entre el carácter normativo y el crítico persigue al concepto hasta hoy en día, presa éste de una doble lógica (Fassin, 2011: 16). Comúnmente hace alusión a las reglas sociales que se asignan a mujeres y hombres, pero rara vez se remite a la forma en que se organizan y crean esas percepciones, que de tan usuales y repetidas nos parecen “naturales”.

En pocas palabras, el término de género es comúnmente usado para referirse a las diferencias de la construcción cultural de los sexos, pero sin criticar ese mismo sistema de diferenciación. Por tal motivo, el género en esta investigación debe ser una herramienta crítica. Más que afirmar el carácter social de las relaciones entre los sexos, el objetivo es reflexionar y preguntarnos cómo funcionan estas relaciones, en qué sentido podrían cambiar y por qué históricamente han sido construidas de tal manera (Scott, 2008: 54).

Para este propósito, resulta muy útil el concepto de **sistema sexo/género**, desarrollado por la antropóloga Gayle Rubin. Esta autora argumenta que todas las sociedades cuentan con un sistema de sexo/género, conformado por las dinámicas, disposiciones y prácticas a través de las cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en hechos culturales. Este sistema depende siempre de la intervención humana, de

tal manera que el sexo, tal como lo conocemos, es siempre un producto social (Rubin, 1996: 45). El sistema sexo/género es un modo de producción de formas y modelos de masculinidad y feminidad, que se repiten continuamente hasta aparentar un carácter natural.

No hay duda de que la pornografía masiva, hacia la que el posporno plantea su crítica, forma parte de este engranaje sistémico. A la manera en que lo comprende Teresa de Lauretis, podríamos argumentar que el porno es una **tecnología de género**, entendido este término como los sistemas de representación, entre los que se encuentran las imágenes de difusión masiva, que conforman las nociones de la sexualidad y el deseo bajo los cánones rígidos del sistema sexo/género descrito previamente (De Lauretis, 1987: 3-5). En este entendido, la pornografía perpetúa ciertas convenciones sexuales y ancla roles, funciones y valores a modelos rígidos de masculinidad y feminidad. La pornografía prolonga la concepción del género como una categoría normativa, la heterosexualidad obligatoria y la limitación de la sexualidad femenina, aspectos todos identificados por la proposición teórica de Gayle Rubin (Rubin, 1996: 58).

Este sistema normalizador del sexo/género será definido por la filósofa estadounidense Judith Butler como la **matriz heterosexual**, una lógica de distinción a partir de la cual se naturalizan los cuerpos y las sexualidades (Butler, 2001: 38). En *El género en disputa*, la pensadora argumenta que este sistema binario supone una relación mimética entre sexo y género, de tal manera que lo primero siempre corresponderá a lo segundo. El efecto de esto es la construcción de una dicotomía mujer/hombre y femenino/masculino que oprime e invisibiliza a todas aquellas identidades y cuerpos que no siguen su coherencia.

Esta dimensión crítica del concepto de género, no condicionada por leyes culturales o biológicas inexorables, será fundamental en la investigación. A su vez, estas contribuciones teóricas nos ayudan a pensar en un cierto conflicto entre la pornografía masiva, como una lógica semiótica regida por la matriz heterosexual, y el posporno, como una serie de acciones y representaciones que en un principio se plantearon como opuestas a la lógica del canon pornográfico.

1.2.2 Relaciones de poder

Pensar en la forma en que las relaciones de poder determinan la materialización y concepción de los cuerpos, es una invitación a pensar en la configuración del sistema

hegemónico al que se opone la pospornografía. De los distintos modos en que el ser humano se ha subjetivado a lo largo de la historia, Michel Foucault distingue los modos en que como individuos aprendimos a reconocernos como sujetos de “sexualidad”. Sobre estos discursos han actuado relaciones de poder que existen siempre a partir de los actos, es decir, que se ejercen siempre en relación de “unos” con los “otros” (Foucault, 1988: 235). El poder se inscribe en campos de posibilidades muy variadas y se apoya sobre estructuras sociales muy arraigadas.

Podemos argumentar que el sistema sexo/género se constituye a partir de relaciones de poder. En cuanto a la conformación de este término, conviene siempre señalar que, de acuerdo con la manera en que Foucault lo concibe, el poder no existe como una esencia, característica o potencia, sino que es y significa siempre en medida de que sea ejercido (Foucault, 1988: 239). En otras palabras, el poder es primordialmente una acción, que en el entramado teórico del mismo autor, se ejecuta sobre sujetos libres.

Podríamos argumentar que la pornografía entra en estas estructuras de poder que constituyen las formas normadas en que los cuerpos deben ser representados. Esta hegemonía se extiende hasta la determinación tajante de las prácticas y dinámicas que deben asumir esos cuerpos. Bajo la idea de que el poder se suele ajustar en sistemas de relaciones y comunicaciones con finalidades objetivas, entendidas por Foucault como **disciplinas** (Foucault, 1988: 237), me gustaría desarrollar e incorporar el término de **disciplinas de representación pornográfica**. Digamos que éstas serían los sistemas de relaciones de poder que se ejercen a partir de las formas en que la sexualidad y los cuerpos son representados en las imágenes pornográficas, y que perpetúan un sistema regido por una lógica heterosexual, la matriz de la que habla Butler.

¿Cómo se constituyen estas disciplinas pornográficas? La teoría de Michel Foucault proporciona varios puntos a partir de los cuales se pueden analizar las relaciones de poder, y que creo que son aplicables para esta discusión: el sistema de diferenciaciones que construye; el tipo de objetivos perseguidos; las modalidades instrumentales; las formas de institucionalización; y los grados de racionalización (Foucault, 1988: 241-242).

Podríamos afirmar que las representaciones de las disciplinas porno construyen un sistema de diferenciación sexual de carácter heteronormativo, cuyo objetivo es la acumulación de ganancias dentro de un mercado que se rige bajo las leyes de consumo

capitalista, donde el sexo se convierte en una mercancía. La modalidad instrumental es la representación iconográfica, plasmada en narrativas gráficas y audiovisuales que se comercializan en productos culturales como videos, fotos, revistas o libros. Finalmente, estas disciplinas se institucionalizan a través de la multimillonaria industria global del porno, con una eficacia y hegemonía apabullante en la forma en que son concebidos los cuerpos y las prácticas sexuales en el ámbito social.

Es en oposición a esta hegemonía disciplinaria que en principio surge la pospornografía como representación crítica. En el entendido de las relaciones de poder, el posporno constituye una forma de resistencia a la hegemonía disciplinaria de la pornografía que representa los cuerpos, las identidades y las prácticas bajo el canon heterosexual. Las características que Foucault proporciona para entender las modalidades de resistencia que se oponen a las relaciones de poder hegemónicas, compaginan en muchos puntos con las pretensiones de la pospornografía: son luchas “transversales” que no se limitan a un solo país, su objetivo son los efectos del poder como tales, y son movimientos que cuestionan el estatus del individuo, al defender el derecho a la diversidad y subrayar el carácter social y procesual de todo aquello que nos constituye como sujetos (Foucault, 1988: 230).

En la obra *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Judith Butler le da mayor dimensión a este análisis al situar a los cuerpos como una materialidad donde se condensan esas relaciones de poder. En ese sentido, los cuerpos no son meramente depositarios de leyes culturales inexorables, ni materialidades dadas de forma natural. Más bien, las corporalidades también son construcciones determinadas por la interacción social, el lenguaje y las representaciones de género, cruzadas todas estas características por las configuraciones de poder que se establecen entre los individuos.

La pornografía entra en esta dinámica de construcción de cuerpos al representar y difundir ciertas corporalidades y excluir otras. Sus representaciones, condensadas en prácticas e identidades sexuales, están creando siempre género. El cuerpo mostrado en la pornografía no es previo a su representación, sino que a partir de la representación misma es como se está construyendo, como se está concibiendo y difundiendo.

Podríamos esbozar que el posporno entra en el juego que propone Butler de no concebir la materialidad corporal como un hecho primario, sino de realizar una genealogía crítica de su formulación (Butler, 2002: 61). La pospornografía incursiona en un ejercicio

de reflexividad, al pensar en las distintas formas en que los cuerpos pueden ser convertidos en imágenes, y los efectos reales que esas representaciones tienen en la manera en que concebimos lo sexual. No obstante, para cumplir con la tarea deconstructiva de la imagen pornográfica, el posporno llama a una apropiación del cuerpo y a una acción política que sea reflejo de esa autonomía.

1.2.3. Actos performativos

La autonomía y la idea de propiedad resultan vitales en la construcción del sujeto: “la autonomía dice que uno es el propio fin de sí mismo y la propiedad subraya la libertad de disponer de uno mismo” (Fraise, 2008: 44). La pospornografía hace un llamado similar, y como resistencia a la dominación corporal y sexual que proponen las disciplinas de representación pornográfica, se afirma como una subversión que coloca a la identidad, el cuerpo y la sexualidad como su propio fin.

En el entramado conceptual desarrollado hasta el momento, falta una herramienta analítica para entender la forma en que se siguen esos procesos de autonomía del posporno, en contra de la normalización que pretende la matriz heterosexual a través de la representación pornográfica. Me parece que la idea de performatividad teorizada por Judith Butler puede resultar muy útil para esta labor.

Para Butler, nadie es un género inicialmente y en sentido estricto, ya que el género solo es una norma compuesta por una serie de actos rígidos, repetidos a través del tiempo, productores de una apariencia de “naturalidad”. El género implica así siempre un hacer: se construye a partir de **actos performativos**, acciones cargadas de significado, productoras de una corporalidad e identidad que definen a los sujetos, y que no anteceden a la acción, sino que se definen siempre a partir de la acción misma (Butler, 2001: 58).

No obstante, el repetir continuo de estos actos en la vida cotidiana, presenta también la posibilidad de disrupción: podemos realizar actos performativos que no consoliden ni perpetúen la lógica de la matriz heterosexual, sino que la cuestionen y modifiquen. Las representaciones posporno van acordes con esta idea de cimbrar la lógica semiótica de la pornografía, mediante la puesta en práctica de acciones y representaciones que no repliquen y reproduzcan la ley, sino que sean su “desplazamiento performativo” (Butler, 2001: 64).

A la luz de este pensamiento, teóricamente podríamos entender a la pospornografía como una reapropiación semiótica de la imagen pornográfica para representar otras

identidades, cuerpos y deseos que son invisibilizados por la matriz heterosexual pornográfica. Me parece que esta idea queda ejemplificada a partir de una de las consignas más extendidas de la escena posporno: “Otro porno es posible”; es decir, otra forma de representar la sexualidad, que no sea ésta de la pornografía hegemónica, es posible.

El concepto de actos performativos que no reproducen la ley cobra así todo su sentido. ¿Cómo podemos hacer otro porno? A partir de acciones performativas que conformen otras representaciones de la sexualidad. Por tal motivo, también me gustaría introducir el concepto y hablar de cierta **performatividad icónica**, bajo el entendido de que las imágenes son acciones que no anteceden a la representación, sino que se definen y enuncian a partir de la representación misma. En este entendido, considero que las imágenes son un “esto es”: enuncian lo que muestran, crean significados en el mismo momento en que son proyectadas y ejecutadas.

Para *materializar* este propósito, el posporno se vale de representaciones gráficas, audiovisuales o de performance como instrumentos de acción político-corporal. De esta forma, las representaciones posporno constituyen un instrumento de contestación social, que no solo critica las relaciones de poder y su instrumentalización, sino la producción y transmisión del conocimiento y de las prácticas políticas y artísticas, así como sus lugares de enunciación. Una de las consignas más difundidas de la pospornografía, “mi sexualidad es una creación artística”, deja prueba de este carácter y pretensión.

La pospornografía invita a pensar en la mirada pornográfica de manera crítica. Propone la experimentación con los cuerpos y sus representaciones como un juego iconográfico, donde se desvelan las estructuras de género que nos constituyen como sujetos. Al mismo tiempo que acentúa ese carácter deconstructivo que se opone a la normalización de los cuerpos, propone formas de producción de nuevas identidades y corporalidades que se significan a partir de su performatividad como imágenes.

Me parece que la pospornografía tiene muy en claro que el género es un “aparato iconográfico” donde todo el tiempo se producen y reproducen “ciertas representaciones de la masculinidad y feminidad” (Preciado, 2009: 116). Consciente de ello, se apropia de los recursos de representación de género y de producción de subjetividades del porno para crear y visibilizar otras identidades y cuerpos, incoherentes en una matriz heterosexual.

Mediante estos actos performativos transforma la relación entre lo pornográfico, lo sexual y lo artístico y emplea ese lugar como una forma de hacer política.

1.3 Estrategia metodológica

1.3.1 El acercamiento empírico

Como lo reflexioné en la introducción, al tema de la pospornografía llegué tras el desarrollo de mi tesis de Licenciatura, consistente en un análisis narratológico de algunas películas de cine pornográfico. Fui profundizando en el tema a partir de la investigación en internet y de la lectura de algunos libros. Surgieron las referencias inmediatas: Annie Sprinkle y la escena posporno en Barcelona, con protagonistas como María Llopis, Post-Op, Diana J. Torres o Quimera Rosa. Conforme indagaba encontré que también se estaban desarrollando muchas acciones y producciones relacionadas con el posporno en varios países de Latinoamérica y en México en particular.

Después, en el verano de 2014, fue cuando comencé mis indagaciones personales en el ámbito. Me enteré que Diana J. Torres, protagonista del movimiento posporno en Barcelona, estaría impartiendo un taller sobre cuerpo y feminismos en la Ciudad de México, en Casa Gomorra, uno de los sitios que se comenzaba a posicionar como centro importante de los movimientos feministas en la capital. El módulo se titulaba *Taller Transhacker Feminista*. La propuesta era sumamente interesante y atractiva: en un diálogo abierto entre feminismos y cultura hacker, se puede entender el cuerpo como programado por un software “privativo” de prácticas y conocimientos en torno a la sexualidad; saberes que nos condicionan para actuar de cierta manera. El objetivo era hackear ese sistema corporal, para abrirlo a otras prácticas corporales más libres, placenteras, abiertas. Cambio de software privativo por uno de código libre y compartido.



Figura 2. Cartel promocional del Taller de Hackeo Feminista en la Ciudad de México (2014).

Ilustración de Lynn Randolph

El taller duró una semana, tiempo que estuvo lleno de diálogos y experiencias muy enriquecedoras. Procuré entablar un diálogo abierto y cordial con actores del ámbito y desde entonces intenté asistir a todos los eventos, fueran de performance o de proyecciones audiovisuales, fueran fiestas o conferencias, cercanas al ámbito posporno de la Ciudad de México. Mediante la conjunción entre trabajo de campo e investigación documental fui sumergiéndome en la escena posporno de México. Noté que era una red muy condensada de amigos, donde primordialmente importaban los lazos afectivos para emprender proyectos y colaboraciones.

1.3.2 Ruta metodológica y definición de interlocutoras

Al seguir esta ruta brevemente explicada, observé que, más allá de una definición teórica invariable sobre el posporno, el asunto medular dependía de la forma en que cada quién interpretaba el concepto y lo relacionaba con sus inquietudes individuales: unas personas hablaban del posporno como una reivindicación de los cuerpos obesos, oprimidos por un cierto estándar hegemónico de belleza, relacionado con la delgadez y el cuidado estético del cuerpo; otras más pugnaban por una apropiación de los códigos de imagen del porno para plantear una crítica a la militarización y violencia con que actúan ciertos gobiernos latinoamericanos; también había quienes retomaban el concepto para relacionarlo con un pasado místico, prehispánico, donde se daba mayor relevancia al entendimiento e interacción con el cuerpo. Esto solo por mencionar algunos ejemplos. Tras estas indagaciones, me di cuenta que el ámbito era muy diverso y heterogéneo.

Partiendo entonces del bagaje teórico y metodológico con el que contaba, proveniente primordialmente de los estudios estéticos del arte y de la imagen, me pareció plausible elaborar una cierta tipología de las manifestaciones posporno que iba conociendo. El objetivo, en llanas palabras, consistía en encontrar los patrones, códigos estéticos a partir de los cuales pudiera definir y distinguir una representación pospornográfica de aquella que no lo era. Mediante esta práctica, quería también diferenciar las prácticas y representaciones posporno, como si de subgéneros fílmicos se tratara: esto es posporno ritualístico, por su relación con referentes de las culturas prehispánicas de México; esto es pornoterrorismo, por su reutilización de imágenes mediáticas relacionadas con la guerra y la violencia; aquello es posporno contra la gordofobia por tales razones y elementos

estéticos, etc. Distinción, clasificación y a su vez reconocimiento de las “peculiaridades” del posporno producido en México: al inicio, ésa era la idea principal de la investigación.

A partir de este ejercicio, me acerqué con cinco artistas, con quienes establecí un diálogo amigable y que estimé como interlocutoras clave; y que bajo esta idea de identificar distintos patrones y corrientes estéticas de la escena posporno en México, significaban una diversidad de propuestas muy heterogéneas: Diana J. Torres *Pornoterrorista*, Nadia Granados *La Fulminante*, Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto*, Alejandra Rodríguez *La Bala* y Miroslava Tovar. El trabajo consistiría en una serie de entrevistas con ellas. Resultaba importante que las artistas se adscribieran al ámbito del posporno y que desarrollaran sus propuestas dentro del contexto nacional contemporáneo.

No obstante, el trabajo de campo, durante el verano de 2015, me hizo volver a la perspectiva bajo la cual estaba concibiendo el tema. Comencé entrevistas con *Lechedevirgen Trimegisto*, Diana J. Torres y Nadia Granados. Más que hablarme de una conformación estética en sí en el posporno, sus posturas no solamente eran diversas sino contradictorias. Durante este tiempo fue también cuando se desarrolló el evento de la Muestra Marrana VII en México, en el museo Ex Teresa, y que consistió en la proyección de audiovisuales, y la ejecución de talleres y performances posporno, durante la primera semana de junio. Se organizó a su vez el festival Bataclán Internacional, del 8 al 20 de junio, en torno a trabajos audiovisuales relacionados con erotismo y posporno, en sedes como el Cine Tonalá, el Centro Cultural Border o el Diamond Club.

En esta inmersión en campo, me encontraba con gente que más que asumir el concepto de posporno declaraba que le había sido asignado por gente o críticos que analizaban su obra; unos más lo veían como una influencia introductoria que les sirvió para desarrollar su trabajo pero que en el momento actual se encontraban ya más alejados de la escena; otros más simpatizaban con el término y su propuesta política y lo asumían con determinación; también quienes no simpatizaban con la cuestión pero que veían en el concepto una herramienta útil para comunicar y generar alianzas.

En resumidas cuentas, mi presupuesto estético en torno al posporno y la pretensión de conformar una tipología, flaqueaba como proyecto; incluso muchas de las preguntas de las guías de entrevista perdían validez frente a este razonamiento. La experiencia personal me indicaba que no había nada icónico objetual que definiera y distinguiera al posporno.

Las manifestaciones, performances, trabajos gráficos, producciones audiovisuales eran ampliamente diversas, y lo único que las entrelazaba era esta idea de crear y plasmar representaciones sexuales a partir de sus propios gustos y concepciones. Es decir, el trabajo de campo me mostraba que el posporno era primordialmente una herramienta política. Esto modificó entonces mi pensamiento: no era tanto una cuestión de categorías y patrones estéticos, sino de redes afectivas y políticas, de activismos, alianzas y colaboraciones que no solo se condensaba en representaciones, sino que también producía redes y espacios de convivencia. Tenía que dejar de enfocarme en la forma de los puntos para comprender sus confluencias e interconexiones.

Este viraje conceptual se fue desarrollando a la par que profundizaba en los planteamientos de la crítica feminista sobre arte, donde precisamente se somete a revisión estas tipologías y cánones que conforman la inteligibilidad de lo que debe ser visto y no visto, de lo que puede ser considerado “arte” y de lo que queda excluido⁵. De lo que es posporno y lo que no, en este caso. Como menciona Griselda Pollock, historiadora de arte, el análisis feminista “desea que la obra sea vívida en sí misma por la decodificación del proceso dinámico de cómo es producida y explorando qué tipos de lectura hacen posible sus signos” (Pollock en Cordero y Sáenz, 2007: 162).

Consideré que el pensamiento de diferenciación y clasificación con el que en primer lugar me acerqué al tema de estudio, reproducía esa lógica objetivista que ha caracterizado a la teoría del arte. Resonaba a su vez en mis pensamientos lo dicho por la investigadora feminista Mayte Garbayo, en cuanto a que la estética tradicional siempre concibió el mundo bajo categorías unívocas y cerradas, sin tomar en cuenta que lo estético se relaciona siempre con lo político, lo social y lo ético (Garbayo en Ribes, 2015). El posporno ejemplifica bien esto, me parece: hay una clara postura activista, ante problemas y desigualdades sexo-genéricas, raciales y de clase que se identifican en la realidad.

Bajo los argumentos previos, consideré necesario abrir la discusión y conocer perspectivas sobre el tema de una manera más amplia, donde se contemplaran por igual las redes de producción, difusión e interpretación de las propuestas pospornográficas. Entender la manera en que las personas involucradas en el ámbito definían e interpretaban el

⁵ Agradezco, en este sentido, a Julia Antivilo por la orientación y las enseñanzas compartidas en el Seminario *Arte y feminismos en la producción visual latinoamericana*, en el Aula Virtual de Taller Multinacional (18 de marzo de 2015 a 19 de mayo de 2015).

posporno —el objetivo central de la investigación—, se presentaba más que nunca como una cuestión medular e ineludible. Procuré acercarme con 15 personas relacionadas de una forma u otra con el ámbito. Finalmente, por cuestiones relacionadas con imprevistos, como que alguna de ellas se mudara de México para residir en el extranjero, o que no desearan involucrarse con investigaciones académicas —totalmente respetable—, fue que realicé entrevistas con 12 interlocutoras/es. A continuación, hago una breve semblanza de las personas con que se nutre el diálogo del trabajo de tesis y a quienes agradezco muy profundamente el diálogo construido, su tiempo y su cordialidad (es importante puntualizar que las edades corresponden al momento en que se realizó la investigación):

Diana J. Torres (Madrid, España, 1981): Diana es una escritora, activista y artista de performance de 35 años, creadora de la noción de pornoterrorismo y una de las organizadoras de la Muestra Marrana. Ha estado involucrada por igual en el movimiento posporno que se gestó en España, aún más en concreto en Barcelona, como con aquél que emergió en México, principalmente en el Distrito Federal, donde vive desde el 2013. El trabajo de Diana se basa en la creación de representaciones sexuales violentas y subversivas, que directamente pretenden provocar e incomodar al público, con el objeto de incitar un estado de ánimo y reflexión que lleve a las personas a cuestionarse la forma en que practican y entienden su sexualidad. En su propuesta, a su vez, la artista realiza críticas a los medios de comunicación y las imágenes que difunden, argumentando que resulta normal la violencia que todo mundo ve a diario en internet y en los noticieros televisivos; sin embargo, al momento de que se muestra un cuerpo desnudo y sexo explícito, esto se censura inmediatamente. ¿Cuál es la lógica que opera detrás de esa prohibición? Pareciera ser una cuestión que le inquieta y que incorpora en sus actos pornoterroristas.

Nadia Granados *La Fulminante* (Bogotá, Colombia, 1978): Nadia es activista y artista audiovisual y de performance de 38 años. Desde joven ha participado en organizaciones de derechos humanos, relacionadas con reivindicaciones obreras y campesinas. En su trabajo suele incorporar fuertes críticas hacia la violencia y represión con que se manejan los gobiernos latinoamericanos, combinada esta denuncia con un cuestionamiento hacia la construcción que la sociedad y los medios de comunicación realizan sobre las mujeres y su cuerpo. Buena parte de esta crítica la condensa a partir de su personaje de *La Fulminante*,

que es una suerte de representación estereotipada de la mujer colombiana, concebida en el imaginario social como un símbolo sexual, siempre disponible para el ojo masculino heterosexual. El personaje es a su vez una transgresión de esa identidad: *La Fulminante* funciona como una especie de anzuelo para llamar la atención y cargar esa representación con una aguda crítica política. Nadia vive en México desde finales del 2014; en la actualidad realiza una Maestría en Artes Visuales en la UNAM.

Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto* (Querétaro, México, 1989): Felipe es un artista de performance nacido en Querétaro, de 27 años de edad. Retoma su seudónimo artístico de la leche de virgen, una sustancia mitológica con propiedades de curación y transformación, con el segundo término como referencia a Hermes Trimegisto, una figura histórica de la antigüedad clásica y egipcia, conocido por ser de los precursores de la alquimia. Fiel a este bagaje, *Lechedevirgen* combina en sus trabajos referentes tomados del chamanismo, la brujería y el misticismo mexicano, para concebir sus acciones de performances como una especie de rituales, donde el cuerpo y las representaciones pueden transformar creencias y valores. Uno de los ámbitos que a Felipe más le inquieta es el relacionado con la violencia homofóbica que se vive en el país. El artista argumenta que en México predomina un modelo de masculinidad, relacionado con el machismo y la intimidación, y que en gran parte es el responsable de que muchos hombres que no se ajustan a este ideal sean violentados.

Miroslava Tovar (Distrito Federal, México, 1989): Miroslava es una videoasta y productora audiovisual; tiene 27 años. Desde muy joven ha estado relacionada con movimientos activistas de índole anarquista. En sus trabajos, la artista reflexiona sobre temas relacionados con el cuerpo, la pornografía y la censura; son de su interés ante todo las que ella define como corporalidades andróginas: identificaciones fuera de toda clasificación o concepción dentro del dicotómico femenino/masculino. A su vez, en sus producciones Miroslava incorpora críticas relacionadas con la militarización de los gobiernos latinoamericanos, y la violencia con que reprimen movimientos sociales, como los estudiantiles. De esta forma, sus materiales videográficos hablan primordialmente, de acuerdo con la autora, de violencia política y terrorismo de Estado, aunada a la represión que ese sistema provoca y que llega hasta los cuerpos y sexualidades de las personas.

Mirolava es también una de las fundadoras del proyecto Casa Gomorra, un espacio cultural y social ubicado en la colonia obrera de la Ciudad de México, y que se ha convertido en un punto de convergencia importante para los movimientos feministas en la Ciudad de México. Actualmente, la artista también ha concluido sus estudios de Maestría en Artes Visuales en la UNAM.

Liz Misterio (Distrito Federal, México, 1985): Liz es una artista feminista, activista y difusora cultural de 30 años de edad. Es Co-Directora de la revista digital *Hysteria!*, la cual se ha convertido en un importante epicentro de discusión en torno a temas de disidencia sexual y representación de los cuerpos en Latinoamérica. Su trabajo artístico está direccionado principalmente al performance; ante todo, le inquieta la forma en que se entiende y construye el cuerpo de las mujeres en el ámbito social inmediato y en los medios de la comunicación. Buena parte de su trabajo ha criticado el ritual de los XV años, concebido por la artista como un acto que perpetúa el modelo de reproducción y domesticidad asignado comúnmente a las mujeres. Liz se formó en el Taller Permanente de Arte y Género, de la artista feminista Mónica Mayer, y en el Seminario de Medios Múltiples, del artista y docente José Miguel González Casanova. Formó parte del equipo organizador de la Muestra Marrana VII, en la Ciudad de México. En la actualidad, ha concluido la Maestría en Artes Visuales en la UNAM y continúa con su trabajo de performance y su labor de difusión con la revista *Hysteria!*

Alex Xavier Aceves Bernal (Distrito Federal, México, 1988): Alex Xavier es artista gráfico y Director de Arte de la revista *Hysteria!* Tiene 29 años. Suele firmar sus trabajos bajo el seudónimo AXAB. Sus dibujos tratan diversos temas: pueden consistir en complejas redes y espacios imaginarios, entendidos por el artista como reflexiones gráficas sobre la forma en que las personas y las situaciones que ocurren en el mundo y el universo están entrelazadas; pueden ser, también, críticas ante la crisis de violencia que se vive en el país; son a su vez representaciones de cuerpos y prácticas sexuales que cuestionan la heterosexualidad y el modelo dicotómico hombre/mujer. Para cumplir con esta labor, AXAB se vale mucho del humor y la parodia. En la revista *Hysteria!*, ilustra buena parte de las portadas, artículos y ensayos de los colaboradores que envían sus materiales, a través de una convocatoria abierta. Alex también formó parte del equipo organizador de la Muestra

Marrana VII. Recién a mediados de 2015 ha comenzado la Maestría en Artes Visuales, con especialidad en Dibujo, de la UNAM.

Bruno Cuervo (Puebla, México, 1986): Bruno es diseñador gráfico de 31 años, graduado de la Universidad Autónoma de Puebla (UAP). Vive en la ciudad de México desde el 2013. Trabaja y colabora en proyectos de diversa índole: tiene un negocio de joyería elaborada con materiales en desuso; es fundador junto a Miroslava Tovar del espacio cultural y social Casa Gomorra; dirige también el proyecto digital *Carnesí*, dedicado a la compilación de archivos y documentos pornográficos. Formó parte del equipo organizador de la Muestra Marrana VII. A Bruno le interesa revisar y rescatar materiales pornográficos, desde una mirada distinta a la alineada con los valores y representaciones difundidos por la industria porno de consumo masivo. En ese sentido, le inquieta la representación de cuerpos ambiguos y de diversidad funcional dentro de la pornografía.

Mirna Roldán (Estado de México, México, 1988): Mirna es artista visual y activista feminista; tiene 28 años. Se ha formado en la danza y la coreografía con la artista escénica Tania Solomonoff; en el arte feminista ha incursionado de la mano de Mónica Mayer, a través del Taller Permanente de Arte y Género. Ha militado en agrupaciones feministas como el Bloque Rosa. En 2015 concluyó la Maestría en Artes Visuales en la UNAM, con especialidad en Arte y Entorno. Como parte de su tesis de grado, montó la exposición *Comunidad imaginaria: Cuerpos en Fuga*, en el Museo ExTeresa de la Ciudad de México, de mayo a septiembre de 2015. A partir de *Cuerpos en Fuga*, es que se gestó el espacio para que se montaran actividades anexas, conversatorios y talleres relacionados con temas de género, cuerpo y sexualidad. En el contexto de la exposición fue que también se realizó la Muestra Marrana VII.

Ana Serrano (Distrito Federal, México, 1981): Ana tiene 35 años y es una de las fundadoras de la colectiva feminista Las Cirujanas y coordinadora general del Femstival, un importante festival creado en 2010, concebido como un espacio alternativo que diera cabida a voces feministas a través de la difusión artística y cultural. En 2013, en el Femstival se invitó a Diana J. Torres, Itziar Ziga e Idoia Millán para que impartieran algunas conferencias y talleres; significó éste un punto importante para la difusión del posporno en el país. Ana fundó este espacio dentro de la Facultad de Filosofía y Letras

(FFyL) de la UNAM, al notar que dentro de los grupos activistas relacionados con ideas marxistas y anarquistas, no se daba cabida a inquietudes relacionadas con luchas del feminismo. A través de los años, el Femstival se ha desarrollado en sedes como el auditorio Che Guevara de la FFyL, el Museo Universitario del Chopo, el Museo de la Mujer o el Centro Cultural España. En el 2015, Ana coordinó la sexta edición del festival, centrado en la reflexión sobre la imagen pornográfica y su relación con las desigualdades de género.

Nadia Matamoros (Distrito Federal, México, 1982): Nadia es una reciente integrante de la colectiva de Las Cirujanas, de la que forma parte desde el 2015. Tiene 34 años. Dentro del grupo realiza labores de difusión y organización de todos los eventos culturales, conversatorios y fiestas que se organizan al interior de la colectiva, entre los que se incluye el Femstival. Nadia estudió la licenciatura en Geografía Humana de la Universidad Autónoma Metropolitana; sin embargo, sus intereses se han movido más por una postura activista alejada de la academia. En tal sentido, Nadia se integró a grupos de luchas feministas y trabajó durante muchos años en la industria de la construcción, donde notó los prejuicios y estereotipos que se hacían en torno a las mujeres, dentro de un ámbito que ella identifica como profundamente machista. Nadia colaboró en la organización del Femstival 2015 y sigue trabajando activamente dentro de Las Cirujanas, quienes para esta edición del festival emplearon el espacio auto gestionado de Punto Gozadera, en la colonia Centro de la ciudad de México.

Julia Antivilo (Husaco, Chile, 1974): Julia es activista, artista de performance e historiadora feminista de 42 años. Es fundadora de la colectiva de arte Malignas Influencias; en Chile participó activamente en otros grupos como Las Clorindas o la Colectiva Rita Lazo. En México ha colaborado con los grupos artísticos de La Pocha Nostra, Pinto Mi Raya y Producciones y Milagros Agrupación Feminista. Julia es Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Dentro del ámbito académico, sus investigaciones se han centrado en el papel cultural y social de las mujeres, y las relaciones entre arte, género y feminismos en América Latina. En tal sentido, ha publicado libros como *Belén de Sarraga. Precursora del feminismo hispanoamericano* (2010), junto al investigador Luis Vitale, o *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano* (2015). Si bien Julia Antivilo no se identifica como una artista

de performance posporno, sus aportes y opiniones para entender el tema de lo pospornográfico en diálogo con los movimientos artísticos feministas en Latinoamérica, ligados a la representación del cuerpo, el deseo y la sexualidad, resultan muy valiosos para la tesis. Julia realiza en la actualidad una investigación posdoctoral sobre artivismos contra la heteronorma en América Latina en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); vive en México desde el 2014, donde antes ya había realizado una estancia para su tesis doctoral.

Lucía Egaña (Chile, 1979): Lucía es activista, artista e investigadora feminista de 37 años de edad. Concluyó sus estudios de doctorado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Ha estado profundamente implicada con el desarrollo del movimiento posporno en Barcelona, sobre el cual produjo el documental *Mi sexualidad es una creación artística* (2011), presentado en festivales de cine y pornografía de múltiples países alrededor del mundo. Lucía es también, junto con Diana J. Torres, la organizadora principal de la Muestra Marrana. En mayo y junio de 2015 viajó a México para la organización de la séptima edición en el Museo Ex Teresa. Buena parte de su trabajo como artista e investigadora se ha centrado en las construcciones sexuales y de género que se realizan a través de medios audiovisuales. Sus ensayos y reflexiones constituyen un aporte importante para entender la actualidad de los movimientos pospornográficos en el contexto de la globalización.

Se podrá notar que las/os interlocutoras/es de la investigación comprenden personas que no solamente trabajan en el ámbito del performance o de la producción audiovisual, sino que se dedican también a labores de producción de conocimiento desde el ámbito académico o de difusión en medios digitales, y quienes también forman parte de los equipos organizadores de eventos como el Femstival o la Muestra Marrana VII, o de gestión de espacios culturales como Casa Gomorra o La Gozadera.

Resulta importantísimo también destacar las edades de las personas entrevistadas que toman al posporno como ámbito de acción: todas tienen entre 27 y 38 años de edad. Estamos hablando de un margen de 11 años de edad, un rango que comprende una década. De esta manera, podríamos sugerir que la pospornografía como postura y movimiento político también alude a una cuestión generacional: personas que conocieron y se

apropiaron del discurso posporno desde que éste incursionó a principios de los años noventa del siglo XX. Un momento histórico que también marcó la división de opiniones al interior del feminismo con respecto a la imagen pornográfica, entre las posturas abolicionistas y las pro-sex. En el desarrollo del trabajo se procurará establecer la relación entre la edad de las interlocutoras con sus acciones activistas y propuestas pospornográficas concretas. La edad es una cuestión que previamente no identifiqué como relevante, pero que al momento de organizar la información de las entrevistas se presentó como un elemento muy significativo de considerar.

Quedando claros estos propósitos de la investigación, identifiqué también que los aportes y diálogos para conocer el ámbito pospornográfico en México se realizan primordialmente a partir de tres ejes:

- **El espacio artístico:** A través de la producción de trabajos gráficos, audiovisuales y de performance pospornográficos. En este eje, ubico principalmente el trabajo de Diana J. Torres, Nadia Granados *La Fulminante*, Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto* y Miroslava Tovar.
- **El espacio de difusión:** Mediante el trabajo en medios análogos y digitales que divulgan las prácticas, representaciones y conocimientos ligados con la pospornografía, como la revista *Hysteria!* También identifiqué en este eje la gestión de espacios culturales como Casa Gomorra, o eventos y exposiciones como el Femstival, la Muestra Marrana o *Cuerpos en Fuga*. La labor y reflexiones de Bruno Cuervo, Liz Misterio Alex Xavier Aceves Bernal, Mirna Roldán, Ana Serrano y Nadia Matamoros son los que principalmente incorporo en este ámbito.
- **El espacio de producción académica:** Por medio de la reflexión y gestión de saberes ligados con el posporno. El trabajo que realiza Julia Antivilo relacionado con el arte feminista latinoamericano, o el ejecutado por Lucía Egaña en cuanto a la reflexión sobre el posporno desde los estudios visuales, se direccionan primordialmente en este punto.

Es importante apuntar que éstas no representan categorías unívocas y cerradas, como si las dimensiones de los trabajos de las interlocutoras/es fueran contrapuestos o se ejecutaran desde un único lugar. Los casos presentados son muestra, me parece, de la interdisciplinariedad entre las labores académicas, artísticas y activistas dentro de los

movimientos feministas. Existen a su vez entre las personas que menciono lazos colaborativos y afectivos, que conforman la parte medular de sus trabajos y posturas políticas. En ese sentido, los diálogos y discusiones de las interlocutoras/es estarán en constante retroalimentación a lo largo de los temas que comprende el trabajo. La distinción se realiza más como un criterio metodológico que establece una relación con el objetivo central de la investigación: situar la forma en que se incorpora y desarrolla el concepto de pospornografía en un abordaje que contemple por igual la producción de representaciones, espacios, colaboraciones y reflexiones relacionadas con el ámbito.

1.3.3. Técnicas de recolección de datos

El estudio que se propone para la investigación es de tipo *cualitativo*, pues primordialmente se sustenta en conocer la perspectiva de los actores involucrados en la realidad social. Por ende, se sitúa como primordial la interacción de los actores, el contexto de las producciones y la construcción de significados, todos ejes clave de una investigación cualitativa (Sautu, 2005: 32). De este modo, las principales técnicas que empleé para compilar información fueron las siguientes.

- *Entrevistas*

Las entrevistas son de enorme utilidad en el desarrollo de una investigación, pues permiten recoger experiencias, puntos de vista e impresiones de forma directa con las personas implicadas en el fenómeno de estudio. Me gusta la idea de ver este método a la manera de “conversaciones amigables” (Spradley, 1979: 461), donde si bien los objetivos de la entrevista están claros y estructurados, la dinámica no debe ser lineal o rígida.

Considero así que este método es de gran utilidad, pues las entrevistas son instrumentos adecuados para conocer las representaciones y conceptualizaciones que una persona realiza sobre su trabajo. A partir de esta práctica se pueden ubicar los elementos estructurales mediante los cuales las/os protagonistas incorporan la idea de lo pospornográfico en sus trabajos, en sus labores de difusión, en su producción teórica y en su acción política.

La modalidad que propuse seguir es la de la *entrevista abierta*, donde si bien se consideran puntos nodales y ejes temáticos sobre los que se debe ahondar, estos no necesariamente tienen que seguir un orden o patrón específico. Se realizó una investigación

previa para conocer los lineamientos y cuestiones más importantes que debían ser incorporados en el instrumento; de tal forma, si bien se tratan cuestiones y temas comunes, cada entrevista fue diseñada de manera particular, pensada en relación con el trabajo y el bagaje específico de cada interlocutora. Las entrevistas se realizaron de manera libre y espontánea, durante los meses de junio, julio y agosto de 2015, permitiendo a las personas extenderse en los temas que consideraran pertinentes y a partir de los cuales se explicara su trabajo y su trayectoria profesional.

Finalmente, para establecer el diálogo con las/os interlocutoras/es, me basé en dos criterios fundamentales:

1. La persona entrevistada tiene que trabajar y accionar de manera cercana al ámbito pospornográfico, sea a partir de la producción de propuestas videográficas y/o de performance, de su difusión en medios y en espacios culturales o de su reflexión desde el ámbito académico. Esto bajo la pretensión de no entender el posporno como una tipología meramente estética, sino como una herramienta política que genera prácticas, alianzas e interacciones.
2. La persona entrevistada tiene que haber incursionado en el ámbito posporno dentro del contexto espacio temporal del México contemporáneo. Es importante subrayar que esto implicó no considerar únicamente a interlocutoras/es nacionales, sino a personas de diversa nacionalidad que de alguna manera hayan desarrollado parte de su trabajo dentro del país.

- *Observación*

En cuanto a la *observación participante* como método etnográfico, es importante especificar que ésta la entiendo, a la manera de Seligmann, como la participación activa y simultánea en la mayor cantidad posible de espacios y actividades, relacionados con el problema de investigación, y que implican observar lo que ocurre e interpretarlo (Seligmann, 2005: 10). Esta técnica permite al investigador aprender y trabajar a partir del acto de participación y observación en sí.

Dentro de esa lógica, la teoría propone varios tipos de participación, que se categorizan de acuerdo con el grado de desenvolvimiento que tenga el investigador con el ámbito de estudio: en tal caso, tenemos a la observación participante pasiva, moderada,

activa y completa (Spradley, 1980: 58). Dentro de todas estas categorías, es vital siempre tener en cuenta que toda observación “requiere siquiera algún grado mínimo de participación” (Guber, 2004: 114).

En este entendido, considero que la observación que desarrollé durante el trabajo se ubica en el eje de la *participación activa*. Esto implicó sumergirse en el contexto de los fenómenos sociales de manera profunda y honesta, al trazar colaboraciones y reflexiones con las personas involucradas en el ámbito pospornográfico en México. De esta manera, la idea fue permanecer atento a las presentaciones videográficas y de performance que se realizaran; a su vez, participar de los espacios culturales y sociales que se organizaran en torno al tema.

- *Investigación documental*

Más allá de considerar la investigación documental como la recopilación bibliográfica y hemerográfica de cuestiones relacionadas con nuestro tema, labor que toda investigación debe hacer para tener un sustento, me refiero en este apartado a aquellos materiales documentales producidos explícitamente por las/os interlocutoras/es de la tesis. Como había esbozado previamente, las personas involucradas en el ámbito posporno han producido reflexiones, productos audiovisuales, obras impresas, manifiestos o trabajos gráficos; han vertido, a su vez, declaraciones en medios de comunicación, como periódicos, radio, televisión, programas por internet o revistas digitales.

Digamos, pues, que se cuenta con materiales abundantes de este tipo, donde las personas ligadas al ámbito discuten y reflexionan abiertamente sobre la pospornografía. Estos materiales no conforman una especie de estado de la cuestión, bagaje previo en torno al tema, sino que los considero en sí mismos como materiales complementarios en la recolección de datos, como materiales de apoyo para nutrir la discusión.

De esta forma, la recopilación y análisis de datos se sustenta en una triada metodológica, a partir de la cual se desarrollarán las reflexiones de los siguientes capítulos: la información vertida a través de las entrevistas, en primer lugar; la observación y participación activa que realicé en los lugares y contextos donde se suceden los eventos relacionados con el posporno, también; y finalmente, mediante la consideración de los materiales producidos por las/os interlocutoras/es del trabajo o sobre ellas, en canales propios de difusión y en medios de comunicación.

1.3.4 Consideraciones éticas

En investigaciones sociales donde se realizan entrevistas, es siempre importante considerar el aspecto de la confidencialidad de las fuentes. El reto que, en este sentido, presentaba el trabajo de investigación es que estamos hablando de personajes públicos, y en este caso, como la pretensión es ubicar a algunas de las personas que están trabajando cercanas al ámbito posporno en México y hacer mención de sus trabajos, ocultar la fuente o adjudicar un seudónimo pudo haber resultado paradójico para los propósitos de la tesis.

Sin embargo, es siempre crucial preguntar por esto a las/os interlocutoras/es y conocer si no tienen un problema relacionado con este aspecto. En la experiencia que tuve con los actores mencionados, no hubo ningún problema en cuanto al anonimato de la fuente, pues son personajes públicos a los que les interesan que se indague en los temas que trabajan y se difundan en otros espacios y contextos.

Para los propósitos de la entrevista, debo mencionar que también consideré el uso de una grabadora de sonido. Sobre la pertinencia de usar esta herramienta lo pregunté en todos los casos a las/os entrevistadas/os con antelación, con el objeto de que pudieran decidir si lo consideraban adecuado o no.

No resulta menos importante decir que en todo momento dejé en claro que las entrevistas perseguían fines puramente investigativos, para ser publicados en una tesis de grado, y que de ninguna manera se lucraría con la información. Subrayé también que todas las reflexiones y planteamientos irían citados explícitamente, y que se omitirían aquellos aspectos que la persona entrevistada no considerara pertinentes.

Capítulo II

La representación en disputa. Debates en torno a la pornografía y la pospornografía

El propósito de este capítulo será construir y complejizar un argumento en torno al eje central de la investigación, a partir del material empírico surgido en las entrevistas y del diálogo con la literatura y el marco teórico del trabajo. Este desarrollo da inicio con una discusión en torno a la pornografía, pues a partir de la crítica a ésta es que surge inicialmente el posporno, como dinámica de oposición. Mediante este ejercicio se procurará develar los elementos y dinámicas básicas de la pornografía, para situar el debate en relación con el posporno.

Luego, precisamente, el capítulo pretende identificar y discutir los componentes estructurales de la pospornografía a partir de los cuales se sitúa como postura política. En este rubro se profundizará sobre los contraargumentos que el movimiento plantea y su relación con la apropiación del cuerpo y la resistencia a la lógica de consumo capitalista.

A partir de esta discusión revisaré con mayor detalle algunas de las propuestas concretas de las/os interlocutoras/es, en torno al posporno. Se contempla en este rubro a las personas entrevistadas del espacio artístico, que accionan dentro del ámbito: Nadia Granados *La Fulminante*, Diana J. Torres, Miroslava Tovar y Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto*. Se establecerá un diálogo entre sus reflexiones y su bagaje personal como artistas y activistas, con sus trabajos videográficos y de performance.

Finalmente, después de revisar la diversidad de opiniones y posturas dentro de un ámbito que es muy heterogéneo, se discutirá la idea de entender el posporno más allá de una “estética” de la representación. En el trabajo se ha entendido a la pospornografía como productora de cuerpos e imágenes fuera del marco de inteligibilidad de la matriz heterosexual, pero es necesario pensar también que el concepto es una herramienta política, en torno a la cual se crean afectos, relaciones y espacios virtuales y físicos vinculados con la sexualidad y su representación. Este debate sentará las bases del capítulo posterior.

2.1 Pornografía. La fábrica de sueños de la matriz heterosexual

Hasta nuestros días predomina la noción de que la pornografía es una representación marginal de la sexualidad, de la que poco se habla en el ámbito público y de la que existe

escasa información analítica. Durante muchos años, resultó casi imposible producir datos y estadísticas de esta industria mundial, debido a la clandestinidad con que se distribuían los materiales o a la censura que enfrentaban por parte de aparatos gubernamentales.

A lo mucho, y con información vaga, se producían estimados: en 1970, un reporte federal en los Estados Unidos hablaba de una industria que generaba un capital monetario de entre 537 y 574 millones de dólares (PCOP, 1970: 74). Poca información desperdigada aquí y allá: en 2001, a partir de diversos informes de mercado, *Forbes* estimaba que la industria producía entre 2.6 y 3.9 billones de dólares (Ackman, 2001); en 2014, y con el auge ya definitivo de internet, un artículo de *The Journal of Men Studies* hablaba de más de 13 billones de dólares (Szymanski y Stewart-Richardson, 2014: 64). Todo esto solo en Estados Unidos; imaginemos la magnitud de esta información a nivel mundial: estamos frente a una hidra, un colosal monstruo hundido en las profundidades del sistema cultural.

Apenas en los últimos años, y debido en buena parte a internet, es cuando se han comenzado a producir datos y estadísticas demográficas de esta industria mundial, elaborados por los propios sitios web porno y basados en los materiales subidos en sus plataformas y las visitas en sus páginas. Desde 2013, Pornhub, uno de los portales pornográficos más visitado a nivel mundial, publica un informe de este tipo. Para el 2014, hablaba de 18.35 billones de visitas totales, y más de 78.9 billones de videos vistos. El tráfico de visitas provenía principalmente de Estados Unidos, con México en décimo lugar mundial. 23% del total de consumidores eran mujeres; 77% hombres, lo que también nos indica que la pornografía sigue siendo un producto y espacio de consumo con predominio masculino (PornHub Insights, 2015).

Traigo esta información a colación precisamente para demostrar que la pornografía no es un producto cultural marginal, y que más bien, es una industria global que genera imágenes de alcance masivo sobre la forma en que se entiende, concibe y representa la sexualidad humana. Los interlocutores de la investigación coinciden en argumentar que esta difusión de imágenes no es inocente, y que moldean en buena parte nuestro imaginario y prácticas sexuales. Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto* apunta: “El porno mueve muchísimo dinero, es una de las fuerzas más importantes en el mundo actual, aunque mucha gente no se da cuenta de ello. Es de lo que más se consume y de lo que más genera

ficciones en la vida de las personas, y que hace una directriz en los imaginarios, y la gente subestima mucho eso, ¿no?”.

Podemos argumentar que en este aspecto radica el carácter performativo de la imagen pornográfica. Digamos que la pornografía crea el mismo acto que dice enunciar, y al hacerlo, no solo moldea la forma en que entendemos nuestras prácticas sexuales, sino que determina las prácticas sexuales mismas. Como reflexiona Linda Williams, la imagen pornográfica tiene la capacidad de crear una reacción en el cuerpo del espectador, y en ese sentido, ser una imagen que se vuelve cuerpo (Williams, 1991). Una representación performativa que fija acciones y construye identidades y corporalidades. Es esto a lo que se refiere Javier Sáez, en el ámbito de los estudios cinematográficos, cuando dice que el porno es “un género (cine) que produce género (masculino/femenino)” (Sáez, 2003).

Podríamos decir que la pornografía consiste en actos performativos mediatizados que se repiten en el tiempo y que, como menciona Laura Milano, crean una nomenclatura que “se ha impregnado en nuestros cuerpos en forma de géneros y prácticas sexuales concretas” (Milano, 2014: 18).

¿Y cómo suelen ser las representaciones de estas prácticas sexuales? Como se mencionó en el anterior capítulo, la crítica posporno argumenta que el porno suele establecer un binario dicotómico *hombre/mujer* que, en primer lugar, invisibiliza otras corporalidades que no se quieran situar en ninguno de estos polos, y que luego, bajo la misma lógica, frecuentemente representa al hombre como el sujeto que construye la acción y la dinámica sexual, y a la mujer como un objeto de la representación, cuerpo presente casi exclusivamente para el deleite del ojo heterosexual masculino.

Se presenta aquí un punto primordial para entender la crítica a partir de la cual surge y se posiciona la pospornografía. ¿Podemos decir que toda la producción pornográfica mundial se sitúa en este modelo heterosexual masculino? ¿Qué ocurre con otras propuestas pornográficas —pensemos en referentes y dinámicas en el porno gay o lésbico, por ejemplo—, que en representaciones y acciones no siguen estas categorías dicotómicas activo/pasivo? Aún más en la actualidad, donde debido a internet la diversidad de cuerpos, gustos sexuales y representaciones presentes en la pornografía aumentan y se complejizan.

Me parece que la ruta para entender la crítica inicial que plantea el posporno se halla en su devenir histórico. Recordemos que el término y acción política surge hacia finales de

la década de los ochenta del siglo XX, contexto en el cual internet aún no es de dominio público y la producción pornográfica mundial es elaborada primordialmente por grandes casas productoras, cuyos materiales la mayoría sí suelen estar dirigidos para hombres heterosexuales como público objetivo⁶. Hacia esta concepción, diría hacia este código de representación, es a donde el posporno dirige su crítica originaria.

Por tal motivo, al emplear el término de pornografía masiva o pornografía heterosexual masculina me estaré refiriendo específicamente a este tipo de producciones, sobre cuyos códigos de representación se reflexionará y profundizará en los próximos apartados. Después veremos que la cuestión es más compleja y que el posporno implica otros propósitos y acciones políticas; sin embargo, como crítica, su genealogía está vinculada a la pornografía heterosexual como representación explícita de la sexualidad y como industria cultural. Me parece que esta idea queda ejemplificada por Laura Milano cuando dice que “sin porno no hay posporno” (Milano, 2014: 21) —luego, a la aseveración yo agregaría “en un principio”—.

La lógica hombre/mujer, sujeto/objeto que denuncia el posporno es una dinámica frecuente en las representaciones artísticas y de medios de comunicación en la cultura occidental, y que Julia Antivilo identifica como “la hipervisibilidad de las mujeres como objeto de la representación y su invisibilidad como sujeta creadora” (Antivilo, 2013: 20). En un sentido similar, Ana Serrano, de la colectiva de Las Cirujanas, realiza la siguiente crítica sobre la imagen pornográfica:

“Cómo vamos a disfrutar si estamos acostumbrados a esa pornografía hegemónica que tiene un papel pedagógico. Lo más irónico de todo, es que cumple con un papel pedagógico que nos dice que tu sexualidad es binaria, que si eres hombre tienes que ser heterosexual, ser activo sexualmente y tienes que tener una mujer pasiva sexualmente... todo esto que en realidad sí nos coacciona” (Ana Serrano, 35 años).

⁶ Son estos los años que siguen a la denominada “Edad de oro del porno” en Estados Unidos —comprendida entre la década de los sesenta y mediados de los ochenta del siglo XX—, donde como producción gráfica y audiovisual la pornografía alcanzó una difusión masiva que no había tenido antes, pues estaba condicionada a restricciones legales y prohibitivas al ser identificada como un material obsceno, que debía estar fuera del ámbito público —sobre el tema, recomiendo ampliamente el documental *Inside Deep Throat* (2005), de Fenton Bailey y Randy Barbato—.

Si bien esta etapa significó una mayor aceptación de la pornografía como producto cultural en el espacio público, sus contenidos seguían siendo mayoritariamente pensados para hombres heterosexuales. En este contexto justamente es que también aumentan los debates al interior del feminismo sobre el sentido e implicaciones de la imagen porno.

Pensémoslo detenidamente, echemos un vistazo a cualquiera de los sitios porno más populares: en la mayoría de la pornografía comercial predomina esta dinámica *hombre/mujer, sujeto/objeto*. De esa lógica vienen muchos de los códigos visuales más difundidos del porno, como el *cumshot*, el acto de eyacular sobre el rostro de la mujer, una clara dinámica de este tipo y que las feministas anti porno de los años ochenta criticaron fuertemente por representar una marcada objetualización del cuerpo de las mujeres.

Llama la atención que el acto opuesto, donde una mujer eyacula sobre el rostro de un hombre, no suele tener de hecho nombre en la terminología porno. Aún peor, esta práctica está prohibida en muchas de las legislaciones gubernamentales que regulan la pornografía. Un hecho relacionado con esta dinámica recién ocurrió en Inglaterra, a finales de 2014, donde un grupo de activistas protestaron frente al parlamento británico ante la nueva enmienda de Regulación de los Servicios de Medios Audiovisuales —AMSR por sus siglas en inglés—, que explícitamente prohíbe la eyaculación femenina por considerarla “un contenido no aceptable”. Las protestas denunciaron el carácter sexista de estas regulaciones, orientadas a la limitación del disfrute sexual de las mujeres (Press Association, 2014).

Respecto de estos códigos prohibitivos, viene de nuevo a la mente la idea de la matriz heterosexual, la cual, de acuerdo con Butler, se configura bajo la idea de que a una diferenciación sexual (*hombre/mujer*), le sigue una asignación de género (*masculino/femenino*), de la que se desprende un deseo que debe ser opuesto a aquel del sexo al que se pertenece: es decir, un deseo sexual de las mujeres por los hombres y viceversa (Butler, 2001: 55).

En la lógica de la pornografía masiva se condensa y representa esa matriz heterosexual, pero podríamos argumentar que semánticamente esto también establece un código visual: a la diferenciación sexual que suele fijar el porno (*hombre/mujer*), le sigue una asignación de roles (*activo/pasiva*) que semánticamente configura también la representación (*sujeto/objeto*). Hombre/mujer; activo/pasiva; sujeto/objeto: parecieran ser estos los componentes y la lógica de oposiciones de la matriz heterosexual pornográfica.

Ahora que la determinación activo/pasiva no responde específicamente a las acciones desarrolladas en una secuencia porno. La distinción se establece más en relación al ojo visor en la pornografía: rara vez es la mujer quien suele tomar la batuta de la

configuración visual en el porno, la elección de planos y momentos responden más a un deseo y consumo explícitamente masculino. En este cauce es que, siguiendo una reflexión de Julia Antivilo citada anteriormente, la mujer es hipervisible en la imagen pornográfica, pero este reconocimiento visual no necesariamente significa que sea ella quien configure el deseo detrás de la imagen. Como sujeta creadora, podríamos decir, su papel es un tanto más pasivo: en la pornografía las mujeres predominan solo como objeto de la representación.

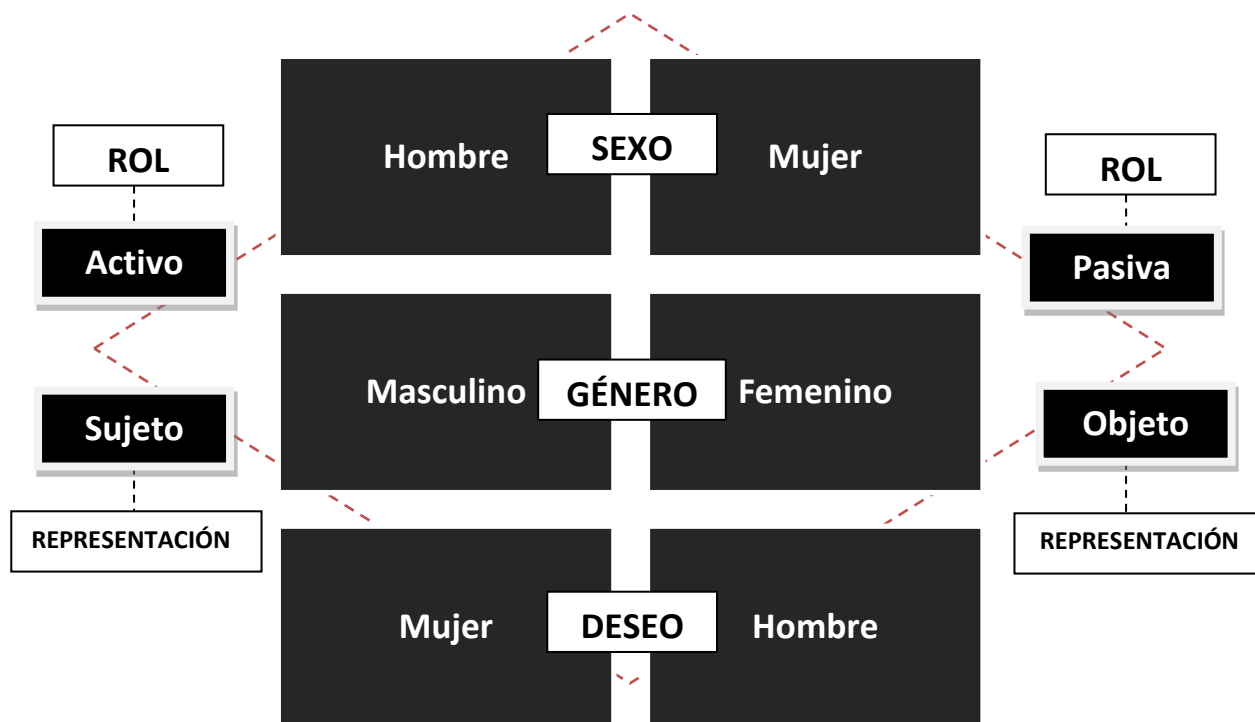


Figura 3. Matriz heterosexual con códigos visuales de la pornografía

2.1.1 El ojo heterosexual masculino

Ahora, podríamos argumentar que en la actualidad, la pornografía ya no solo es generada por grandes casas productoras con presupuestos millonarios y alcances masivos de difusión, sino que ésta es producida también por los propios usuarios, gracias al abaratamiento de las tecnologías de producción y al alcance un tanto más económico que la gente pueda tener a cámaras de foto y video, integradas en muchas ocasiones en los teléfonos celulares. El meollo del asunto es preguntarse si la pornografía “desde la esfera de los consumidores es reproductora del orden sexual vigente o si en cambio es crítica y resistente al mismo”

(Milano, 2014: 41). Me refiero al famoso porno *amateur*, y que hoy en día es una de las categorías más populares en el universo pornográfico.

Al respecto, Nadia Matamoros, de la colectiva de Las Cirujanas, comenta que el tema resulta “muy espinoso”, pues “la gente se queda con la visión de los videos de Tlalpan, de los hoteles de paso o de Playboy, tú sabes, lo más comercial y lo más, por así decirlo, digerible”. El predominio del ojo heterosexual masculino, que como dice Beatriz Preciado no se refiere “a una cualidad biológica sexuada sino a una estructura política de la mirada”, (Preciado, 2010: 70), también se suele trasladar a la pornografía casera.

Muchos de los videos *amateur* que se suben a la web son, de hecho, lo que se le conoce como *revenge porn*: grabaciones que son puestas en internet sin el consentimiento de uno o algunos de los participantes; en la gran mayoría de las ocasiones realizados por hombres, como un acto de venganza o por cinismo, y que se han convertido en un género pornográfico con sitios en internet dedicados a recopilar materiales de este tipo (Tsoulis-Reay, 2013). El cuerpo de las mujeres se presenta como una mercancía sexual para ser consumida por un ojo heterosexual masculino.

Nadia Granados comenta que esta dinámica, en la que se objetualiza el cuerpo de las mujeres, está muy extendida en Colombia. La artista invita a realizar el ejercicio: buscar en el navegador de imágenes de Google el término “mujer colombiana”. Aparecerán de inmediato cuerpos de mujeres sexualizados, concebidos para satisfacer la mirada heterosexual de hombres:

“En Colombia hay mucho de esto, como de esas mujeres que son un roce con lo porno, ¿no? O sea, que están unas nalgas pero está una tanga, pueden no estar desnudas, pero hay una cosa con el cuerpo de las mujeres. Las nalgas, las tetas, todos los pueblos tienen Reina... es decir, hay una cosa con el cuerpo de la mujer como para gustarle a los hombres, que yo creo que tiene mucho de pornográfico. Como ese inicio del porno, ¿no? De ‘Mírame’, ‘Quiero coger’” (Nadia Granados, 38 años).

El problema es que aspectos mencionados previamente como el no consentimiento o la objetualización del cuerpo de las mujeres en la pornografía, son de hecho, motores de una violencia sistemática de género que tiene gravísimas consecuencias. Ana Serrano, de la colectiva Las Cirujanas, invita a pensar en este aspecto, al decir que ella se empeña mucho en llamar la atención sobre cuestiones como los feminicidios, que “tienen un montón de

orígenes pero el principal, desde mi postura, sí es la trata y la trata con fines de explotación sexual y bueno, ésa es una área con respecto a esta cuestión de hablar de la pornografía”.

Recientemente, a principios del año 2015, en el festival de cine de Sundance se mostró un documental que toca algunos de los aspectos anteriormente dichos. Se titula *Hot girls wanted* (2014) y es dirigido por Ronna Gradus y Jill Bauer. El filme habla sobre la agencia Hussie Models en Estados Unidos, que recluta chicas de entre 18 y 21 años para que debuten en filmes pornográficos. Riley Reynolds es el dueño del negocio; realiza la convocatoria por internet y paga los vuelos de mujeres de todas partes del mundo a Miami. Muchas jóvenes, ansiosas de dinero rápido y fama, se adhieren a la agencia y trabajan en varias películas para que, después de pocos meses, se vayan de la ciudad y vuelvan a sus lugares de origen, con algunos dólares de ganancias.

Muchas personas criticaron la película por “satanizar la industria del porno” y por “ser condescendiente” con un grupo de chicas que “saben lo que hacen” y las condiciones que aceptan cuando deciden entrar a la agencia; sin embargo, las autoras del filme defienden su documental al mencionar que el problema es que no hay regulaciones de la industria porno en internet, cuando “deberían tener las mismas protecciones laborales que cualquier otro ámbito” (Ramírez, 2015).

Por aspectos como el de la explotación sexual en la pornografía, que hoy en día está muy vigente y arraigada, me parece que los argumentos de las feministas anti porno que surgen desde mediados y finales del siglo XX no están en ningún sentido agotados. Es necesario incluso hacer una revisión de sus proposiciones para comprender la manera en que, dentro de contextos situados, representación pornográfica, violencia y explotación sexual están vinculadas⁷.

2.1.2 Cuerpos y disciplinas de representación pornográfica

Resulta también menester reflexionar si la lógica heterosexual trasciende los cuerpos y el binario mujer/hombre. La dinámica de la matriz que propone Judith Butler nos invita a pensar si ciertos estereotipos y dinámicas heteronormativas son reproducidas también

⁷ En el ámbito mexicano, las investigaciones que se han hecho sobre este tema son pocas. Es un campo, me parece, que demanda más atención. Por lo pronto, para una mayor profundización en esta discusión, se puede consultar la Tesis de Licenciatura *La industria pornográfica y el Estado mexicano, un atentado contra los derechos de las mujeres*, de Amelia Arreguín Prado, realizada en el marco del Seminario de Investigación “Las mujeres y el derecho humano a la comunicación: su acceso y participación en las industrias mediáticas”, de Aimée Vega Montiel, CEICH-UNAM (Arreguín Prado, 2013).

dentro de los grupos denominados como LGBTTI (lésbico, gay, bisexual, transexual, transgénero e intersexual). Se dan casos así donde en un acto sexual entre una pareja gay, uno de ellos siempre asumirá el rol activo y el otro el papel pasivo: cuerpo penetrador, cuerpo penetrado.

¿Qué ocurre en el caso de la pornografía? ¿La lógica de representaciones de las disciplinas de representación pornográfica va más allá del dicotómico hombre/mujer y trastoca otras identidades y cuerpos? Diana J. Torres reflexiona al respecto:

“El tema es que no han cambiado las prácticas. Hay muy pocas películas comerciales, en las que por ejemplo, salga una chica cogiéndose a un chico. O que salga una persona trans interactuando con una persona no trans de forma activa. Todos los cuerpos transexuales en el porno, son mujeres transexuales siendo folladas como si fueran mujeres por hombres heterosexuales” (Diana J. Torres, 35 años).

Diana es muy clara en su aseveración: es una cuestión de prácticas. Mientras no cambien las acciones y las representaciones en el porno, por más que se pueda dar apertura a otro tipo de identidades y cuerpos, la lógica de la matriz heterosexual se suele preservar. Prácticas, posturas, acciones: actos performativos. Pareciera que tanto en la pornografía masiva como en la producida por los propios usuarios la mayor parte del tiempo se replica la ley, y se preserva en otras corporalidades e identidades sexuales, en la que todo tiene que obedecer a una dinámica centrada en la penetración heterosexual.

Ése es uno de los aspectos que también más duramente critica Diana J. Torres, pues para ella, “una de las mayores y mejores estrategias que ha tenido esta sociedad para manipularnos” es hacernos creer “que la sexualidad está solamente en los genitales”. Diana destaca que se dejan de lado otras maneras y prácticas que implican siempre un goce de la sexualidad, que van mucho más allá de la cuestión genital y la penetración que “no dejan de estar ligadas a la concepción del sexo con la reproducción”. Ésta es, sin duda, una reflexión importante. Podemos decir que esta lógica de representación centrada en el coito y el entendimiento sexualidad-reproducción forman también parte de las disciplinas de la matriz heterosexual del porno.

Justamente en ese sentido es que Bruno Cuervo, otro de los interlocutores de la investigación, sugiere que “en una representación que debería ser uno de los aspectos integrales del ser humano como es la sexualidad”, la cuestión se quede en “imágenes tan pobres y mezquinas”. Bruno también invita a que dejemos de pensar que “habiendo

internet, se crea que el porno es gratis”; lo que vemos y consumimos al final “forma parte de una industria y cada clic que damos le hace ganar dinero a alguien”. Queda esto ejemplificado con los números de las ganancias que genera la industria, incluidos al principio del apartado.

2.1.3 Lógicas de consumo en el supermercado porno

Otra dimensión crítica que podemos establecer en cuanto a la pornografía es su lógica de consumo, que no deja de obedecer a una dinámica capitalista: “la velocidad, la inmediatez de consumo y la efectividad del resultado, como si el porno fuera un producto de *fast food* sexual” (Milano, 2014: 39). La búsqueda de una representación que se amolde a los deseos, luego su rápida visualización con propósitos masturbatorios. En *Testo Yonqui*, Beatriz Preciado indaga de forma interesante en este punto, al destacar cómo la potencia sexual de un cuerpo —a la que la autora denomina como “fuerza orgásmica” o *potentia gaudendi*—, es de cierta forma una fuerza de trabajo que el porno, entre otras industrias y productos culturales, transforma en capital (Preciado, 2008b: 38).

En la misma ruta, Lucía Egaña invita a pensar en la lógica que se establece al categorizar las imágenes pornográficas: “En la práctica pornográfica convencional, uno es consumidor de ciertos productos que están creados, tipo, porno con las embarazadas, porno con ancianas, porno marica... siempre hay una categorización como en el supermercado y uno va y elige el porno que más se adapta a su deseo” (Egaña en Kronotop, 2011).

Llama la atención que la etiquetación de estas prácticas, cuerpos e identidades sexuales parece ir siempre en aumento dentro de la industria. En un estudio publicado en el diario *The Guardian*, el investigador Martin Robbins usó los datos producidos por el popular sitio porno en internet *Clips4Sale*, para demostrar cómo el número de fetiches y categorías aumentó exponencialmente, conforme la página exhibió y comercializó productos: el sitio comenzó en 2003 y para el 2005 ya contaba con 100 categorías activas; en 2010 eran 500; para el 2015 eran un total de 946, de entre un total de 4,814,732 videos, con los números en constante crecimiento (Robbins, 2015).

Siguiendo con la metáfora de Lucía Egaña, estamos hablando de porno tiendas y supermercados que abren modestamente, para convertirse en centros comerciales de producción de corporalidades y subjetividades porno. Preciado ya señalaba que en la actualidad el porno se presenta como una industria medular en las biopolíticas de

producción, representación y normalización del cuerpo (Preciado en Rivas San Martín, 2013: 127). Y esto no es menor cuando estamos hablando de una industria que, de acuerdo con datos del 2015 y tan solo en el sitio de internet de Pornhub, cuenta con 2.4 millones de consumidores audiovisuales por hora (PornHub Insights, 2016). El porno es la maquinaria semiótica, la fábrica de producción de imágenes de la matriz heterosexual.

En este breve recorrido y discusión, hemos notado algunas de las problemáticas y ficciones que crea la pornografía masiva a partir de sus representaciones. Traspasan lo semiótico para ser aspectos que repercuten en la vida de las personas. Miroslava Tovar realiza una reflexión sobre este punto que, me parece, sintetiza de manera apropiada lo discutido hasta el momento:

“Pienso que la pornografía convencional replica muchas maneras en las que la sociedad actual occidental se organiza. Muchas cosas: sexismo, estructuras de poder, el consentimiento ambiguo, el racismo, los estereotipos de cuerpo, el consumismo... todo. Muchas de las cosas que yo veo y que quiero cambiar desde muchas trincheras de mi vida” (Miroslava Tovar, 27 años).

La aseveración de Miroslava condensa muchas de las críticas que se le realizan a la pornografía, desde las posiciones relacionadas con el ámbito posporno. Las lógicas de consumo, representaciones, dinámicas y productos que genera la pornografía las podríamos entender todas como un discurso hegemónico, propio de ciertas relaciones y elementos de lo que denominé como disciplinas de representación pornográfica. Son, al final, relaciones de poder que condicionan las subjetividades y los cuerpos.

Por tal motivo se hacía necesaria una revisión de los elementos discursivos de estas representaciones dominantes, pues el posporno se sitúa como una crítica a ese sistema, una “resistencia” a esas disciplinas, siguiendo el pensamiento de Foucault. Podríamos decir que es su condición de existencia, como asegura Laura Milano:

“El discurso pospornográfico que emerge como una lectura de la pornografía que se da en el marco de un contexto social y político de crítica contra el sistema sexo-género. La pornografía leída desde ciertas condiciones de reconocimiento es re-interpretada críticamente para dar paso a la producción de nuevos discursos. Así es que los textos pospornográficos pueden entenderse como producciones-reacciones resistentes a las representaciones heteronormativas que se reproducen en las películas del porno comercial” (Milano, 2014: 21).

Como crítica y contestación hacia la manera en que se crean las imágenes pornográficas, se hace necesario indagar en la definición que se realiza sobre posporno, a partir del material empírico surgido de las entrevistas. Entramos así también, de lleno, en el espacio central de problematización propuesto por el objetivo y las preguntas de la investigación, basados en conocer la conceptualización que se realiza sobre el término “pospornografía” y las prácticas que implica.

2.2. Posporno. El “cuarto propio” pornográfico

Al desarrollar este tema, es sustancial puntualizar que resulta complicado tener una definición unívoca de lo que significa lo pospornográfico. Esto dependerá, recordemos, de cada contexto y la forma en que sea utilizado por cada persona. Estamos hablando de un movimiento y una posición joven, apenas surgida a finales del siglo XX. En ese sentido, Lucía Egaña apunta que “cuando hablamos de posporno tenemos cierta responsabilidad política porque son cuestiones que están en construcción”.

Si la pornografía consiste en una serie de códigos semánticos identificables, sostenidos bajo una lógica heterosexual, el posporno se plantea como una crítica. Pretende ser de alguna manera un ejercicio de descomposición de los códigos estéticos, prácticas y cuerpos que implica la lógica de la matriz heterosexual porno. El siguiente apartado de reflexión procurará ubicar algunas de sus posturas principales.

Se han apuntado muchas de las fallas y recursos de los que se vale la imagen pornográfica: una supuesta neutralidad y naturalidad con la que se nos presentan sus representaciones, un “esto es” del acto sexual —lo que llamo su performatividad icónica—; una lógica de oposiciones binarias basadas en hombre/mujer, activo/pasiva y sujeto/objeto que invisibiliza otras prácticas y cuerpos; un profundo sexismo y violencia contra el cuerpo y la identidad de las mujeres, y que en muchísimas ocasiones implica prácticas de explotación sexual; un consumo pensado para producir capital, que va más allá de la ganancia económica para las empresas y se convierte en una capitalización del cuerpo y los deseos —lo que Beatriz Preciado denomina como *potentia gaudendi* (Preciado, 2008b: 38)—; una lógica de categorización que obedece también a leyes del mercado, donde se etiquetan productos, cuerpos, fetiches y prácticas que los usuarios seleccionan y consumen como si fuera un producto del supermercado; o una representación semántica que se centra

en el coito heterosexual como fundamento medular de la sexualidad, noción que sigue sumamente anclada al sexo como reproducción.

La pospornografía se cuestiona todos estos factores y se pregunta si habrá otra manera de construir representaciones sexuales. Esto, de acuerdo con Lucía Egaña, lo hace a partir de una composición donde queda explícita la artificialidad de la imagen:

“Sí que hay como una retórica de la imagen que tiene que ver con la retórica pornográfica que es enseñar sexo, pero de otra forma porque en general veo que en estas producciones, lo que se hace evidente es el hecho de que se estaba planteando una ideología; en la pornografía más convencional, la ideología es invisible, no queda manifiesta porque se plantea dentro de lo que es real, lo que es natural, lo que es biológico. En general la pornografía mainstream trabaja más desde la naturalización de todo eso, y el posporno trabaja más desde la desnaturalización” (Lucía Egaña en Kronotop, 2011).

Resulta primordial entender esta idea e identificarla como uno de los componentes básicos de la posición y discursos pospornográficos. Este carácter ideológico invisible o manifiesto de la representación ha sido teorizado de manera importante en los estudios cinematográficos. Mario Pezzella, en su libro *Estética del cine*, incorpora los conceptos de *carácter espectacular* o *carácter crítico expresivo* de la imagen, herramientas teóricas que pueden ser muy útiles para el caso.

Respecto del carácter espectacular, reflexiona que la representación creada se presenta como una simulación fidedigna de la realidad. “El mundo simulado en el que tienen lugar las aventuras de los actores será tan indistinguible de aquel otro en el que se desarrolla la experiencia cotidiana” (Pezzella, 2004: 63). Se crea así una experiencia fantasmagórica que el público asume como auténtica, sin ser consciente de la construcción intencionada, digamos “artificial” de esa imagen. Es un estar en el sueño sin ser consciente de ello. Pezzella identifica que la mayoría de producciones cinematográficas que provienen del mercado de Hollywood se construyen bajo esta concepción.

Por otra parte, se encuentra el carácter crítico expresivo, en el cual, de acuerdo con el autor, el “efecto” de realidad puede ser mantenido durante la imagen, pero éste no representa el fin último, sino la vía a partir de la cual en el relato se reflexiona sobre las experiencias y situaciones cotidianas del mundo. Bajo esta lógica, el carácter crítico expresivo “tiende a exhibir la imagen como imagen y la apariencia como apariencia, solicitando la participación crítica del espectador” (Pezzella, 2004: 32). Las imágenes se

muestran abiertamente como subjetivas, productos del discurso y las ideas de su autor. Digamos que el onirismo de la imagen puede permanecer, pero con la diferencia de que el espectador despierta y es consciente de estar ante un sueño lúcido, construido.

Me parece que este pensamiento es aplicable a la reflexión en torno a la pornografía y pospornografía que realiza Lucía Egaña. Podríamos decir que el porno sigue predominantemente un carácter espectacular, donde a partir de su propia pretensión de realidad y sobre todo de naturalidad y verdad sexual, oculta los mecanismos y la ideología a partir de la cual está construida. ¿Cuál es esa ideología? La de la matriz heterosexual y la de una mirada masculina. Por su parte, al posporno lo podríamos identificar como un esfuerzo icónico por procurar un carácter crítico expresivo, pues intenta asumir su naturaleza como apariencia e indaga en la forma en que está construida la sexualidad; no teme ser una postura crítica ante el imaginario que crea el porno. Estas pretensiones y caracteres quedan sobre todo anclados en la dinámica semántica encaminada hacia la naturalización o la desnaturalización, que señalaba Lucía Egaña.

No obstante, resulta siempre importante recordar y subrayar que la pospornografía implica un proceso reflexivo que está en construcción él mismo. Es, como menciona Miroslava Tovar, una “maqueta” a partir de la cual cada persona implicada en el ámbito está creando sus propias nociones de la representación de su sexualidad y su cuerpo:

“Para mí parece bien pensarlo como una maqueta en la que reorganizo todo eso como a mí me gustaría y lo presento en un video, ¿no? Entonces para mí es tener todo el material de las cosas que cuestiono y veo, para reacomodarlo y ponerlo de otras maneras. Entonces es como una pequeña micropolítica. Eso es lo que yo veo, lo que podría decir desde mi punto de vista. Retomar elementos de la pornografía pero puestos de una manera crítica, y eso para mí es creo la definición más corta de la pospornografía” (Miroslava Tovar, 27 años).

Digamos que el posporno procura ser una contestación hacia la manera en que está construida la imagen porno, pero esa crítica está abierta a nuevas interpretaciones, prácticas, cuerpos. En esa ruta de pensamiento, en cuanto a la definición del “sujeto del posporno”, Lucía Egaña reflexiona que “no se puede definir de forma cerrada porque es una construcción de la subjetividad completamente abierta a cualquier nueva aportación o nueva mutación, por decirlo de alguna forma” (Egaña en Kronotop, 2011).

Comprendí esta noción de la definición cerrada y abierta, a partir del taller que impartió Diana J. Torres en el verano de 2014, y que versaba sobre las alianzas entre la

cultura hacker y el feminismo⁸. Diana ejemplificaba muy bien esta idea con la noción del *software* privativo, que nos dan cuando conseguimos un computador: tiene instalado el código y paquete de programas de Windows o Mac y todo está ya determinado. La máquina cumple con ciertas funciones, programadas de una manera específica, y simplemente usamos el aparato sin preguntarnos si podría funcionar de otra manera. Por otra parte, existen los códigos abiertos, *software* libre, programas y códigos que permiten a los usuarios manipularlos y cambiar sus funciones o la lógica bajo la cual interactúan. Son famosos en este ámbito hacker sistemas operativos como Linux o Ubuntu.

Diana explicaba que las nociones bajo las que construimos nuestro cuerpo están elaboradas de manera similar a la de las computadoras. Bajo un “código cerrado”, cada parte corporal tiene su función y está ligada a ciertas prácticas muy puntuales. Los genitales están concebidos para el coito heterosexual hombre/mujer, bajo un pensamiento reproductivo. Por su parte, “un código abierto” implica entender otras formas en que podemos usar y entender nuestro cuerpo, y en relación con el carácter pornográfico de la imagen, otras formas en que podemos disfrutar nuestras prácticas sexuales y explorar nuestros deseos. El posporno se ubica totalmente en esta pretensión de código flexible, abierto a la interpretación.

Estas relaciones que se establecen con la cultura hacker son desarrolladas también por Lucía Egaña, quien junto con Diana J. Torres conforma la dirección organizadora de la Muestra Marrana. Al respecto, y con el propósito de condensar esta reflexión sobre los códigos de la imagen pornográfica y pospornográfica, Egaña menciona:

“La pornografía está trabajando sobre una serie de códigos cerrados de género, en ningún momento se pregunta cómo está hecho esto, tú vas a un sitio y eliges un poco lo que te gusta, lo que te sirve en ese momento, y lo compras, y es como funciona también el *software* privativo, en el sentido que tú eliges la aplicación que más te sirve y la compras o la pirateas [...], pero la lógica del código abierto que es la que se corresponde más al *software* libre, sí se trabaja también en la pospornografía en términos de que se están desvelando una serie de situaciones, de cómo está construido este sistema sexo-género, que es un sistema cerrado en el cual no podemos intervenir demasiado, así tal como está hecho, pero que podemos ir abriéndolo” (Lucía Egaña en Kronotop, 2011).

⁸ Taller de Hackeo Feminista, impartido por Diana J. Torres del 2 al 5 de julio de 2014, en Casa Gomorra.

Podríamos argumentar entonces hasta este punto, y bajo el planteamiento que se ha desarrollado a lo largo del capítulo, que el posporno consiste en una práctica de experimentación y apertura del discurso y la lógica de la imagen pornográfica. En tal sentido, podríamos entenderlo como una representación performativa que no reproduce la ley, sino que implica su desplazamiento. La pospornografía se propone abrir la matriz heterosexual y explorar en la máquina semiótica de la pornografía; experimenta con sus componentes, significados y funciones.

2.2.1 La representación sexual es política

Nos hemos ubicado en un terreno abierto a la interpretación. Esto no es en ningún momento una limitante, todo lo contrario: el posporno está en un proceso abierto en el que como movimiento y representación suma puntos de vista. En su propia definición, la artista colombiana Nadia Granados *La Fulminante* menciona:

“Yo supongo que es como una reinterpretación que uno hace de esos códigos pornográficos, entonces es una herramienta muy, como decir, amplia... Amplia en ese sentido: cómo tú reinterpretas. Entonces tú lo haces de acuerdo a quien eres también. Pero creo que hay también una clara posición política frente a un sistema de mierda, o sea, a la larga también es una mirada un poco anti ese sistema...” (Nadia Granados, 38 años).

Ubicamos de nuevo que el posporno es una reinterpretación libre de los códigos de construcción de la imagen pornográfica. Nadia subraya que eso dependerá de “quién eres”, es decir, un factor ligado a la subjetividad e historias personales.

La artista ejemplifica muy bien esta idea con su personaje de *La Fulminante*, el estereotipo de la mujer colombiana ultra sexuada, siempre disponible para el ojo masculino heterosexual. Esa personalidad que Nadia define como “cachonda” y “sexy” está sumamente consolidada en los productos pornográficos, es la sexualización que se realiza con el cuerpo de las mujeres. En tal sentido, la artista sigue los patrones estéticos de un código pornográfico bien establecido. El asunto es que ella lo emplea para llamar la atención sobre otras cuestiones que le interesan; “un gancho”, a partir del cual reflexiona sobre diversidad de cuestiones como la violencia contra las mujeres, el narcotráfico o la corrupción de los gobiernos latinoamericanos. Todas estas cuestiones están ligadas al bagaje personal y la postura política de Nadia Granados.

Al respecto del trabajo de Nadia, Diana J. Torres dice que “está muy interesante esa disrupción entre el mirón tradicional del porno, y el contenido que ve por ejemplo un hombre que abre un video de *La Fulminante* para pajearse y de repente se encuentra con un chingo de mensaje político, con cosas pro-aborto y así”. Se plantea así una disrupción al ojo voyeur de la pornografía convencional, que mira todo sin ser visto, como si observara a través del picaporte de una puerta un acto sexual concebido para su goce y placer. En primer lugar, Nadia Granados interpela al espectador y dirige un mensaje político. Es la ruptura de este carácter onírico del porno de la que hablábamos previamente.

En tal sentido, pareciera importante destacar que la fuerza semántica de la pospornografía reside justamente en su contenido político. Nadia subraya que sin postura política el posporno queda vacío. Es, como dice Bruno Cuervo, “el lenguaje del porno, pero lo que te está diciendo es totalmente diferente... y eso va a chocar con las nociones tradicionales de cómo se ve un cuerpo, de cómo se ve la sexualidad, representada en esa imagen”. Pareciera destacarse que la desnaturalización del aparato y la representación pornográfica tienen que ser siempre críticas en el posporno.

Esas implicaciones no quedan en la imagen sino que son, sobre todo, trasladadas al cuerpo. Mirna Roldán menciona que el posporno “está haciendo visible que nuestros cuerpos son un instrumento pero personal, y no una instrumentalización u objetualización como carne viva, que pasa mucho en el porno convencional”. Esa apropiación rompe con la lógica de oposición sujeto/objeto de la representación pornográfica hegemónica, para situarse totalmente como una construcción donde el sujeto que enuncia es el mismo que construye el mensaje. Me parece que esta idea hace totalmente eco con la consigna feminista de que “lo personal es político”, asumiendo que eso implica decir que el cuerpo, el deseo y las representaciones subjetivas que se hacen de ello también lo son. Mirna complementa esta reflexión al decir que “el posporno no habla de un feminismo que produce agencia a otros, sino el mismo cuerpo que está considerado abyecto hace por sí mismo esta presentación y representación, y se vuelve un cuerpo gozoso en vez de un cuerpo víctima”. Un paso de cuerpo/objeto a uno de cuerpo/sujeto, ligado al deseo y al placer propio.

El cuerpo se posiciona en un eje base del ámbito pospornográfico, a partir del cual se enuncia el mensaje y la representación. Diana J. Torres destaca al cuerpo “como base, y

yo no hablo del cuerpo como algo totalmente separado de la mente ni nada de eso. Yo entiendo el cuerpo como una casa, como la única casa de la que no me pueden desalojar y de la que no me pueden echar salvo si me matan, ¿no? Y como una herramienta de lucha”. Es justo el “instrumento pero personal” al que hacía referencia Mirna Roldán.

La politización de los códigos pornográficos que sugiere el posporno está fundamentada en una apropiación del cuerpo y en su concepción como herramienta crítica. Hay una interrelación entre estos elementos. En tal sentido, Diana comenta que el posporno es “básicamente una herramienta política”, un “arma de lucha para representar que sí hay otras sexualidades, que sí hay otros cuerpos y que además puede ser bastante más divertido que el típico mete-saca y el *cumshot*, ¿no?” (Torres en Rompeviento TV, 2013).

Y quizás el mayor valor que establece el posporno reside en este acto de apropiación del cuerpo y sus deseos. Una representación que si bien está cargada de un mensaje político, en primera instancia implica una concientización y toma de postura con uno mismo. Es lo que plantea *Lechedevirgen Trimegisto*, cuando dice que para él, el posporno “a la vez que es un movimiento político, es una práctica discursiva que se hace con la cotidianeidad”. Luego, complementa esta aseveración con otro pensamiento:

“Creo que lo más valioso del posporno es que, por un lado, permite el espacio a la expresión propia, desde uno mismo, desde su propio cuerpo, y eso es algo que aunque parezca algo muy equis es algo que mucha gente no logra hacer. Puedes agarrar tu celular o la webcam de tu laptop y hacer tu propio video posporno... y aquí no importa si alguien lo legitima o no. La experimentación con tu propio cuerpo y el discurso que uno mismo puede generar desde su propia situación, genera ese espacio de libertad que otros sitios no tienen” (Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto*, 27 años).

Si retomáramos y parafraseáramos la analogía del “cuarto propio” de Virginia Woolf, respecto a la demanda de un espacio de autonomía para las mujeres, desligado del papel reproductivo y doméstico, podríamos decir que el posporno exige un “cuarto propio” dentro del universo pornográfico, donde el lugar que se habita con libertad es el cuerpo. Ahora que la pospornografía no exige una habitación dentro de la mansión pornográfica, un pequeño espacio de enunciación al interior de la industria. Pareciera que el posporno demanda un cuarto descentralizado de esta dinámica de consumo de la lógica porno, una habitación de puertas y ventanas abiertas.

2.2.2 Placer y la (no) producción de capital

Del material empírico obtenido en las entrevistas, resalta también la relación que se establece entre porno y posporno. Al ser el segundo un movimiento crítico en torno a las representaciones que difunde el primero, quizás podríamos esperar que dicho cuestionamiento siempre se establezca en relación con la imagen pornográfica. Como si fuera punto de partida y de llegada. El trabajo de campo demostró que, en ese punto, la crítica más bien solo representa un inicio, hacia un devenir abierto y en construcción, y que primordialmente se dirige hacia la politización de la representación de la sexualidad.

Liz Misterio, Directora Editorial de la revista *Hysteria!*, apunta que en sentido estricto la intención de la pospornografía no es “llegar a ser comercial, sino que a través de esas representaciones se realice un *statement* político”. Aparece de nuevo esta idea de que lo importante es el contenido que enuncie, su postura crítica, y no tanto su configuración icónica. En esa ruta de pensamiento, Bruno Cuervo, a su vez, destaca que “el posporno se encuentra más relacionado con el arte y con los activismos, definitivamente tiene más esas características que las de un negocio”. ¿Y cuáles serían esas características? Me parece que el aspecto primordial es la dinámica de consumo. El posporno, de cierta manera, procura una desnaturalización del aparato sexual porno, a partir de la experimentación con dos factores vitales: el placer y el deseo.

Lechedevirgen comenta que “no es coincidencia” que la gran parte de los artistas y activistas que accionan en el ámbito, “relacionen la energía sexual con la energía creativa que se acumula, o sea, la energía creativa y la energía sexual son la misma energía, pero depende para qué se utiliza”. Apuntamos cómo en la pornografía el placer está direccionado a una lógica de consumo, que genera capital. Esa “energía sexual” de la que habla *Lechedevirgen* empaquetada como producto en el mercado capitalista, la *potentia gaudendi* de la que habla Beatriz Preciado. Pareciera que la postura del posporno escapara de esta dinámica y estableciera al placer como fin en sí mismo. La experimentación con la imagen pornográfica y con el cuerpo obedece mucho más al sentido del goce. Sobre tal dimensión, Diana J. Torres hace una aclaración importante:

“El capitalismo no quiere cuerpos que estén tomando placer, gratis. El placer que nos han vendido de nuestros cuerpos es el placer de echarse el polvo del fin de semana, la follada del fin de semana, quince días de vacaciones al año, cervecita en algún momento y éstos son

los placeres, sentarte a ver la televisión sentarte delante de esa máquina de lavar cerebros que es la televisión” (Diana J. Torres en Rompeviento TV, 2013).

En parte por tal motivo mencionaba que el posporno es el “cuarto propio” pero no dentro de la casa pornográfica. Diana ubica a éste como uno de los elementos más radicales del movimiento, y complementa:

“Es que éstos son los placeres que el capital ha vendido a los cuerpos, pero lo interesante está cuando sales un poco de esos placeres que te venden y por los que no tienes que pagar ningún precio. A través del placer es una de las formas de destruir el capital. De destruir el capitalismo y de destruir esta sociedad, de alguna forma... ‘Mira, mi cuerpo es mío y además lo voy a gozar sin tu permiso, sin darte nada a cambio, además’ (Diana J. Torres en Rompeviento TV, 2013).

La autonomía corporal que demanda el posporno es también una postura política “anti sistema”, como la denominaba Nadia Granados, porque el deseo pretende escapar de la dinámica de consumo. La experimentación procura convertirse en una toma de placer por sí misma. La *potentia gaudendi* se queda sin ser, porque no genera capital en tanto representación de la sexualidad, y eso rompe un tanto la lógica consumista, pues “el régimen contemporáneo de la sexualidad no puede funcionar sin la circulación de una enorme cantidad de flujos semioticotécnicos: flujos de hormonas, flujos de silicona, flujos digitales, textuales y de la representación...” (Preciado, 2008b: 88).

En la postura que propone el posporno, entonces, el deseo ligado a la representación de la sexualidad aparece primordialmente como goce, y no como placer ligado a una lógica de mercado —lo que, de acuerdo con lo dicho por las/os interlocutoras/es, ya lo hace político en sí mismo—. Liz Misterio sugiere que el punto está en reconocer el cuerpo “que siempre ha sido sexualizado pero no sexual en sí mismo” —el sentido de la autonomía—, y a partir de ese punto, el deseo “como un arma de subversión social, de desobediencia, de inconformismo, de una serie de cosas que de alguna manera ayudan a avanzar a esta lucha que tiene muchísimos años por los derechos sexuales” —la postura política—.

Por tal motivo es que Diana J. Torres destaca la “viralidad” que ha tenido el posporno en años recientes: “porque encanta, porque gusta, porque es una forma de hacer política muy divertida, ligada al placer. Entonces tiene eso, que engancha, porque es divertido de vivir y de hacer”. Ahora que ese pronunciamiento político que se hace desde el

goce y el placer del cuerpo, tiene parte importante de sus fundamentos en el último de los elementos estructurales, que por lo pronto identifico como primordiales del posporno.

2.2.3 El apellido feminista

De entre los elementos estructurales que ubico en la postura política del posporno, profundizo en el último y probablemente el más importante: el posicionamiento feminista. Recordemos que Annie Sprinkle, quien crea el término de posporno, parte desde un activismo “pro-sex”, relacionado con el feminismo, por lo que la cuestión se presenta a todas luces como relevante. Esto resulta primordial pues el feminismo ha situado el cuerpo y las significaciones que se construyen en torno a él, como el sitio a partir del cual se ha materializado la diferenciación hombre/mujer y la opresión de las mujeres en el ámbito público y privado, a partir de una distinción biológica que las confina al papel del cuidado y la reproducción. Por tal motivo, el cuerpo como una construcción cultural y como el sitio a partir del cual emana una posición política, ha resultado en uno de los elementos fundamentales del feminismo.

El posporno, al buscar una reivindicación en la forma en que los cuerpos son representados en la imagen pornográfica, se sitúa en este cauce, bajo un pronunciamiento político que muchas veces se asume como transfeminista⁹, disruptivo de la lógica del sistema sexo/género. Por tal motivo, Julia Antivilo destaca que “es importante que la pospornografía tenga explícitamente el apellido feminista”, esto porque el movimiento parte desde una demanda ligada al “reconocimiento” de la diversidad de cuerpos y sus prácticas. De entre las personas entrevistadas, todas dicen partir de una postura política feminista para desarrollar sus acciones y trabajos, por lo que resulta clara la relevancia de este factor en relación al tema.

⁹ El transfeminismo es un concepto y postura política que integra en la lucha feminista “a otros individuos o grupos, más allá de las mujeres, que el feminismo tradicionalmente no había incluido en su sujeto de representación” (Solá y Urko, 2013: 17). Es similar a lo que propone el término *queer*, no obstante, se define como una plataforma política que resulta “algo más tangible, más contextualizado, más local, cargado de potencia y de frescura” (Solá y Urko, 2013: 19).

Sayak Valencia amplía esta definición y menciona que el transfeminismo “no se reduce a la incorporación del discurso trans al feminismo, sino que puede entenderse como un movimiento migrante y relacional”, capaz de preservar los propósitos de la lucha feminista e integrar a la vez “el elemento de movilidad entre géneros, corporalidades, sexualidades, geopolíticas para la creación de estrategias que sean aplicables *in situ*”. En tal entendido, los sujetos del transfeminismo pueden concebirse “como una suerte de *multitudes queer/cuir* que a través de la materialización performativa logran desarrollar agenciamientos locales” (Valencia, 2014).

Sin embargo, ¿qué implica esta postura feminista? ¿Cómo sitúa al cuerpo y las construcciones en torno a él como el epicentro de su debate? En primer lugar, como productos culturales que buscan transformar y cuestionar una realidad dada, podríamos identificar a las acciones posporno como manifestaciones artísticas. ¿Qué entendemos por arte? Sería sin lugar a dudas la pregunta inmediata. En el comprendido más divulgado, podríamos definir al arte como la acción o producto realizado por el ser humano cuyo propósito estético y comunicativo es “capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque” (Tatarkiewicz, 2001: 67). Lo estético comprendido no como la búsqueda o la representación de lo bello, sino en un sentido más general, como una manifestación que alude a la percepción, es decir, que entendemos y recibimos a través de los sentidos.

Ahora que esta concepción del arte ligada a una manifestación-objeto para su apreciación y reconocimiento, también se vuelve cuestionable desde un posicionamiento feminista. Al respecto, Julia Antivilo, quien ha indagado en su trabajo académico en estas cuestiones desde una perspectiva situada en Latinoamérica, menciona que el feminismo no busca hacer del arte una metodología ni un estilo, sino una posición ideológica que tiene por objetivo realizar una revisión crítica y exhaustiva de conceptos y prácticas ligados al establecimiento de jerarquías, que se traducen en opresiones y discriminaciones para las personas (Antivilo, 2013: 128). Recordando la consigna feminista de que “lo personal es político”, de alguna manera podríamos comprender esta postura como una que entiende que el arte es también político, más allá de su carácter tradicional, ligado a la apreciación y la belleza. Esa transformación de la realidad y el mundo que propone el arte, se vuelve entonces explícitamente política desde el feminismo.

El puente entre el pronunciamiento político del arte feminista con los propósitos en los que se fundamenta la pospornografía son claros. Hemos notado cómo el posporno convierte al cuerpo y su representación en el soporte central de su crítica, en el que se cuestionan y exploran los códigos visuales que construye la pornografía. Ahora que ese pronunciamiento de la imagen posporno no se construye tanto en relación con la conformación de una industria cultural y comercial, sino con una manifestación creativa que es explícitamente política.

Este factor resulta primordial pues es el que finalmente desliga, de alguna manera, al posporno como movimiento político y artístico de la pornografía. Por ello mencionaba en apartados previos que era muy importante no entender al posporno como un pequeño coto de poder y representación al interior de la casa pornográfica: en consonancia con su posición feminista, la pospornografía busca una transformación y cuestionamiento sobre la manera en que concebimos los actos sexuales explícitos, y no tanto una generación de capital e ingresos a partir de esas representaciones.

Diana J. Torres encuentra difícil que la pospornografía pueda tener “una salida comercial”, y en tal sentido, ubica que el movimiento ha establecido más un diálogo con museos o instituciones artísticas, que con la industria pornográfica como tal. De hecho, conviene recordar en este punto que el primer Seminario de introducción a la imagen posporno fue realizado por Beatriz Preciado, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en el 2003.

En consonancia con los fundamentos del arte feminista, es que el posporno también sitúa al cuerpo “como sujeto y objeto de conocimiento que genera nuevos significados y posiciones en el campo de las visualidades, especialmente ante la representación y la auto representación” (Antivilo, 2013: 154). En tal rumbo es que establece al performance como principal vehículo y soporte de sus acciones. Entendamos al performance como una manifestación artística que busca hacer del cuerpo su eje constructor medular. La artista Elvira Santamaría lo define como “un gesto de ruptura, cuyo campo de acción es y siempre será el presente inmediato; la existencia viva de quien lo ejecuta. Un gesto desviado que contribuye en sí mismo a la realidad social como una experiencia cuestionadora, crítica y especialmente liberadora” (Santamaría en Rodríguez Sosa, 2012: 297).

En este sentido es que el posporno también se desliga de la pornografía, pues esta última establece a la imagen audiovisual como su principal soporte de difusión y consumo, mientras que el posporno toma a la materialidad del cuerpo en la performance como uno de sus medios de expresión fundamentales. Incluso aunque esto se haga dentro de un video. Como menciona Miroslava Tovar, más allá de entender lo audiovisual como un simple registro de ciertos hechos —como lo haría la pornografía en relaciones con los actos sexuales explícitos—, el posporno busca entender esa representación audiovisual “como un performance en sí mismo, que se digitaliza y difunde por medios audiovisuales”. En tal

coherencia es que Miroslava, quien trabaja fundamentalmente desde el video, también entiende sus producciones como “arte-acciones”.

La performance parte, de hecho, desde un posicionamiento híbrido, donde bien pueden confluír el cuerpo en escena, la fotografía o el video, con una pretensión ritualística o de crítica política actual, retomando referentes religiosos y mágicos o de la cultura popular por igual. La suma y multiplicidad de elementos que confluyen en la performance es muy variada. Por tal motivo, es que estas prácticas se mueven por terrenos que primordialmente son “transdisciplinares”, es decir, que no podemos denominar de manera unívoca y diferenciada sino que consiste en una “trascendencia de la disciplina”, con la pretensión de “buscar espacios nuevos para una práctica y un nuevo campo de posibilidades para generar conocimiento” (Antivilo, 2013: 47).

En ese carácter es que performance y pospornografía también encuentran resonancias, pues la performance no consiste tan sólo en “un exhibicionismo sin sentido”, sino que lo que se hace presente es una posición política: “desde lo macro o de lo micro se apela a un cambio de la realidad, esencialmente, con un compromiso que pretende cambiar en algo las relaciones humanas y con el medio ambiente en que nos relacionamos políticamente” (Antivilo, 2013: 269). Bajo esa lógica es precisamente que una performance puede repetirse pero “jamás será la misma”, pues la obra se constituye “como una experiencia subjetiva para todas las personas involucradas” (Rodríguez Sosa, 2012: 298).

El goce de la sexualidad y el cuerpo que asume el posporno, totalmente desligado de la lógica de consumo, tiene eco también con los activismos que ha asumido el feminismo. Al respecto, Diana J. Torres menciona que las propuestas de performance subvierten la dinámica de consumo capitalista, pues estas acciones “no producen capital, a lo mucho lo que se crea es capital simbólico”. *Lechedevirgen Trimegisto* también comenta: “cuando utilizo el performance, tengo la oportunidad de no solo llegar a la parte racional de las personas, sino al cuerpo de las personas, a las sensaciones de las personas, y hacer que vivan una experiencia que si para ellos es definitoria, puede generar algo diferente en su mundo y por consiguiente también en el mío”.

Resumidas estas reflexiones, ¿podríamos entender a la pospornografía como una manifestación política y artística contemporánea que se sitúa en el cauce del arte feminista? Seguramente sí: hemos visto como desde sus orígenes el posporno estuvo ligado al

movimiento y reivindicaciones del feminismo. Sin embargo, conviene matizar esta aseveración y construir el puente entre un concepto y el otro.

El arte feminista es una corriente que surge en la década de los años 60 del siglo XX, que buscaba cuestionar las representaciones y valores que emanan de la cultura hegemónica, ligados sobre todo a la forma en que se mostraba el cuerpo de las mujeres como ente sexualizado, ligado al ámbito doméstico y reproductivo. Pretendía también visibilizar el trabajo de mujeres en el campo artístico, dominado históricamente por nombres, corrientes y obras de sujetos creadores hombres.

Las definiciones personales en torno a la pospornografía se vuelven entonces cruciales para entender esta cuestión. Por tal motivo, en el siguiente apartado se hablará con mayor profundidad sobre el trabajo de las/os cuatro interlocutoras/es de la investigación que se sitúan en el ámbito artístico relacionado con el posporno: Diana J. Torres, Nadia Granados *La Fulminante*, Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto* y Miroslava Tovar. A partir de la revisión de sus opiniones, de su postura política y de alguna de sus obras, se buscará comprender al posporno desde propuestas personales y materiales concretas y su relación con las demandas y críticas del arte feminista.

2.3 Pospornografía encarnada

2.3.1 El pornoterrorismo de Diana J. Torres

Diana tiene 35 años y es proveniente de Madrid, España. Ella comenzó su trabajo artístico con un grupo de performance en Madrid, en 1998, a la edad de 17 años. Diana habla de un profundo odio provocado por el sistema en el que vivimos, basado en un capitalismo rapaz y en un régimen heterosexual que oprime a todas aquellas identidades y cuerpos que no se sitúan en el binario mujer/hombre. Estos malestares provocaron que ella y un amigo crearan un grupo llamado Shock Value, de una fuerte influencia en la música y estética punk, y a partir del cual realizaban acciones transgresoras y violentas que solían incomodar al público: “eran unas performances súper guarras. Cogíamos, había sangre en el escenario, le aventábamos carne de cerdo a la gente en la cara...”, comenta.

La trayectoria del grupo coincidió con la paranoia mundial creada alrededor del derrumbe de las Torres Gemelas en Estados Unidos, en septiembre de 2001, adjudicada a un grupo de extremistas islámicos del grupo de Al-Qaeda. Alrededor de este suceso se

construyó la noción de “terrorismo” y de “terrorista” como los responsables de los hechos y como el enemigo simbólico del sistema político y económico occidental estadounidense. “Llevábamos ya un mes escuchando terrorismo por aquí, terrorismo por allá y pues nuestros performances siempre habían sido bastante sexuales porque nos dimos cuenta de que era muy fácil provocar a la gente a través de la sexualidad, a través del cuerpo desnudo”, comenta Diana. En uno de los shows decidieron nombrar a sus performances como “pornoterroristas”, pues les pareció que era una palabra muy potente, principalmente para provocar y para atraer personas, “por lo menos a través de la curiosidad”.

El grupo Shock Value se separó y dejó de estar activo, pero Diana J. Torres rescató y transformó el concepto de “pornoterrorismo”: “intenté utilizarla como arma feminista y la politizo de alguna forma porque solamente era una mera provocación, ¿no?”. Continuó así con el desarrollo de su trabajo de performance, bajo la idea de crear representaciones sexuales de índole violenta y subversiva que confrontara a las personas con la forma en que viven su sexualidad.

En diciembre de 2013, Diana fue invitada al Femstival 2013 en la Ciudad de México, junto a sus amigas y también activistas feministas Itziar Ziga e Idoia Millán, para que impartiera una charla sobre Pornoterrorismo y también para presentar algunos trabajos de performance. Desde entonces venía con la idea de quedarse en el país: “tenía muchas ganas de escaparme de Europa.... Para mí venir a México fue intentar encontrarme con esa parte de la cultura, de movimiento de lo que sea, que no estaba dispuesta a someterse o a convertirse en un parque temático”. Ayudaron entonces los vínculos que ya tenía con Sayak Valencia, a quien conoce en Madrid mientras esta última realizaba su doctorado en la Universidad Complutense, con el artista de performance Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto* y con Rocío Boliver *La Congelada de Uva*.

Con una intermisión de medio año, en la que regresó por un corto lapso de vuelta a Europa, Diana ha vivido en la ciudad de México, viajando a su vez a muchas partes del país para dar pláticas o presentar su trabajo, en sitios como Aguascalientes, Morelos, Veracruz, Baja California Norte o Puebla. Cabe resaltar que su trabajo e incursión en el contexto mexicano se ha presentado como determinante en el ámbito relacionado con el posporno en el país. A través de piezas de performance, talleres o la organización de eventos como la Muestra Marrana, la artista ha tenido una importante influencia en la escena posporno local.

Al respecto de su trabajo, Diana recuerda una anécdota, cuando conoció a un chico menor de edad en el País Vasco que le dijo que el terrorismo era “una respuesta violenta, pero legítima al mismo tiempo, que se da cuando no hay una posibilidad de diálogo o de negociación”. En tal sentido, Diana reflexiona que el pornoterrorismo básicamente es “una respuesta a todos esos órganos que gestionan nuestros coños, nuestro cuerpo, nuestro sexo, nuestro género y con los que por supuesto yo no puedo negociar nada”. Su propósito entonces es recordarnos “nuestra carnalidad, nuestra animalidad y brutalidad y, sobre todo, nuestra sexualidad, nuestro deseo: todo aquello que creemos nuestro y que es territorio colonizado por el comercio y el capitalismo”.

El pornoterrorismo que propone Diana se manifiesta principalmente en propuestas de performances montadas en centros o eventos culturales, también en bares o en acciones directas en las calles, o a modo de montajes ideados de forma colectiva en talleres. A través de estas manifestaciones, Diana busca una apropiación y auto representación de su cuerpo y sus prácticas sexuales.

Una acción que realizó en este sentido subversivo y que fue muy difundida en el ámbito fue la *Paja pública* (2009), organizada en la Universidad Politécnica de Valencia, en el contexto de las jornadas Interferencias Viscerales que organizó Video Arms Idea. Esta puesta básicamente consistió en la reunión con otras amigas para masturbarse públicamente en los jardines de la universidad. El acto comenzó a llamar la atención de los transeúntes que pasaban por la zona. Eventualmente se acercó también el personal de seguridad para saber qué estaba ocurriendo. En primera instancia, los oficiales se quedaron estupefactos, sin saber muy bien qué hacer. Intentaron levantar de los jardines a las participantes de la performance; sin embargo, se encontraron con la dificultad de que no las podían expulsar o sancionar, pues en sentido estricto no estaban violando ninguna ley. Finalmente, tuvieron que acercarse autoridades de la universidad para pedirle al colectivo que se marcharan. Tras concluir la acción, las participantes decidieron irse.

El video de la intervención se volvió muy popular y difundido en la web. Diana comenta que su propósito principal con esta acción era “la visibilización de la masturbación como algo natural y que hacemos todxs”, especialmente la masturbación femenina, que no suele estar avalada como una conducta aceptada socialmente: “parece como si las mujeres o las niñas no se hicieran pajas. Y probablemente muchas no lo harán (causa directa de esa

carencia de referencias) pero al gran mayoría sí, aunque nadie parezca querer saberlo (Torres, 2013: 84).

En ese sentido, y a partir de su conceptualización pornoterorrista, Diana destaca que todo lo referente a la sexualidad está confinado en el ámbito de lo privado. Cualquier acto sexual explícito, en el entender social, siempre debe ser realizado de puertas adentro. Lo que le molesta a la artista es que todo lo referente a la violencia, como asesinatos, extorsiones o violaciones, se realiza en plena luz de día, se difunde a todas horas por medios de comunicación, y esto a nadie le resulta molesto o perturbador. Para Diana J. Torres, hay entonces una dicotomía sospechosa al confinar la sexualidad a lo íntimo, mientras que la violencia explícita y dañina goza de toda aceptación. Para entender esta idea, viene a mi mente una famosa frase de John Lennon, y que me parece compagina en cierto sentido con el planteamiento que hace Diana: “Vivimos en un mundo donde nos escondemos para hacer el amor, mientras la violencia se practica a plena luz del día”.



Figura 4. Foto de la acción *Paja pública* (2009)

Siguiendo el cauce relacionado con el tema de la masturbación, a través de su Taller de Eyaculación Femenina, Diana busca acercar a mujeres a que conozcan su cuerpo y deseos, a que se atrevan a explorarlo. Al respecto, Diana comenta lo mucho que le molesta los estigmas creados alrededor del cuerpo de las mujeres, que comienza desde los términos que ha creado la ciencia médica para denominarlo:

Me chirría el enigma que lo rodea, cual Triángulo de las Bermudas, y el eufemismo. El punto G, por ejemplo, se llama así en honor al señor Grafenberg. Debieron de pensar que, si no utilizaban una metáfora, las mujeres no entenderíamos de qué se trata. Como somos tan poco técnicas... Otro motivo para dejar de hablar de Punto G es la colonización de nuestro coño. Lo traemos lleno de apellidos de señores: Falopio, Skene, Bartolino, Grafenberg... (Diana J. Torres en Abad, 2015).

Diana argumenta que en los manuales médicos se decía que “nosotras no tenemos la capacidad de eyacular, en nuestra cultura y en la ciencia, patriarcal y misógina”. A partir de sus talleres busca dotar de herramientas para que las mujeres “sean las soberanas de sus cuerpos, pero también para combatir la violencia ginecológica sobre ellos”.

Dentro de las sesiones del Taller de Eyaculación Femenina, que ha impartido en diversos lugares y a partir de cooperación económica voluntaria, intenta resumir todo lo que sabe sobre el tema de la eyaculación en mujeres “utilizando imágenes en las que muestro la próstata, dónde están los orificios por los que eyaculamos o las evidencias de cómo la ciencia maltrata nuestro cuerpo” (Torres en Abad, 2015). En el taller también hay espacio para las preguntas y el intercambio de conocimientos. Si el espacio lo permite, se realiza siempre alguna sesión práctica.

Las reflexiones vertidas en su taller Diana también las ha plasmado en un libro titulado *Coño Potens: manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*, publicado a principios de 2015 en Europa, y que en México y Latinoamérica ha sido publicado y distribuido bajo el nombre de *Pucha Potens*.

Éstos son algunos ejemplos del trabajo de Diana J. Torres y que ella denomina bajo la idea de pornoterrorismo. Resalta la importancia del cuerpo en estas acciones. Por tal motivo, resulta apropiado citar uno de sus poemas, publicado en el libro *Pornoterrorismo* (2013), y que de cierta forma condensa mucho de su postura política (Torres, 2013: 201).

Transfrontera

Mi carne, mi sangre, mi piel, mi reino.
Donde yo mando, donde yo decido.

Salgo de una expectativa preferida,
camino sobre la tapia de vuestra frontera repugnante
y con paso de gigante entro en vuestras clínicas, vuestros
dispensarios, vuestras escuelas, vuestros quirófanos.

Entro en vuestras bibliotecas y engullo uno a uno
todos los manuales que utilizáis para darle nombre
a mis emociones.

Mi piel, mi carne, mi sangre, mi templo.
Donde oran las profanas, las desahuciadas de la fe,
las perversas y las anormales.

Atraco vuestras farmacias a punta de pistola
e ingiero vuestras soluciones para locos.

Lo que nunca sabréis es que esto que hago
lo hago sin creer en vuestro discurso,
sin confiar en el futuro que me deparan vuestras predicciones,
sin dejaros conocerme.

Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo:
donde he construido un monumento al deseo que siempre está lubricado.
Entreno hormonas como si fueran soldaditos,
los preparo para asaltar vuestros palacios del amor mojigato,
y rescatar a vuestros cachorros mutilados en nombre del bienestar.

Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido en comedia,
queríais que fuera caperucita y le cambié el guión 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!



Figura 5. Diana J. Torres. Foto de Chiara Schiavon

2.3.2 “La lucha es por el territorio”: Nadia Granados *La Fulminante*

Nadia Granados nació en Bogotá, Colombia; tiene 38 años. Estudió Artes en la Universidad Nacional de Colombia. Comenta que sobre todo viene del “drama y del maltrato”, de pasar por muchas situaciones amargas: “Me rescaté. Mi pareja me decía puta y yo me dejaba. ‘¿Por qué me debo hacer esto? Te voy a demostrar lo puta que puedo llegar a ser’. Yo soy provocante y me gusta. Es parte de mi fuerza” (Nadia Granados en Gil, 2014).

“La violencia está cercana en mi vida y creo que el arte permite abrir una ventana. No pienso que todo el arte deba girar en torno a lo mismo”. A partir de estos factores es que Nadia realiza su trabajo, con una fuerte crítica política, direccionada por igual al machismo,

la violencia de género y la objetualización del cuerpo de las mujeres, como también a la represión y corrupción con que se manejan la amplia mayoría de los gobiernos latinoamericanos.

Nadia llegó a México en octubre de 2014, invitada por la asociación civil La Botica, para que participara en el 2do Festival de Arte Post/pornográfico, en Chiapas. “A mí Bogotá me gusta mucho, tengo mucho amigos, mucha gente que está haciendo cosas”, reflexiona, “pero yo quería salir, porque he vivido casi toda mi vida allá, pero una comienza a quedarse quieta, a acomodarse, entonces quería irme a otro país”. En primer lugar, pensó en Brasil, sin embargo, recibió la invitación de la asociación mexicana, que realizó un fuerte esfuerzo económico para pagarle el viaje y la estancia: “Yo no había planteado México, porque nunca había venido. Y pues me encantó. Conocí gente increíble acá”, comenta, “sentía más o menos parecido a lo que siento por Colombia”. Tras aplicar y ser aceptada en la Maestría en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Nadia planea quedarse en lo que concluye sus estudios. “Los dos países se parecen mucho. Hay problemas muy parecidos... y pues también tengo esta idea de plantearse en un lugar nuevo, distinto”, reflexiona.

En cuanto a su país de procedencia, Colombia, Nadia destaca que es una zona geográfica en la que el comercio sexual se ha disparado de manera notoria en las últimas décadas. Ante las carencias y el desempleo, muchas mujeres tienen que ingresar al trabajo sexual, negocio controlado por mafias y grupos de poder. A través de una industria que mueve los hilos de la prostitución a nivel mundial, es como también se ha concebido y exportado el cuerpo de las mujeres latinas como un objeto de deseo exuberante y exótico.

A partir de este fenómeno social, Nadia creó su personaje de *La Fulminante*, concebido bajo los estereotipos que cosifican el cuerpo de las mujeres colombianas. El asunto es que la artista usa este personaje para resignificarlo y convertirlo en un elemento de posicionamiento político, a partir del cual denuncia problemas como el anteriormente descrito. Esta concepción, por ejemplo, la podemos ver plasmada en una imagen digital a la que titula “La lucha es por el territorio”, donde Nadia expone una analogía entre los territorios geográficos y el cuerpo de las mujeres; la crítica entonces se bifurca en dos sentidos: una autodeterminación de las mujeres para elegir sobre su propio cuerpo, fuera de los sistemas políticos y sociales como el estado y la iglesia que buscan cooptar su libertad;

y la recuperación de autonomía y decisión de los pueblos latinoamericanos con respecto al capitalismo violento que se promueve principalmente desde Estados Unidos, ejemplificado por el contorno invertido de América del Sur, plasmado sobre el cuerpo de la artista.

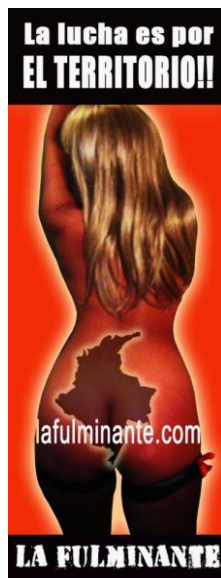


Figura 6. *La lucha es por el territorio* (2013), Nadia Granados *La Fulminante*

El encuentro entre un posicionamiento político relacionado con una crítica a los gobiernos nacionales y las economías mundiales, con otro que se mueve más en un sentido de la reivindicación sexual y el cuerpo de las mujeres, es un rasgo particular en el trabajo de Nadia Granados.

Conviene también resaltar el video de *Maternidad Obligatoria* (2011), una producción que, de acuerdo con la artista, fue elaborada en el contexto de discusión que se tenía en Colombia en el 2011 en relación al aborto, donde se pronunciaron la Iglesia y algunos instancias del gobierno para que se derogara el derecho al aborto que tenían las mujeres, en casos de violación o de riesgo de muerte para la madre o por una mal formación del feto (Nadia Granados en Antivilo, 2013: 245).

En esta acción, Nadia se expresa a partir de un lenguaje inventado, basado en sonidos guturales que no tienen sentido aparente en ninguna lengua del mundo. Este elemento es común en las producciones videográficas y de performance de *La Fulminante*, la artista los emplea como un “medio de improvisación: es un misterio, realmente no sé qué estoy diciendo”, a partir del cual se centra en la acción misma y no tanto en el discurso hablado. Tal comunicación ininteligible requiere que lo dicho por su personaje sea

traducido con subtítulos, lo que crea un interesante juego entre texto e imagen que mantienen al espectador atento.

La producción audiovisual comienza con *La Fulminante* recostada sobre una cama, mientras habla sobre la sexualidad y el coito: “Hay millones de razones para querer copular... son personales e íntimas y tan diversas como personas hay en la tierra”; su discurso rápidamente adquiere tintes sarcásticos, “solemos gozar sin fines reproductivos, placer por sí mismo”, introducción a partir de la cual comienza su crítica sobre el tema del aborto. A la vez que pronuncia este discurso, el personaje lame, muerde e infla un condón usado, a la manera en que se configura un *blowjob* en la imagen pornográfica, por lo que se hace explícita la intención de la artista de usar los códigos visuales de la pornografía para subvertirlos y transformarlos en un medio de pronunciamiento político.

Luego, conforme avanza el audiovisual, el encuadre se enfoca sobre el condón con semen, donde repentinamente se proyecta un discurso e imagen del Monseñor Juan Vicente Córdoba Villota, quien fuera Secretario General de la Conferencia Episcopal de Colombia de 2009 a 2012, años en que se produjo y discutió esta polémica. Cuando he observado esta producción en espacios públicos, este momento del video suele arrancar risas y carcajadas entre la audiencia. El eclesiástico declara: “Todos nosotros fuimos cigoto... tuvimos 10 segundos, una hora de vida, si nos hubieran abortado no estaríamos”, para luego concluir que los embriones son hijos de Dios y que el aborto es una “masacre intrauterina” y que ellos claman por quienes no tienen voz.

La Fulminante sigue entonces mordiendo y chupando el condón, mientras responde al discurso del Monseñor: “La ‘voz’ de estos ancianos católicos y misóginos, que jamás estarán en riesgo de salir embarazados sin desearlo, tiene más incidencia sobre las leyes que la voz de millones de mujeres en edad reproductiva”. Luego, enlaza la cuestión del aborto con la pobreza y la falta de recursos económicos: “¿Y si una mujer quiere abortar pero no tiene dinero? ¿Si ni siquiera tiene con qué comer?”. Tras cuestionar y ridiculizar el discurso de Juan Vicente Córdoba, la artista acelera el ritmo y furia de su discurso, mientras lame y sujeta con más fuerza el condón.

La imagen se enfoca sobre los labios de *La Fulminante* y entonces concluye su discurso a la vez que rompe el condón con una mordida: “La maternidad no puede ser considerada un deber, es una decisión personal ¡No más crucifijos sobre nuestros ovarios!

¡Exigimos el derecho a decir sobre el rumbo de nuestras vidas!”. Termina así un contundente pronunciamiento político, en el que Nadia Granados se vale de los códigos visuales de la pornografía para crear una fuerte crítica a las instituciones eclesásticas en el tema del aborto y la maternidad.



Figura 7. Fotogramas del video *Maternidad Obligatoria* (2011)

Estos elementos gráficos y producciones audiovisuales, Nadia Granados los suele adjuntar a una propuesta de performance en su Cabaret Posporno, acción en vivo que consiste precisamente en la confluencia de todos estos elementos. En la ciudad de México, Nadia ha presentado esta puesta en varias ocasiones, en espacios como el Museo Ex Teresa o el Teatro Bar el Vicio. Al mismo tiempo que se muestran videos y algunas composiciones musicales que la artista ha realizado, *La Fulminante* aparece en escena para simular una conversación con un hombre a través de un chat, donde denuncia el machismo y exhibicionismo del cuerpo de las mujeres, común en esos espacios virtuales. También proyecta anuncios de gobiernos latinoamericanos a manera de crítica, pues compagina trozos de video de campañas propagandísticas con noticias o grabaciones donde se muestra la violencia que predomina en los países latinoamericanos —esta pieza la suele tematizar de acuerdo con el contexto en que se presente: por ejemplo, en México, los videos mostrados eran alusivos a Enrique Peña Nieto, presidente de la República en el periodo de 2012 a 2018; remitía también a la matanza y desaparición de 43 estudiantes en la escuela rural del municipio de Ayotzinapa, Guerrero—.

El trabajo de Nadia Granados es profundamente político; al mismo tiempo, contiene cierto humor en sus propuestas y utiliza este elemento como una herramienta crítica. Al respecto de su trabajo, y a manera de conclusión, Nadia reflexiona:

“No tengo que pedir permiso para hacerlo. Cuento con lo que yo puedo, con lo que yo tengo. Sé hacer trabajos audiovisuales, diseñar en web y tengo mi propio cuerpo. Con ello

puedo acceder al público y hacerlos reaccionar con recursos como la mezcla del extrañamiento, el humor y la imagen hipersexualizada femenina. Esto está vivo, afuera de mí. La gente lo ve y no tiene que aceptar que lo está viendo; es como la relación íntima que se tiene con el porno” (Nadia Granados en Gil, 2013).

2.3.3 La alquimia de *Lechedevirgen Trimegisto* y el pensamiento puñal

Felipe Osornio *Lechedevirgen Trimegisto* tiene 27 años y es oriundo de Querétaro, México. Felipe comenta que incursionó en el performance a los 17 años, cuando observó en el Museo de la ciudad de Querétaro una acción de Rocío Boliver, *La Congelada de Uva*: “me pareció algo honesto, que tenía algo distinto que yo no había visto antes. Entonces se quedó así flotando y empecé a hacer performance después... como un año después de haber visto eso”. Por aquél entonces, comenta, estaba muy interesado en la cuestión de las vanguardias artísticas: “quería hacer algún “-ismo”, ¿sabes? Como con esta idea ingenua pero linda de poder crear algo completamente nuevo”.

Fue entonces que se le ocurrió la idea de “terrorismo artístico”, bajo la cual contemplaba acciones como juntar firmas de artistas para que se destruyera la escultura de El David, de Miguel Ángel. Resalta que eran ideas inocentes pero que ya le iban revelando ciertas inquietudes: “un día se me ocurrió poner en Google ‘terrorismo artístico’ o ‘arte y terror’... algo así puse y salió ‘Pornoterrorismo’”. Felipe llegó al trabajo de Diana J. Torres y se vio fuertemente influenciado por éste: “vi su trabajo y me pareció mucho más brutal que el de *La Congelada*”, recuerda, “lo que tenía Diana en su web en ese entonces era lo del *fisting* vaginal, el *squirting* y cosas así... entonces fue un choque, ¿no? ¿Qué demonios?”. Comenzó así un intercambio entre ambos artistas. Felipe continuó con el desarrollo de su trabajo, centrado sobre todo en la crítica hacia la idea de “masculinidad hegemónica”, en la que los hombres tienen que representar valores de fuerza, violencia, competitividad, y si no demuestran alguna de estas características, son objetos de burlas y muchas veces condenados a vivir “un infierno en vida”. Fue precisamente a partir de este pensamiento que conceptualizó una serie de performances que recorrieron algunas ciudades de la República Mexicana y de Europa bajo el nombre de *Infierno Varieté*. Felipe comenta que, sin duda, el trabajo de Diana y el posporno fueron “su cuna y escuela”.

Sobre su propuesta, el artista comenta que tiene un fuerte fundamento mítico y mágico influido por la tradición chamánica mexicana y por el arte pánico de Alejandro

Jodorowsky. Felipe Osornio concibe así al performance y a sus intervenciones como herramientas que “brindan la oportunidad de sanar aquellos aspectos que parecen irreconciliables o perdidos”. En ese sentido, apunta y aclara: “yo no me considero santero, chamán, curandero o místico, pero los imito” (Trimegisto, 2013a). Todas estas reivindicaciones están enlazadas con una postura que sitúa al cuerpo como su eje central:

“Es imposible hablar de estos mecanismos de desactivación de la normativización del cuerpo en América Latina, sin antes rescatar la dimensión chamánica de sus realidades, lo mágico-ritual del imaginario simbólico latino y sus respectivos pasados precolombinos en relación a sus convulsos climas actuales. Se trata pues de paisajes contradictorios que alojan espacios de primermundo y cuartomundo, megaciudades y casas de cartón. México está compuesto por un mosaico multicultural caleidoscópico, donde la violencia y la fiesta conviven de manera pánica” (Trimegisto, 2013b).

Lechedevirgen menciona que le interesa rescatar los elementos mágicos, rituales y chamánicos porque para él son una especie de “resistencia” ante las “corrientes epistémicas” occidentales que desdibujan la importancia del cuerpo en el ámbito social, y que todo lo buscan explicar a partir del raciocinio.

La fusión de todos estos elementos e influencias la podemos observar en su pieza *Infierno Varieté*, que durante el 2014 y 2015 estuvo presentado en varias partes de la República Mexicana. Esta puesta en escena combina por igual performance, música y canto, video o interacción directa con el público a partir de dinámicas de concursos. Desde que comenzó a ser montado, el performance se ha modificado o complejizado.

La pieza suele comenzar con un pequeño segmento del programa *Hasta en las mejores familias*, que en la década de los noventa dirigió la actriz mexicana Carmen Salinas. Este programa estaba pensado a manera de un *talk show*, donde se invita a personas a discutir algún problema familiar frente al público. El programa que se muestra en esta ocasión, se refiere a la homosexualidad: habla de una madre y un padre que acuden al show de Carmen Salinas para “curar” a su hijo de la “enfermedad homosexual”. El público hace mofa del caso y violenta con el chico en cuestión, a partir de insultos y gritos. Concluye este video y se apagan las luces del escenario.

Aparece entonces *Lechedevirgen Trimegisto*, con un atuendo colorido adornado por algunas cartas de tarot, para interpretar la canción *Como dos puñales* (1948), de Agustín Lara. La letra se funde entonces con el referente previo de los videos, creando en el público

ciertas risas y confusión: “Quiero que asesinen tus ojos sensuales, como dos puñales”, versa la canción. Recordemos que “puñal” es un término despectivo usado en México para denominar a los varones homosexuales, por lo que con la mezcla y alusión de estos referentes lingüísticos a través de la canción, Felipe Osornio realiza una cierta sátira sobre la homofobia. El artista canta y quita unas agujas que tiene insertadas sobre la frente, por lo que comienza a sangrar mientras interpreta la música de Lara. Detrás de él, se enciende de nuevo el proyector audiovisual que muestra combinados fragmentos con grabaciones de actos violentos homofóbicos que han ocurrido en México y en otras partes del mundo, cargados por diversos usuarios en la web, con citas de periódicos y algunas cifras.



Figura 8. Interpretación de la canción “Como dos puñales”, en *Inferno Varieté: Enigma* (2014).

Fotografía de Herani Enríquez Amaya “HacHe”

Encontramos en el trabajo de *Lechedevirgen Trimegisto* referencias claras al tema de la violencia homofóbica. Su crítica y pronunciamiento parte de su bagaje personal, pues él comenta que desde pequeño, en el espacio escolar, era producto de muchos actos discriminatorios y ofensivos por parte de sus compañeros de clase. Felipe comenta que esto se volvió de cierta forma cotidiano pero que implicaba un sufrimiento y reflexión constante. No fue hasta que creció cuando comenzó a entender los mecanismos detrás de estos actos: “Aquí en México hay un modelo de masculinidad muy fuerte, que hace referencia a esta idea del macho mexicano, que no se raja, que es siempre violento, que nunca pierde”. Estas preocupaciones las fue reflexionando al mismo tiempo que descubrió la pospornografía, a partir del trabajo de Diana J. Torres.

En tal sentido, las acciones ligadas al posporno que Felipe comenzó a gestar se movieron por ese sentido. En el 2013, organizó en varios estados de la República Mexicana un taller al que nombró como *Políticas anales*. En este taller teórico, Felipe Osornio mostraba cómo el ano “brinda la oportunidad tanto a hombres como mujeres de conocer su propio cuerpo dese otros horizontes, mientras desafían las construcciones normativas y organizacionales bajo las cuales se encuentra sujeto el cuerpo”, y explicar también la mecánica fisiológica del recto como fuente de placer y deseo, algo que suele ser “poco valorizado y estudiado tanto a nivel anatómico como sexual”. Después dejaría este ámbito, pues *Lechedevirgen* comenta que mucha gente veía el acto como algo “depravado” y a él como el artista “que se metía cosas en el ano y que decía que eso era arte”, sin que esto implicara observar el contenido crítico de su trabajo. Modifico las estrategias de comunicación de sus performances, sin que estos dejaran de ser reflexivos y provocadores.

Justamente, *Lechedevirgen Trimegisto* condensa muchas de estas críticas y disertaciones en un texto, a manera de manifiesto, al que tituló *Pensamiento puñal* (2012), y del que también suele recitar algunos fragmentos en *Inferno Varieté*. Es un largo escrito que hace referencia a muchas vivencias personales y que funciona como una especie de sanación sobre la violencia ligada a la construcción de la masculinidad. Fragmentos de este manifiesto han sido retomados por varios artistas de performance, quienes sitúan sus acciones y planteamientos en un tránsito similar al elaborado por Felipe en sus acciones. A manera de cierre en torno al trabajo del artista, cito algunos fragmentos de este texto.

“Soy Puñal por el filo de mi cuerpo como *arma blanca*, blanca por el brillo cegador de la plata y el mercurio, mas no por el régimen de mierda de dominación patriarcal occidentalista del hombre blanco, rico y heteronormativo. Porque mi cuerpo es el arma más poderosa, porque un Puñal se empuña a sí mismo, porque se empodera blandiendo su verga, desde niño “jugando espaditas” con otros niños como primer contacto erótico de caballeros y pajes enamorados. Porque la agencia Puñal comienza por penetrarse el recto con el mango de un cuchillo de carnicero, dando el culo al aire, rasgando el cielo, amenazante, y termina por navajearse el abdomen atlético, tenso, sangrante.

[...] El Puñal habrá de navajear el género, la discriminación clasista y el racismo, el abuso, la explotación y el control de cuerpos y mentes, navajear los dispositivos de poder que operan en y desde la cultura, sin embargo, se sabe inmerso en ellos, partícipe de ellos y construido a partir de ellos, su proceso de desactivación implica el quehacer-puñal, el

collage, el corte-y-pega, el quebrantahuesos, el cadaverexquisito, el insider-outsider “*entra sale la navaja*”. Tolerante con lo ambiguo, en ese sentido será primo hermano político de la conciencia mestiza, el pensamiento diferencial, el feminismo ciborg del tercermundo, el transfeminismo anarkocuir y las estrategias decoloniales; así como de la psicomagia, el acto mágico y poético, el epifenómeno, la alquimia prehispánica y las fiestas paganas de los pueblos católicos, del tiempo santo y la verbena, del peyote brujo, del pánico y el pandemonio. Cuerpo sin Órganos, Cuerpo Explícito, Cuerpo Sacrificial afirmativo y festivo, en dirección hacia una mística cuir.

Porque PUÑAL es acto creativo, es arte” (*Trimegisto*, 2012).



Figura 9. Felipe Osornio Lechedevirgen Trimegisto.

Fotografía de Herani Enríquez Amaya “HacHe”

2.3.4 Miroslava Tovar y el activismo desde el audiovisual

Mirushka, como también le gusta que la llamen, tiene 27 años y nació en el Distrito Federal. Ella comenta que su incursión en el ámbito artístico y el activismo político fue “desde la acción y un tanto desde la inocencia, sin teorizarlo mucho”. Miroslava habla de una influencia directa de su madre en cuanto a la participación en temas de justicia social: “mi mamá trabajaba en un centro de salud, pero prácticamente hacia trabajo social”, explica, “empezó a relacionarse mucho con grupos de ayuda a mujeres, las zonas en las que trabajaba eran de riesgo y conflicto”. En compañía de ella, y desde muy pequeña participó en marchas por luchas de derechos: “como que naturalizó en mí las nociones de justicia social y de activismo político, como que para mí estaban cercanas”.

Desde muy joven, Miroslava se involucró con grupos anarquistas, y completó así una crítica direccionada hacia la sexualidad y la no clasificación de los cuerpos, con una reivindicación de las luchas políticas de grupos oprimidos, sea por razones de clase, raza o género, “desde ahí comencé a cuestionar todas las estructuras de poder, como las relaciones personales, la explotación, todos esos temas”. Al estudiar en la carrera de Artes Visuales en la hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la UNAM, Miroslava comienza a condensar todas estas inquietudes en producciones videográficas. El problema viene cuando algunas de estas producciones son subidas a YouTube y son censuradas, argumentando que mostraba sexualidad explícita y esto resultaba obsceno y prohibido para los contenidos que maneja la red de videos. “Fue mi primer acercamiento a la censura. El aviso decía que solo podía haber desnudos si eran documentales de ciencia o educación, y para mí esa palabra, ‘educación’, fue muy fuerte”.

Le interesó reflexionar desde entonces en la pornografía e incorporar estas imágenes a sus producciones, al mismo tiempo que continuaba con su activismo de índole anarquista, en videos que critican por igual la normalización de los cuerpos y las violentas represiones gubernamentales hacia movimientos sociales: “la cuestión es hablar de violencia política, de terrorismo de Estado, aunado a la represión que de ahí viene pero que llega hasta nuestros cuerpos, nuestras sexualidades, entonces la cuestión va por decir un tanto ‘También tu sexualidad puede ser revolucionaria’”, reflexiona Mirushka.

En el 2012, Miroslava Tovar elaboró un video que se tituló *Pornotizar* (2012), que conjuntaba sus críticas en relación a la violencia política y la imagen pornográfica. Envío estos materiales a la Muestra Marrana en Barcelona y al festival de cine pornográfico y erótico Bataclán, organizado en el Cine Tonalá de la Ciudad de México: “mandé el video y gustó mucho. Fue seleccionado para la Muestra Marrana y gané el concurso de video en Bataclán. Eso me dio mucho ánimo, para mí fue como ‘ah, mira, debería seguir por aquí’”. Desde entonces, la videoasta continúa con su trabajo audiovisual, al mismo tiempo que conjuga esta actividad con su gestión de la Casa Gomorra, el espacio artístico y cultural que creó junto a su amigo Bruno Cuervo, en la colonia obrera de la ciudad de México.

El video de *Pornotizar* es justamente un trabajo a partir del cual se muestra la postura política de Miroslava. En este material, se entrecruzan actos sexuales explícitos violentos con imágenes que hacen referencia a distintos momentos de represión política en

América Latina, principalmente, y que comprenden ante todo referentes de las dictaduras militares que afectaron los procesos sociales de diversos países de la región, durante la segunda mitad del siglo XX. A manera de *collage*, hay también pequeños fragmentos de video de otros conflictos armados en el mundo durante dicho siglo.

Para Miroslava, la violencia que se ejerce sobre los cuerpos tanto en la pornografía como en los movimientos políticos es “la misma, parte de una represión sistemática que cruza por igual el ámbito público y privado y a todos los cuerpos”. En tal cauce, en la sinopsis del material, describe *Pornotizar* de la siguiente manera:

Las estrategias utilizadas por el poder, el gobierno y las autoridades dominantes son un claro ejemplo de cómo funciona el porno convencional. Así, utilizando videos de la web como medio de información pública, esta pieza pretende generar un momento de reflexión – y placer- sobre una posible manera de fomentar un pensamiento crítico sobre las formas heteronormativas (y heterosexistas) que se imponen en nuestra sociedad; todo el material expuesto es visto como una manera de revolución en la que ya no basta con hablar sobre ello sino ponerlo en práctica como uno de los actos máximos de autonomía. Palabras de dictadores y revolucionarios complementan la imagen que resulta muy atractiva en color y forma pues, además del placer corporal, el placer visual y sonoro es también fundamental para nosotros (Tovar, 2013).



Figura 10. Fotogramas de *Pornotizar* (2012)

El trabajo de Miroslava Tovar está marcado de manera profunda por experiencias personales. La artista vivió de manera muy cercana todo lo relacionado a las protestas del 1DMX, el 1 de diciembre de 2012, el día en que hubo disturbios en la Ciudad de México originados por los enfrentamientos entre grupos disidentes al gobierno y la Policía Federal, en el marco de la toma de protesta como Presidente de Enrique Peña Nieto. Su pareja afectiva en aquél entonces fue de las personas detenidas tras los sucesos. “El 2012 fue un año muy fuerte, con todas las marchas... Yo estuve muy cercana a eso”, comenta.

Los abogados defensores proporcionaron a Miroslava algunas grabaciones de las cámaras de seguridad de los disturbios de aquel día, para seguir el proceso jurídico de la persona detenida. “No sabía si usarlas, pero después vi que mucha gente las estaba subiendo a YouTube para visibilizar la violencia y represión de aquel día, y ya las usé”, recuerda. La artista pensó en emplear estos archivos para crear un video a manera de protesta política y como un material de difusión que llamara la atención sobre el caso.

De ese momento surgió la producción *Temas y variaciones* (2013), realizada en conjunto con Jorge Gómez del Campo, y que en aquel momento fue también muy difundida en redes sociales. En este video, Miroslava Tovar establecía de nuevo la relación entre imagen pornográfica y lo que la artista identifica como terrorismo de Estado. Considero que el entrecruzamiento de referentes en este material es más transgresor y fuerte, la denuncia política es más explícita que en el video de *Pornotizar*. Como varias de sus producciones, este material fue bloqueado en muchos de los sitios de internet donde fue subido. Ahora principalmente se ha difundido por medio de muestras de video o festivales relacionados con el posporno.

Miroslava Tovar comenta que le sigue interesando hablar de violencia política pues “no puede simplemente cegarse a todo lo que estamos viviendo”. Destaca la censura como uno de los elementos sobre los que más le interesa indagar: “el tema de la censura en mi trabajo y en mi vida también tiene que ver con muchos procesos históricos que he estudiado, de productores audiovisuales que han sido perseguidos, en específico en tiempos de dictaduras”, para después finalizar, “por eso la cuestión de la censura para mí es como... hay algo que está molestando a alguien. Entonces estoy haciendo acciones que alguien no quiere ver por algo... y eso importa”.



Figura 11. Fotogramas de *Temas y variaciones* (2013)

A través de los antecedentes de las personas entrevistadas ligadas al ámbito artístico del posporno, y la breve descripción de sus trabajos y algunas de sus obras, el interés fue hacer evidente la diversidad de posiciones existentes en torno al posporno: el “pornoterrorismo” de Diana J. Torres como una violencia contra hegemónica a la que el sistema político y económico capitalista impone sobre los cuerpos; la combinación de referentes místicos, prehispánicos y tradicionales con una postura que critica “la masculinidad hegemónica” imperante en México en el trabajo de *Lechedevirgen*; la postura política aguda y transgresora de Nadia Granados *La Fulminante* en relación con el cuerpo de las mujeres y la violencia y corrupción con que se manejan los gobiernos latinoamericanos; la contestación al terrorismo de Estado y la normalización de los cuerpos que se imponen por igual en la violencia política y la pornografía, de acuerdo con Miroslava Tovar.

Las representaciones y acciones en el ámbito posporno suelen quedar asociadas en muchas ocasiones con la violencia, y cabe preguntarse si de esta forma no reproducen el mismo orden heterosexual que pretenden criticar. Desde sus propios términos, me parece que estas producciones suelen ser así por su mismo sentido político, por estar pensadas como una especie de réplica hacia un sistema que es en sí mismo violento y represor.

Sobre su propuesta, por ejemplo, Diana J. Torres menciona que surge como “reacción a un sistema que se nos mete entre las piernas para instalar en nuestros sexos dispositivos de control; es un terrorismo cuya base es la defensa propia”. En este cauce, reconoce que su acción no es “ni sutil, ni discreta, ni necesariamente respetuosa” pero que emerge como respuesta ante un sistema con el que ya no hay una posibilidad de diálogo (Torres, 2013: 54). Considero que varias de las propuestas violentas que emanan del posporno se mueven por un tránsito similar: están concebidas como una especie de contestación. Ahora esto no quiere decir que efectivamente lo logren en todos los casos, y eso ya dependerá de la manera en que esté realizada cada acción concreta y la forma en que sea interpretada por el público receptor.

Mediante este recorrido quise dejar en claro que las propuestas de cada artista son múltiples y cada producción/obra toca inquietudes muy específicas. Se resalta aquí lo dicho por Nadia Granados, en cuanto a que el posporno es una reinterpretación de los códigos pornográficos a partir de “lo que tú eres”; un código abierto a la producción de cada subjetividad. En ese sentido, considero que se sostiene una de las hipótesis planteadas al

principio del trabajo, en cuanto a que lo pospornográfico no representa algo unívoco y universal, sino que depende de la manera en que se articule en propuestas y manifestaciones específicas, elaboradas por personas concretas. El posporno como enunciación entonces se adecua al aparato conceptual y personal de cada persona que la trabaja. Los anteriores buscaron ser un ejemplo de ese carácter mutable y específico, abierto a la interpretación, de la pospornografía.

Por tal motivo es que resulta inútil conceptualizar el posporno como un código estético, aspecto sobre el que “la academia más ha insistido”, de acuerdo con *Lechedevirgen*. La pluralidad de manifestaciones en relación al posporno, de la que las anteriores solo representaron algunos ejemplos, también es una muestra de esta pretensión de “código abierto” que señalaba Lucía Egaña.

Como alguna vez me lo dijo Diana J. Torres —y ahora entiendo la complejidad de esta aseveración —, el posporno es básicamente “una herramienta política”. No hay nada icónico objetual que defina y distinga al posporno: las personas involucradas en el ámbito ni siquiera piensan en ello al hacer sus performances, producir sus videos y manifestar su postura política. El posporno es heterogéneo y ampliamente diverso; básicamente cada persona involucrada en el ámbito podría tener su definición de lo que implica. Solo se está de acuerdo en un punto: ir en contra de la representación heteronormativa de la sexualidad.

De esta forma, el posporno se convierte más bien en un *tag*, un término, un código de uso abierto que aúna ciertas prácticas y propósitos políticos en la representación de la sexualidad, no para encapsularlos como una categoría icónica, sino para que a partir de éste se construyan redes y alianzas en torno a la forma en que los cuerpos son representados. A su vez, como código político estético de representación de la sexualidad, el posporno entra en diálogo e interacción con otros movimientos político-sexuales. Es una herramienta que incursiona en una red más amplia de saberes y prácticas que cuestionan un cierto orden heteronormativo, una matriz heterosexual sistémica que atraviesa por igual a todo el entramado social, y que desde la imagen se condensa en la pornografía de consumo masivo, como habíamos notado anteriormente.

Resumidos estos planteamientos, se descentraliza el entendimiento del posporno meramente desde la imagen —que sin duda es importantísimo como representación contra hegemónica y como postura política, pero que no es lo único—. ¿Dónde quedamos parados

entonces? Al estar preguntándome sobre esto, una reflexión de Felipe Rivas San Martín, investigador, artista y activista de la Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual (CUDS) en Chile, me pareció esclarecedora:

“...el posporno, su novedad con respecto al porno, pareciera pasar menos por *lo* que se muestra (la sucesión de imágenes sexuales “marginales” o “antihegemónicas”), que por *cómo* se muestra: los planos, encuadres y montajes que estructuran audiovisualmente la imagen desprogramando la visualidad impuesta por la industria del porno comercial. Pero *el cómo* se extiende también al proceso de producción de lo mostrado. Una dinámica de producción que altera la normativa de la maquinaria pornográfica (su fuera de escena) y los lugares –de poder– asignados a cada cual: las relaciones de trabajo precario y explotación, las jerarquías entre directores, compañías y actores y actrices porno, la relación espectador-emisor. El posporno arma otra relación, otro proceso” (Rivas San Martín en Milano, 2014: 132).

El proceso y las relaciones en que se produce el posporno, y que también más bien dicho, *produce* el posporno. Si la imagen representada intenta ser contra hegemónica, también lo buscan ser sus dinámicas de producción, de difusión y de interpretación. En tal sentido es que en los ámbitos donde se emplea el concepto no solo se crean imágenes, sino también espacios —virtuales y físicos—, redes de enunciación política y modos de relacionarse. Esta reflexión es, de manera resolutiva, el punto de partida del siguiente capítulo.

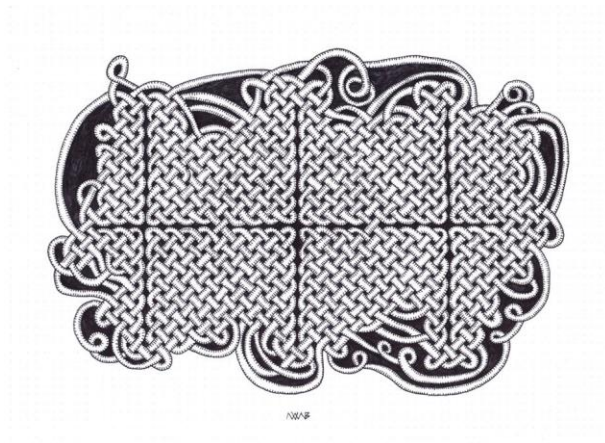


Figura 12. Nudo raro de una línea (2014), Alex Xavier Aceves Bernal.

Capítulo III

Más allá de la representación

El posporno como estrategia política y su devenir en el contexto mexicano

En este tercer capítulo se buscará seguir con la discusión del apartado anterior, bajo el entendido de comprender a la pospornografía más allá de su carácter meramente estético. Se concluyó que en su mismo intento de producir imágenes y referentes sexuales distintos a los que difunde la industria pornográfica, el posporno produce *otro* proceso, digamos, otras relaciones y espacios que se sitúan también como disidentes a aquellos de la pornografía de consumo masivo. El meollo del asunto es, por decirlo de alguna manera, echar un vistazo a lo que ocurre tras bambalinas: observar lo que hay detrás de las imágenes de los audiovisuales o performances y reflexionar al respecto.

Por el anterior motivo surgió el interés de incorporar otras voces más allá del ámbito de la producción de imágenes pospornográficas, para tener un acercamiento con las personas que difunden materiales, organizan eventos, crean espacios o que reflexionan sobre el tema bajo una arista académica. El propósito será superar el debate respecto de cuáles son los códigos estéticos que definen una imagen pospornográfica, no porque no los haya, sino porque éstos son sumamente diversos y resulta vano construir tipologías estéticas rígidas en un ámbito de acción que precisamente se opone a ello. Para las/os interlocutoras/es de la investigación, el posporno es primordialmente una “herramienta política”, antes que un código estético, por lo que la idea de este apartado será entender ese carácter relacional, descentralizado del ámbito de estudio.

En primer lugar, se propone profundizar en el sentido político de la pospornografía, al reflexionar sobre las redes y espacios de convivencia que se generan en torno al concepto, y mediante su postura explícitamente situada dentro del feminismo. Al ahondar en esta dimensión el objetivo es justamente descentralizar el foco de atención meramente de la imagen.

Si aseveramos entonces que la pospornografía, además de imágenes, produce otras relaciones y espacios discursivos. ¿Cuáles son algunos de esos ejemplos y sitios de acción?

En el capítulo se revisarán algunos proyectos previamente mencionados de los que forman parte algunos de los entrevistados, como el espacio cultural Casa Gomorra o la revista digital *Hysteria!*; también la organización de festivales y encuentros como el Femstival, la Muestra Marrana o la exposición *Cuerpos en Fuga*.

A partir de la revisión de estos proyectos y de la conceptualización que se realizó en el capítulo previo sobre el trabajo de algunas artistas que accionan en el ámbito, también se reflexionará sobre los rasgos y configuraciones particulares que ha adquirido el posporno en México, y los sentidos en que estas propuestas se diferencian o asemejan a la producción pospornográfica de otros puntos geográficos como Estados Unidos o Europa occidental.

En el capítulo, a su vez, se propone reflexionar sobre las inquietudes principales que emanan del posporno en México, para comprender la forma en que ha confluído con los intereses y configuraciones del arte feminista del país y la región latinoamericana, que anteriormente ha trabajado con cuestiones relacionadas con el cuerpo, la sexualidad y la pornografía. Esta misma discusión pretenderá perfilar a su vez el apartado de las conclusiones generales de la investigación.

3.1 El posporno descentralizado de la imagen

¿Cuál es el lío de entender a la pospornografía meramente como una categoría icónica? ¿Es el posporno solamente una estética? Estas preguntas se las hicieron las mismas personas que comenzaron a accionar dentro de la corriente en el ámbito europeo y español, como la colectiva Post-Op, compuesta por Elena Urko y Majo Pulido, quienes incursionaron en el ámbito desde el 2003, cuando comenzó el auge del movimiento en Barcelona. Post-Op ha colaborado con varias de las figuras más importantes relacionadas con la pospornografía en Europa, como María Llopis, Diana J. Torres, Tim Stütgen o Quimera Rosa; también con pensadoras y escritoras como Beatriz Preciado o Itziar Ziga. Al respecto de una estética posporno, la colectiva reflexiona en su artículo titulado *De placeres y monstruos. Interrogantes en torno al postporno*:

Alguien comentaba que un video que había visto tenía “una estética muy postporno”. ¿Cuándo se había convertido el postporno en una definición esteticista? ¿Cómo podía ser algo estético en lugar de vivencial y experimental? ¿Acaso ya no había nada más que decir sobre el postporno? ¿Quizás estaba perdiendo su poder desestabilizador? [...]

El postporno abarca producciones y prácticas tan diversas que sería imposible apreciarlas de un golpe de vista. ¿Qué elementos en común comparten estos videos aparte del intercambio de fluidos entre colectivos? Estéticamente apenas nada, lo que nos une es el interés y la necesidad de generar otro imaginario pornográfico (Post-Op en Solá y Urko, 2013: 194).

Se da por entendido que el valor y carácter de la pospornografía no está dado por la imagen en sí, sino por ese interés de generar otros referentes sexuales fuera del marco de inteligibilidad de la pornografía. Es decir, el postporno tiene un propósito meramente político, la representación de la sexualidad como una consigna y acción política, por decirlo de alguna manera. Por ello, resaltábamos la importancia de la teoría de Michel Foucault (Foucault, 1988: 230) para entender al postporno como una forma de resistencia a la hegemonía disciplinaria de la representación pornográfica, destacando su carácter relacional, transversal y cuyo objetivo son los efectos del poder como tales, dados en este caso por la influencia que la imagen pornográfica tiene sobre nuestros cuerpos y prácticas sexuales. María Llopis, de las precursoras del postporno en Barcelona, ya subrayaba también este carácter al decir que el movimiento es “política pura: consiste en sacar de nuestras camas todas nuestras frustraciones y pelear por nuestro deseo” (Llopis, 2010: 110).

En las entrevistas, Diana Torres remarcó el carácter activista de la pospornografía, para quien el asunto consiste “básicamente en una herramienta del arte y la política feminista”, y que tiene las posibilidades de ser “cualquier trabajo con la sexualidad que no sea normativo, no necesariamente una cosa escénica o audiovisual”. La invitación que se hace es recorrer el velo de la representación pospornográfica para observar lo que ocurre detrás del escenario. Como menciona Laura Milano, es pensar lo postporno “no como algo inmanente y cerrado, sino como un discurso en plena circulación social, determinado por sus condiciones de producción y abierto a distintas condiciones de reconocimiento” (Milano, 2014: 22).

Ahora que si lo pensamos con detenimiento se presenta un problema. ¿Al aunar ciertas prácticas y posturas políticas en torno a la sexualidad, lo “pospornográfico” no representa en sí mismo una categoría? Bien, ya no con respecto a la imagen, pero al menos sí discursiva... ¿no es acaso esto contradictorio? No necesariamente. Aquí se resalta la vital importancia de entender este tema bajo un carácter relacional y como un “código de uso abierto”, como había sido destacado previamente por Lucía Egaña.

Al respecto Diana J. Torres dice no estar “radicalmente en contra de la categorización”, pero que el problema es que la gran mayoría de categorizaciones “son impuestas”. En ese sentido la categorización puede ser “también una herramienta muy útil para las luchas”. Concluye entonces: “pienso más en abrir. Expandir las categorías. No creo que sea útil para ninguna lucha, para ningún pensamiento carecer de categorías” (Torres en Rompeviento TV, 2013). Es así que se hace necesario entender al posporno más bien como una etiqueta, un término, un código de uso abierto que aúna ciertas prácticas y propósitos políticos en la representación de la sexualidad, no para encapsularlos como una categoría estética, sino que para que a partir de ese medio se construyan redes y alianzas.

Esta pretensión del posporno también se establece en relación con el público, y como menciona Nadia Granados, lo que sucede es que “se generan espacios nuevos o distintos a los oficiales, y que también se basan mucho en esas solidaridades”. Espacios que no son meramente físicos, sino también digitales, cabe resaltar. Todo lo relacionado al posporno se mueve activamente a través de escritos, materiales audiovisuales, postulados, convocatorias por internet. Destacamos cómo este tipo de redes resultaron cruciales para que varias de las interlocutoras de la investigación se conocieran y comenzaran a trabajar juntas en proyectos.

Liz Misterio, Directora Editorial de la revista digital *Hysteria!*, menciona que “las interacciones que generamos a través de internet, presenciales también, con el público y con nuestros aliados, es una manera de estar haciendo redes y comunidad”. En ese sentido un término como el de pospornografía resulta útil para “fácilmente identificarnos y entendernos”, resaltando que es un punto nodal para que luego la propia gente “a partir de esos términos empiece a generar sus propias subcategorías”. La cuestión es que el posporno como concepto implica “entender a la sexualidad como algo político”, rasgo medular a partir del cual “se generan unas alianzas valiosas”, como menciona *Lechedevirgen*.

Y es que compartir este código discursivo se vuelve necesario para una acción política que en términos de representación de la sexualidad es muy marginal. Por tal motivo, Diana J. Torres destaca que “para este tipo de luchas, o de movimientos, es muy importante que haya una especie de tipo de seña de identidad”, que precisamente lleve a la identificación colectiva y a la generación de alianzas y redes.

Ahora que la propia artista destaca que ésta no es necesariamente “una estrategia pensada”, sumamente calculada y medida. No debemos olvidar que parte medular del ámbito posporno es la cuestión de la experimentación, del ensayo y el error, de la apertura de los códigos de representación de la pornográfica para situarlos en otros contextos y jugar con sus partes, para crear espacios físicos y digitales de acción. Al final el propósito es, como subraya Beatriz Preciado, “inventar otras formas públicas, compartidas, colectivas y copyleft de la sexualidad que superen el estrecho marco de la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado” (Preciado, 2008b: 184).

Al respecto, y con suma relevancia, Lucía Egaña apunta que “en realidad nos equivocamos bastante porque es todo bien experimental, y ésa es un poco la gracia”. No obstante, ese mismo rasgo experimental y relacional provoca que se creen redes afectivas y colaborativas, espacios de convivencia y acción con una postura política sexual explícita, sobre la que se profundizará en el siguiente apartado.

3.2 El posporno como *política estética feminista*

Es importante resaltar el carácter feminista y el factor generacional ligado a la pospornografía: recordemos que el feminismo pro-sex surgido en los años noventa del siglo XX, y del cual se desprende el posporno, se convirtió en una influencia importante para el desarrollo del trabajo de las personas entrevistadas. Diana J. Torres y Nadia Granados comentaron haber conocido la pospornografía a través del trabajo de Annie Sprinkle. Con 35 y 38 años de edad, respectivamente, ellas son las interlocutoras de mayor edad, por lo que la influencia de los performances de Sprinkle se dio de manera directa.

Lechedervirgen Trimegisto incursionó al posporno a través del conocimiento de las acciones pornoterroristas de Diana J. Torres, y Miroslava Tovar a partir de la convocatoria de la Muestra Marrana del 2012, evento organizado también por Torres y Lucía Egaña. Felipe y Miroslava tienen ambos 27 años de edad, por lo que podríamos decir pertenecen a una segunda camada de personas que incursionaron en el posporno, a partir de la influencia de una primera generación. Observamos cómo el rango de edades de las interlocutoras de la investigación comprende 11 años de diferencia, por lo que sin duda podríamos ubicar al posporno como un pronunciamiento político vinculado al feminismo contemporáneo, que no va más allá de finales del siglo XX, y que ahora en pleno siglo XXI comienza a influenciar a nuevas generaciones.

En relación al feminismo, todas las artistas se adscriben explícitamente a esta postura política. Diana J. Torres comenta que ella no se hizo feminista, sino que ya lo era. Sin embargo, tenía ciertos conflictos con el movimiento: “mis encuentros con el feminismo habían sido básicamente de tipas en contra de la prostitución y en contra del sadomasoquismo... con lo cual yo no compaginaba para nada”. Eso hasta que en 2008, la colectiva Medeak del País Vasco, al conocer el trabajo de Diana J. Torres se acercó con ella para decirle que lo que estaba haciendo era feminismo: “desde entonces conocí al feminismo pro-sex y ya me situé desde ahí”.

Al respecto del tema, Nadia Granados elabora una importante reflexión que conviene citar íntegramente:

“Hay un sometimiento muy triste, en Latinoamérica las mujeres tenemos una educación muy enfocada a darle placer a los hombres y gustarles. Entonces es una esclavitud muy horrible, y yo no entendí eso porque lo hubiera leído, sino lo entendí porque yo lo viví. O sea yo he vivido muy mal, entonces ahí es en donde yo veo mi feminismo. Es como tú dándote cuenta de cosas, cambias tu propia vida, y cuando cambias tu vida y la muestras de alguna manera también te estás volviendo una especie de inspiración para otras. Creo que sí hubo una posición feminista en mi vida cuando la cambié, cuando decidí dejar de ser esa persona” (Nadia Granados, 38 años).

Las relaciones entre vivencias personales y una postura feminista explícita son claras. Miroslava Tovar, en su relato sobre su trabajo, también destacaba la influencia de su madre, quien le enseñó las nociones de justicia y activismo político, que para ella se volvieron muy cercanas desde pequeña: “la primera vez que fui a una marcha del Día de la Mujer fui con ella, no sé cuántos años tenía... como unos trece a lo mejor, esos fueron mis primeros acercamientos, cuando yo dije ‘ ¡Ah, mira! Hay mujeres organizadas haciendo algo’”. Al respecto, Mirush destaca que le interesa retomar el feminismo en su pronunciamiento político pues “las personas no saben lo que significa ni les interesa investigar, y eso hace que esté muy estigmatizado. Entonces a mí sí me interesa retomar la palabra para decirles ‘mira, no es hembrismo; no es lo contrario a machismo’”.

Felipe Osornio también destaca en textos como el *Pensamiento puñal* la influencia que el pensamiento feminista ha tenido en su trabajo. Él comenta que sobre todo profundizó en la cuestión a partir de Sayak Valencia, con quien tomó dos talleres: uno de feminismo chicano y otro de crítica feminista al capitalismo. En tal punto es que no duda en identificar

a su trabajo como “un pronunciamiento que compagina y va de la mano con un sistema de pensamiento y prácticas que podríamos entender dentro de los feminismos”.

Tras este desarrollo reflexivo, podemos notar cómo las conexiones entre pospornografía y feminismo son sumamente fuertes. Por este motivo es que, para profundizar en este rasgo, me gustaría retomar los conceptos de *estética política* y *política estética*, sugeridos por Julia Antivilo en su tesis doctoral sobre arte feminista latinoamericano. La autora desarrolla estos conceptos para hablar de las artistas que parten de su postura feminista para desarrollar su obra y acciones —política estética—; y las que rechazan ser feministas, pero que reconocen que su producción, no su práctica, puede leerse o reconocerse desde una mirada feminista —estética política— (Antivilo, 2013: 24-25). La diferencia es justamente la enunciación política: en una es lo primordial y en la otra podría entenderse como una interpretación, posible lectura de la obra. El arte feminista parte desde una *política estética*, una enunciación y adhesión explícita con el feminismo.

Me parece que estos conceptos son muy adecuados para entender los discursos que se están produciendo desde el posporno. Las personas entrevistadas destacan sobre todo su postura política y su militancia feminista: su trabajo se deriva de este posicionamiento que pugna por una apertura a la visibilización de la diversidad de goces, placeres, prácticas y cuerpos, que es plasmada en una representación, pero que no tiene por qué seguir ciertas reglas o códigos estéticos predeterminados para “encajar” en el ámbito—.

En este sentido, la pospornografía, profundamente ligada al feminismo, significa una *política estética*: lo primordial es concebir a la sexualidad y su representación como una postura política, punto de partida a partir del cual se generan imágenes y representaciones, pero también espacios y nodos de convivencia. Desde su experiencia personal con el feminismo y el posporno, Liz Misterio esboza una reflexión interesante:

[...] Yo creo que todo esto se ha potenciado en el momento en que se encontraron como nodos, se formaron comunidades. Realmente no los teníamos... quizás sí en la escuela hubiera habido un Seminario de Arte y Género, posporno y feminismo o algo así, pues quizás ahí hubiéramos coincidido, pero no había dónde. Yo creo en estas comunidades, por eso digo que *Hysteria!* da ese tipo de nodos; porque los sujetos ya estaban ahí y sólo hacía falta ponerles un marco para que comenzaran a generar interacciones. Y parte de ese marco sí han sido el Femstival, la Muestra Marrana... son cosas que además atraen público porque

dan mucha curiosidad, y facilita que más gente tenga interacciones en un periodo de tiempo corto, y se generen las alianzas (Liz Misterio, 30 años).

De esta manera es que el posporno, como código político estético de representación de la sexualidad, es una estrategia que incursiona en una red más amplia de saberes y prácticas que cuestionan un cierto orden heteronormativo, una matriz heterosexual sistémica que entre otros factores y medios suele quedar representada en la pornografía de consumo masivo. Resulta primordial tomar en cuenta este factor para comprender el ámbito, me parece es el factor clave a partir del cual el posporno se conforma primordialmente como plataforma política.

Lucía Egaña menciona precisamente que “el posporno no puede ser definido exclusivamente por sus contenidos, sino más bien por los procesos políticos que engendra o desencadena”, y que van más allá de producciones audiovisuales y de performance, para trasladarse a contextos pedagógicos —encuentros, festivales, talleres— o redes de comunicación informales o casuales —fiestas, interacciones fortuitas, colaboraciones—. En tal entendido el posporno “no es un dildo, un fisting o una orgía” sino primordialmente “una actitud contra-normativa, una búsqueda por corroer los cimientos que organizan la vida sexual regida por la heteronorma” (Egaña, 2014: 243)¹⁰.

Digamos que la ruptura que se plantea el posporno como acción política se descentraliza de la mera representación de la sexualidad para convertirse en un cuestionamiento de las relaciones sexuales mismas, así como de los afectos que construimos en torno a ellas. La cuestión deja de ser mera imagen para convertirse en una postura que ante todo intenta ser llevada al propio cuerpo y las prácticas sexuales. Es importante tener en cuenta este pensamiento al conocer los proyectos y colaboraciones

¹⁰ Egaña propone a su vez entender la heteronorma como “un régimen social, político y económico que organiza el funcionamiento social por medio de una validez institucionalizada por distintos estamentos (familia, iglesia, medicina, ciencia, etc.)”, que se sostiene “en sistemas dicotómicos, binarios y jerarquizados”. La autora cita a su vez a Gayle Rubin para definir la heteronorma como un sistema sexo/género que “impone una división binaria de la sexualidad, sosteniendo como norma la heterosexualidad obligatoria y todos los aspectos que se desprenden de ella en términos de roles asignados al género: correspondencia entre sexo, identidad y prácticas” (Egaña, 2014: 243).

Se destaca aquí el entendimiento de la heterosexualidad primordialmente como un régimen y sistema político. La Manada de Lobxs mencionan que ante todo dicho sistema opera produciendo cuerpos, identidades y deseos donde “la relación obligatoria entre ‘varón/mujer’ se torna incuestionable, previa a todo ordenamiento socio-cultural que crea leyes generales que valen para todas las sociedades, todas las épocas y todos los cuerpos, todos los asuntos humanos y nosotras diríamos no humanos también” (Manada de Lobxs, 2014: 66). Las autoras mencionan a su vez que ideas como la monogamia, la maternidad obligatoria o la sexualidad como reproducción están ligadas a una cierta sistematización de la heterosexualidad.

trazados por las interlocutoras con quienes dialoga la investigación. A su vez, es relevante subrayar que este es digamos un propósito político, para tampoco tomar esta asunción como siempre válida y efectiva en todos los casos e interacciones. Recordemos el carácter experimental de los ámbitos donde el posporno incursiona como concepto y práctica: es digamos creo una acción política en plena construcción.

¿Cuáles son esos espacios, redes, representaciones, alianzas que generan el posporno y que genera el posporno, sobre las que influye y que lo determinan a la vez? El siguiente apartado se propone revisar algunos de estos ejemplos.

Cabe aclarar aquí que concibo estos espacios físicos y virtuales no como pospornográficos en sí, sino como sitios de convivencia e interacción en los que la pospornografía participa como postura política y como representación icónica. Son lugares de retroalimentación en los que los intereses por temas relacionados con cuerpo, sexualidad y pornografía, con teoría feminista y de género, con activismo político y social quedan manifiestos. El posporno participa como un *tag* que interactúa con otros más, y que ha ayudado a generar esas alianzas e intercambios de los que hablan las interlocutoras. Esto a su vez genera nuevos espacios de enunciación y acción, nuevas interacciones que pueden llevar a reflexiones y colaboraciones aún por venir.

3.3 Redes, espacios y comunidades afectivas en torno al posporno

3.3.1 Casa Gomorra

Casa Gomorra es un espacio ubicado en la colonia Obrera de la ciudad de México, un proyecto en el que participan Miroslava Tovar y Bruno Cuervo, interlocutoras de la investigación. El proyecto surgió en 2013, cuando Bruno Cuervo, Ana Agredo, Miroslava Tovar y Letto Belquia, cuatro amigas cercanas, buscaban un lugar para vivir juntas en el Distrito Federal. Como se menciona en la entrevista que les hicieron para la revista *Time Out México*, “lo que unió a este grupo de amigos fue su interés en los estudios de género, en las corrientes como el feminismo, el transfeminismo, el pornoterrorismo y la filosofía queer” (Villegas, 2015). En ese tránsito Bruno Cuervo comenta que la idea “era buscar y tener un espacio acorde a nuestras formas de pensamiento, en este sentido de vivir también con más personas y vivir con gente con la que tuviéramos afinidad, entonces eso fue a mi parecer lo que detonó el armar el proyecto y eventualmente llamarlo Casa Gomorra”.

Desde que rentaron la casa, Miroslava Tovar comenta que vieron potencial en el lugar: “dijimos ‘aquí tiene que pasar algo’, porque todos venimos de pequeños lugares, departamentos, casas, más lejos... entonces dijimos este espacio es grande y céntrico, aquí tiene que haber algo, nos emocionó”. Resulta curioso saber que antes de que los entrevistados llegaran con la idea de armar un proyecto, el lugar hubiera sido una casa de citas. Los interlocutores no lo sabían y comentan con ironía que durante los primeros meses que vivieron en el lugar muchas personas iban a preguntar si aún había servicio disponible.

El punto de arranque fue, como comenta Mirush, “un poco de coincidencia y casualidad”, pues una amiga cercana de ella, la artista trans de performance Lia La Novia le pidió la casa para organizar su fiesta de cumpleaños: “yo me di cuenta ahí que muchos de sus amigos, amigas tenían cosas bien interesantes para mí, ya había una pequeña comunidad de gente interesada en cosas similares, ese día en la fiesta”, reflexiona. “Vino mucha gente, lo mismo lesbianas, gays, de todo un poco. Fue épico” (Villegas, 2015), complementa Bruno. En el lugar coincidieron de hecho muchas personas que han resultado relevantes para el ámbito pospornográfico y transfeminista en México, como la artista de performance Joyce Jandette, quien ahora vive en Barcelona, como Alejandra *La Bala* Rodríguez, quien sigue con su trabajo en Querétaro, como Liz Misterio y Alex Xavier Aceves Bernal, creadoras de la revista *Hysteria!*

Sobre la fiesta, y en un sentido que une las reflexiones feministas ligadas al posporno con la experiencia personal y vivencial, Liz Misterio comenta:

“[...] a mí me impresionó mucho esa vez porque por lo menos yo no había estado desnuda en público con un montón de gente que no conocía. Me acuerdo que en esa ocasión espontáneamente se armó un cuarto oscuro en el cuarto de Miroslava, y la pobre infartada porque todo mundo estaba en su cama llenándola de fluidos (risas). Pero para mí fue como un abrir los ojos, porque eran cosas que yo ya había leído, que ya conocía en la teoría, que veía en los videos de Barcelona y todo el rollo, pero que nunca había experimentado de primera mano, en carne propia, y que yo no sabía que existían esos espacios en México.

[...] La verdad estuvo súper bonito. Y como que esa sinceridad del descubrimiento y de este no conocer al otro pero quererlo conocer más allá de los estándares de relación establecidos. De que primero llegas con una persona, y la saludas, cómo estás... pasar al estamos bailando, te saco la pijama y no pasa nada, todo está chido, y yo estoy con mi novia pero a la vez bailo contigo... como romper muchos tabúes sociales. Porque ahora me doy cuenta,

pues claro, todos los que estaban ahí tenían ese deseo de que existiera ese espacio, y como no existía en ese momento estalló”.



Figura 13. Logotipo de Casa Gomorra

Desde entonces se comenzaron a organizar más fiestas en el lugar, pero además talleres, conversatorios, proyecciones de películas y otros eventos culturales. “Ahorita estamos un poco en eso, en darnos cuenta que sí nos interesa mucho generar comunidad pero que esa comunidad sepa que hay muchas formas de accionar, porque si nada más vienes cuando es la fiesta, ¿de qué sirve, no?”, comenta Mirush.

El lugar ha adquirido su fama en los círculos feministas de México y se ha convertido en una confluencia de múltiples personas y actividades: Idoia Millán y Lidia López, activistas que pertenecieron a la escena posporno en Barcelona, han presentado su trabajo gráfico, audiovisual y de performance; también otras artistas del ámbito como Diana *Pornoterrorista*, Joyce Jandette o Rurru Mipanochia. A su vez se han organizado conciertos de bandas muy populares en el contexto, como las famosas Kumbia Queers o las desaparecidas Las Izquierdas. La misma Diana J. Torres ha impartido en múltiples ocasiones su Taller de Eyaculación para Coños o el Taller Transhackfeminista.

Aunados a estos eventos se han organizado cuestiones tan disímiles como Talleres de Encuadernación, de escritura y edición de video. También de autodefensa contra el acoso callejero, de prevención y conocimiento para cuerpos trans, o de autogestión para abortos —sobre estos últimos, podemos notar cómo todos estos temas están ligados íntimamente con inquietudes y demandas feministas—. Recientemente la casa ha organizado convocatorias para personas que quieran impartir cursos o talleres, por lo que la demanda y diversidad de propuestas se ha incrementado. No hay duda de que Casa

Gomorra se ha situado como un punto neurálgico para las personas interesadas en feminismos, pospornografía y disidencia sexual en la Ciudad de México.

Lo que resulta muy interesante del lugar es que, precisamente, antes de ser un espacio cultural es una casa. “Me parece que lo principal ha sido que es un proyecto en el que habitamos”, comenta Bruno Cuervo, “no es un foro que está rentado sino que aquí vivimos. Lo principal es entonces los términos de convivencia y cómo eso se extiende a lo que se puede hacer como proyecto”. En las fiestas y eventos coincide así una multiplicidad de identidades, cuerpos y personas que ubican un punto de encuentro. Bruno comenta:

“es muy emocionante tener un espacio donde hay desde gays subnormados, hasta locas, lenchas, trans, travestis... y de repente ver tanta confianza entre la gente que viene a la casa [...].

Igualmente no tenemos una banderita ahí pegada en la puerta (risas), no porque no congeniemos con eso sino porque aquí se ha planteado ese otro rollo de tratar de borrar un poquito todas estas cuestiones de la L, la G, la B, T, T, T... bueno, como más incluyente; todo tipo de personas pueden ser incluidas mientras haya respeto” (Bruno Cuervo, 31 años). Esta confluencia de personas, relaciones y representaciones para las personas involucradas implica ya en sí misma una forma de hacer política, como lo reflexiona Miroslava Tovar: “la gente que viene poquito a poquito se dan cuenta de otros cuerpos, otras identidades que circulan por aquí y que esas personas se topan con ellas, aunque no es a propósito, pero eso nos hace ir haciendo una micropolítica de ‘Existimos y aquí estamos’”. Lo importante es que esta dinámica no solo se extiende a los eventos, sino que, como reflexiona Bruno Cuervo, por ser una casa “todavía se puede quedar gente que ande viajando, pues esto ya lo hace una convivencia más íntima y que permite muchas cosas más”.

Esto fue justo lo que pasó con Diana J. Torres, quien al viajar a la Ciudad de México de Barcelona para presentar una charla y conferencia junto a Itziar Ziga e Idoia Millán, en el contexto del Femstival 2013 en el Museo del Chopo, fue el lugar al que llegó. “Vine con una amiga que es del País Vasco (Idoia Millán), quien es performancera y que ha trabajado con La Congelada de Uva, porque ella estuvo viviendo aquí en México como un año y medio”, comenta Diana, “y ella regresó a Barcelona ya con el conecste del Femstival para que viniéramos todas acá, con billete pagado y ya todo”.

Harta de la vida en Barcelona, Diana J. Torres viajó a México con la idea de quedarse: “Dormí en el *living* de Casa Gomorra por un mes. Un día subí a la azotea y dije,

oigan ese cuarto que tienen ahí, que está lleno de mierda, porque era el cagadero de los gatos del barrio, ¿me lo puedo quedar? ‘Eh.. Sí, pero nosotros no podemos ayudarte’, me dijeron algo sacados de onda. No importa, yo me la arreglo... ok, ya está”, recuerda Diana. Desde entonces la activista se quedó a vivir en el lugar, aunque suele viajar continuamente a diversos eventos que la han llevado por toda la República Mexicana, u otros países como Estados Unidos o Brasil.

Así como el caso de Diana se suman muchos más. Para la Muestra Marrana 2015 fue el punto principal de hospedaje para varias invitadas. Coincidieron ahí la investigadora y creadora audiovisual Lucía Egaña, o la famosa directora estadounidense de porno queer Courtney Trouble. En la casa van y vienen personas, se organizan toda clase de fiestas, cursos, talleres y eventos, se visibilizan cuerpos y sexualidades que Miroslava Tovar concibe a la manera de micropolíticas de disidencia sexual. Como reflexiona Bruno Cuervo, “Casa Gomorra no sólo es el espacio sino también involucra un grupo de gente, y esa gente vive aquí”.

3.3.2 Revista *Hysteria!*

Hysteria! es una revista digital, se concibe a sí misma como una publicación “de cultura y sexualidad dirigida a personas interesadas en explorar las políticas de representación del cuerpo desde la perspectiva del arte y la búsqueda del placer, entendidos como espacios políticos”. Fue creada en 2013. La dirección editorial corre a cargo de Liz Misterio e Ivelin Meza y la dirección de arte la coordina Alex Xavier Aceves Bernal. Cabe apuntar el papel como coordinadora de Liz Misterio, quien es una de las personas más activas en el ámbito del arte feminista del México contemporáneo. Su trabajo ha consistido primordialmente en destacar el papel de las mujeres en espacios artísticos y en formular denuncias contra la normalización de los cuerpos. Su trabajo ha sido mencionado por artistas e investigadoras como Mónica Mayer o Julia Antivilo.

Hysteria! encuentra su origen en el Seminario de Medios Múltiples, coordinado por José Miguel Casanova, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM. Con el auspicio de ese programa, Liz Misterio realizaba una investigación sobre el ritual de la fiesta de XV años para las mujeres; Ivelin Meza una sobre identidades y subjetividades en medios digitales. “Hicimos una visita a una galería, los chavitos del Seminario, fuimos a ver a un amigo artista que iba a presentar una conferencia”, recuerda Liz, “estábamos ahí y

había unas revistas *Vice*, la tomamos y comenzamos a hojearla para desaburrirnos un rato”. Después de la formación que habían recibido en la carrera de Artes Visuales de la ENAP y en el Seminario, comenzaron a observar las representaciones críticamente: “veíamos las imágenes y era así de ‘¿Qué onda con todos los cuerpos que salen aquí? Son blancos, son mujeres, son rubias, delgadas...’ como que empezamos a notar todo eso, ¿no?”.

Comenzaron a platicar sobre la idea de un producto cultural donde hubiera una mayor diversidad de cuerpos, de razas, de maneras de concebir lo sexual. “Éramos estudiantes, era claro que no había dinero”, recuerda Liz, por lo que el proyecto se concibió como una publicación digital —en 2014 y 2015, la revista contó con una beca de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)—. La idea de explorar esas otras “políticas de representación del cuerpo” se vio influenciada por reflexiones vertidas desde el arte feminista, sobre el que Liz había estado profundizando a partir de talleres con Mónica Mayer, una de las fundadoras de la colectiva Polvo de Gallina Negra en 1983 y pionera del arte feminista en México.

“El nombre yo lo propuse, como pensando en esta propuesta de la teoría queer de la reivindicación de las injurias”, recuerda Liz Misterio, “sabíamos que iba a haber lecturas negativas de lo que estábamos proponiendo, y si nos iban a decir histéricas locas, pues asumirlo... sí, estamos histéricas y vamos a gritarlo (risas)”.



Figura 14. Logotipo de la revista (2013). Diseño de AXAB.

Desde su fundación en 2013, la revista cuenta con un total de 16 números, cada uno de ellos dedicado a un tema en específico, a veces con la dirección editorial de invitados. Se han tratado cuestiones tan diversas como la maternidad, el aborto, la ciencia histórica vista desde una perspectiva de género, la pospornografía y los movimientos de disidencia sexual en México. La publicación cuenta con un asiduo público en toda Latinoamérica. Se ha convertido en una de las publicaciones más difundidas en medios digitales que tratan temas de género, feminismo y sexualidad.

La convocatoria de la revista es abierta, por lo que suelen aparecer textos, imágenes, videos o producciones gráficas de colaboradores de todas partes del mundo, principalmente de América Latina. “Todo el contenido, fuera de algunas cosas que generamos nosotros, llega a través de la convocatoria. Entonces en estos dos años hemos tenido a más de 100 colaboradoras, de muchas partes del mundo”, apunta Alex Xavier, quien se identifica con el seudónimo de AXAB y quien funge como director de arte.

Liz Misterio es tajante al ser preguntada sobre la idea central detrás de la publicación: “Yo concibo a *Hysteria!* como un proyecto artístico. O sea, más allá de ser un proyecto de difusión, que lo es, también es un proyecto artístico que tomó la forma de revista”. En *Hysteria!* han publicado buena parte de las interlocutoras de esta investigación como Diana J. Torres, Miroslava Tovar, Nadia Granados o *Lechedevirgen Trimegisto*, cuestiones tan diversas como manifiestos, trabajos gráficos o audiovisuales. Para muchas personas se ha convertido en el puntapié inicial a partir del cual han comenzado a difundir sus producciones. Al respecto, Liz reflexiona:

“... no trabajamos bajo una lógica de mercado, permitimos que llegue mucha más gente que no está legitimada, o sea, chavitos que a lo mejor todavía están en la universidad, que es la primera vez que mandan su trabajo a algún lado, y que están teniendo interlocución y están posicionándose a la par de mucha gente que tiene muchísimos años trabajando, como Diana Pornoterrorista o *La Fulminante*, ¿no?”

Nosotros privilegiamos esa experiencia comunitaria. De ahí el posicionamiento, que es abrir un espacio de legitimación y visibilidad de estos trabajos, que son importantes que existan y que son válidos, y que en los medios convencionales no existen” (Liz Misterio, 30 años).

Se destaca de esta forma la importancia de la confluencia y la generación de espacios de enunciación en la revista. He aquí la importancia de concebir a la pospornografía más como una herramienta política que como una mera estética. Como afirma sólidamente el joven artista, activista y escritor chileno Felipe Rivas San Martín, “lo posporno es menos un tipo de imagen que un modo procesual crítico de producción de esas imágenes, el posporno aparece como un aparato de producción de comunidades disidentes, comunidades de afectos”, (Rivas San Martín en Milano, 2014: 132).

“La pospornografía está presente siempre en *Hysteria!*”, comenta AXAB, “el principio ha sido esa intención: la de generar contenidos sexuales y pornográficos desde otredades no autorizadas, ¿no?”. Aunque aclara, destacando precisamente este carácter

relacional y personal del feminismo y el posporno: “hablamos de la diferencia de los cuerpos, de las prácticas sexuales y de las posibilidades que tenemos cada quién para generarnos como personas. Eso es lo importante, pero no solo estar hablando de ello sino vivirlo, ¿no?”. AXAB subraya también el sentido político de lo que podamos denominar como posporno: “puede ser lo que quieras, al igual que en cualquier disciplina... creo que al final todas éstas son herramientas discursivas, todos éstos son espacios para generar”.

Precisamente es parte medular de la revista el trabajo gráfico de AXAB, quien en la actualidad estudia la Maestría en Artes Visuales de la ENAP, a la par que mantiene el trabajo con la revista. Él es quien elabora la mayoría de portadas, o las ilustraciones que suelen acompañar a los escritos de colaboradores. Llama la atención que el soporte principal de Alex Xavier es el dibujo a mano, raro de observar en un ámbito que ha sido recientemente dominado por las producciones meramente digitales: “lo que hago en *Hysteria!* es dibujo, de diseñador, pero también es obra, ¿no? Porque también está planteado desde ahí, tiene una intención política”.

En sus trabajos gráficos, AXAB suele hacer uso del humor y el sarcasmo para manejar referentes sexuales. “El humor es una herramienta para acercar y para aliviar tensiones, para abrir posibilidades que no se pueden desde el enojo, desde la ira”, reflexiona. En sus obras suele incluir críticas a la manera en que se concibe la masculinidad y las posturas, comportamientos y actitudes que los hombres asumen en relación con lo sexual. En este sentido, AXAB trata temas tabú bajo una mirada heterosexual, como ejemplo sus ocurrentes y humorísticas ilustraciones sobre la cultura anal en hombres.

En relación con el arte feminista y el posporno, AXAB argumenta: “de entrada todo esto me dio una idea más clara de lo que es una herramienta política... de la fuerza que tienen los cuerpos desnudos y las prácticas sexuales en el imaginario de las personas”.



Figura 15. Ilustraciones de la *Serie Portal* (2013) y *Todo sabio caballero goza por el agujero* (2014).

Dibujos de AXAB.

Cabe destacar que *Hysteria!* no solo ha consistido en la revista digital como tal, sino que también ha organizado eventos relevantes para los ámbitos relacionados con el posporno en México, como fiestas de aniversario y recaudación de fondos donde se presentan performances; eventos de dibujo e intervención gráfica; o incluso la organización de acciones políticas como la marcha en contra de los transfeminicidios, el 8 de marzo de 2015, evento que organizaron junto a otras colectivas feministas como Bloque Rosa, Gafas Violetas, Kódice Gráfica, Comando Colibrí, Red de Juventudes Trans y Colectivo Poliamor en México, y que tuvo repercusión en varios medios digitales. Cabe apuntar también que la revista fungió como uno de los principales medios difusores y organizadores de la Muestra Marrana VII.

La revista traspasa así el ámbito de lo meramente digital, para generar comunidades y alianzas físicas y reales entre los actores que han colaborado en las publicaciones, en intervenciones que se hacen presentes en el espacio público. Al respecto, Liz Misterio concluye: “Sí creemos en el medio digital, porque es inmediato, no te cuesta, puede llegar a muchos lados, pero también nos hemos dado cuenta con unas intervenciones en el espacio público, que sigue siendo el lugar a ocupar. Que aunque sientes que está superado, lo vuelves a ocupar y vuelve a funcionar”. *Hysteria!* transita entre esos dos ámbitos y los emplea como espacio de enunciación política y sexual.

3.3.3 Femstival

El Femstival es un festival organizado por la Colectiva Las Cirujanas, que como menciona en su página web, tiene el objetivo de “ser un espacio alternativo donde hubiera cabida para las expresiones feministas que están trabajando en pro de la innovación y el cambio colectivo de conciencia a través del arte” (Las Cirujanas, 2016). El festival suele incluir una diversidad de actividades, que van desde eventos relacionados con la música, las artes visuales, las artes escénicas y plásticas, o también seminarios académicos, talleres y tianguis de trueque.

Es organizado todos los años desde el 2010, en sedes tan diversas como el Museo Universitario del Chopo, el Centro Cultural España, el museo Ex Teresa Arte Actual, el Museo de la Mujer, el Museo de Memoria y Tolerancia o la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), sede Centro Histórico. Las organizadoras subrayan el carácter feminista del evento: “No nos interesa perpetuar la misoginia, el machismo o los discursos

que claramente promueven la violencia”, afirman, “nuestras armas son principalmente el llamado al diálogo y la exposición de posturas, de la difusión de información, así como las expresiones de carácter lúdico, didáctico y artístico” (Las Cirujanas, 2010).

Ana Serrano es la coordinadora general del Femstival y de la Colectiva Las Cirujanas. Comenta que comenzó a trabajar en colectivos altruistas cuando estudiaba dentro de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la UNAM, “en ellos empecé a conocer algo que se llamaba feminismo, sólo que la manera en que yo lo conocí no me gustó realmente mucho, porque se me hacía algo malo, que segregaba... como yo lo conocí la idea era tener a los hombres y a las mujeres que demostraran cierta feminidad como enemigos... eso a mí me parecía una limitante”, recuerda Ana.

De ahí surgió la idea de generar una colectiva feminista que fuera más diversa y que incorporara otras voces: “entre un grupo de amigas empezamos a trabajar otro feminismo dentro de la misma escena, y así surgió Las Cirujanas”, comenta la interlocutora. Bajo esa pretensión organizaron el primer Femstival, con el título de “¡Femvolucionemos la Revolución!”, precisamente en la misma FFyL. Desde entonces el grupo ha procurado ese carácter abierto y plural, al organizar eventos con temas muy diversos dentro de la escena.

En 2013, con el nombre de “TRANSmuta y TRANSgrede”, el debate del Femstival se centró en las nuevas tendencias del feminismo, como el transfeminismo y la teoría queer: “la idea fue trabajar en las libertades individuales y la autonomía corporal para así transgredir los conceptos de género establecidos como imposiciones sociales y herramientas de opresión”, escriben en la memoria del evento. En el contexto de esta edición precisamente se invitó a Diana J. Torres, Itziar Ziga e Idoia Millán. También se contemplaba la participación de Beatriz Preciado, quien canceló poco antes de que se llevara a cabo el evento.

No fue fácil conseguir la gestión y el financiamiento para que las activistas de la escena de Barcelona viajaran a México; sin embargo, Ana Serrano comenta que colaboró en buena manera el Museo del Chopo: “al director le pareció muy interesante lo que se estaba haciendo y a través de él se pudo gestionar el que se pagaran sus pasajes y bueno... así funciona, nosotras le entregamos a él la propuesta de ese año para las presentaciones de ellas”. Las interlocutoras de la investigación coinciden en afirmar que esta edición del festival fue muy importante para todo lo relacionado con el ámbito posporno en México,

pues había una comunidad significativa que había estado siguiendo lo ocurrido en Barcelona y que había estado leyendo los trabajos de autoras como Itziar Ziga, Beatriz Preciado o Virginie Despentes.

Al respecto de ese Femstival del 2013, Miroslava Tovar tiene un recuerdo que resulta lúcido sobre la forma en que impactó la visita de las activistas barcelonesas en la escena local:

“Me di cuenta en el Femstival que había mucha gente necesitando hablar de sexualidad, pero que en sus contextos no se da la apertura o la confianza o la seguridad. En el Femstival la gente estaba así, a una rayita de ‘¡Ya, tenemos que hablar de esto!’.

Entonces Idoia hizo un taller de posporno, yo le ayudé a grabar. En ese taller primero se veían cosas y después era físico. La gente tenía que desnudarse y tocarse, era muy así, y se me hizo bien raro, como que la gente estaba de ‘¿Ya, ya lo podemos hacer?’. Entonces siento que hacía falta esa típica voz o persona legítima que te dice que lo puedes hacer” (Miroslava Tovar, 27 años).

Sobre la relevancia de la construcción de redes, afectos y relaciones en torno al tema, Mirna Roldán también recuerda:

“Vino Diana Torres al Femstival, Itziar Ziga e Idoia Millán. Con ellas hice muy buena relación cotidiana, también estaban ligadas Liz Misterio, Miroslava Tovar, Bruno Cuervo... todos ellos empezaron a hacer parejas amorosas, amigos muy fraternales en lo cotidiano y empezamos a leer ciertos textos. Entonces yo me empecé a sentir más ligada a ese tipo de feminismo, que tiene que ver con hacer visible todas estas formas cotidianas de placer, un placer que disiente de lo regular, de lo normado, de lo aceptable socialmente” (Mirna Roldán, 28 años).



Figura 16. Cartel del Femstival 2013

En 2014, el evento se organizó bajo la temática “Tu masculinidad en una balanza (del ser hombre y otros demonios)”, con el que se procuró acercar a hombres al pensamiento y movimiento feminista. Finalmente, en el 2015, con el nombre de “Pornoclasta. Por-no dejarse normalizar”, el Femstival se centró en el análisis de la imagen pornográfica. El objetivo de la edición se enunció de la siguiente manera:

“Buscamos desnudar la pornografía a través de la invitación que hacemos a analizarla conjuntamente, el objetivo es comunicar la necesidad imperante de reapropiarnos de nuestrxs cuerpos dado que histórica-sistemáticamente se nos ha controlado con el deber hacer y el deber ser coaccionando así nuestra libertad sexual y la de lxs otrxs. Dado que nuestra vida está atravesada por el ejercicio de nuestra sexualidad, la pornografía ha funcionado en la época contemporánea como un instrumento pedagógico donde los roles de género son muy evidentes. Es por esto que consideramos que es un tema que debe llevarse a la mesa desde el feminismo” (Las Cirujanas, 2015).

Notamos cómo en su discurso, las organizadoras del Femstival se adhieren a un pronunciamiento político muy cercano a la pospornografía, pues denuncian el papel limitante que desempeña la pornografía como representación de la sexualidad. Sobre la pertinencia del tema, Ana Serrano considera que son cuestiones “que hasta se pueden considerar un tanto tabú”, incluso para “otros movimientos y escenas”, que en sintonía con lo que comentaban las artistas que accionan desde el posporno, no incorporan la cuestión del cuerpo y la sexualidad a sus demandas —recordemos en este sentido lo dicho por Miroslava Tovar, quien denunciaba una falta de enfoque feminista en el seno del movimiento anarquista—.

Nadia Matamoros, también de la Colectiva de Las Cirujanas, reflexiona sobre la dificultad de abordar lo relacionado con la pornografía: “es un tema espinoso porque la gente no se cuestiona en realidad su sexualidad, eso ya está en la mesa, eso ya está en una caja y es como si tú la quieres abrir y destapar, ver todas estas opciones, todos estos tipos de apropiaciones no convencionales, obviamente va a causar odio, indiferencia o miedo”.

De hecho, normalmente Las Cirujanas ya tenían un acuerdo con el Centro Cultural España (CCE) para organizar el Femstival en sus instalaciones, pero para el año 2015 éste se canceló súbitamente ¿Los motivos? Las autoridades argumentaron que todo el tema del posporno estaba resultando muy controversial y ofensivo en otros países latinoamericanos, por lo que temían que se fuera a desarrollar dentro del CCE un acto que incomodara al

público. Esto remite específicamente al caso de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se montó el performance posporno “Miércoles de placer” dentro de los pasillos y aulas del recinto. De acuerdo con la convocatoria, éste fue concebido y ejecutado por la investigadora Laura Milano, el artista de performance Milo Brown, la activista feminista Rosario Castelli y por la colectiva española Post-Op.

El revuelo causado por el acto fue enorme; la noticia se difundió por medios de comunicación de todo el mundo. En *El País* se relata: “no es que la UBA sea un espacio conservador, pero la muestra encendió la polémica entre las autoridades de la Facultad de Ciencias Sociales [...]. Se quejaron de que los protagonistas de la escena practicaran sexo sobre las mesas en los que montan sus puestos partidarios. Las redes sociales se poblaron de comentarios de rechazo, apoyo y humor” (Rebossio, 2015). La cuestión se discutió por todos sitios en Argentina, en la televisión salieron cápsulas especiales explicando en qué consistía la pospornografía, donde se citaba a Michel Foucault o Judith Butler.

Tan amplia y difundida fue la polémica causada por el acto, que las autoridades del CCE en México decidieron retirar el apoyo que brindaban en la organización del Femstival 2015. Ante la eventualidad, Las Cirujanas ya estaban trabajando en un espacio cultural auto gestionado y aceleraron la marcha para que fuera posible organizarlo ahí. Además del Museo de la Mujer, el Femstival 2015 finalmente se llevó a cabo en Punto Gozadera, situado en la Colonia Centro del DF, un sitio cultural que ha adquirido recientemente enorme relevancia en relación con manifestaciones y eventos feministas que se organizan en la Ciudad de México. Subrayamos de nuevo la capacidad de adaptación de los movimientos feministas y de la importancia de las alianzas y redes en el ámbito: si los sitios y espacios de acción se cierran, mediante la acción colectiva se crean unos nuevos.

Llama la atención que en el cartel del evento no asistieron los personajes “consolidados” de la escena, como Diana J. Torres, *Lechedevirgen* o *La Fulminante*. La gran mayoría de artistas y activistas participantes fueron nombres nuevos o recientes en el ámbito, lo que también es una muestra de la forma en que la cuestión ha influido ya en otras generaciones, quienes comienzan a su vez a elaborar y presentar sus propios trabajos.

Profundizando en la relevancia del tema de la pornografía, Ana Serrano dice que “tiene que haber una retroalimentación”, y en ese cauce destaca la vital importancia de las colaboraciones: “Femstival como plataforma tiene justo esa intención, de que todos los

proyectos sin importar su origen geográfico y demás, puedan generar esas alianzas que surgen a través de un intercambio... entonces de aquí puede salir un trabajo conjunto, algo creativo”. El posporno se activó así como *tag* discursivo, generador de interacciones e influencias, provocando un interés en nuevos públicos y colaboraciones entre activistas y artistas emergentes. Es precisamente ese “tras bambalinas” sobre el que he insistido en el capítulo: detrás de los performances, de las proyecciones audiovisuales y de los trabajos gráficos, se encuentran agrupaciones y protagonistas muy activos que están generando nuevas relaciones y espacios de convivencia en torno a la sexualidad.

3.3.4 Muestra Marrana

La Muestra Marrana es uno de los festivales de pospornografía más conocidos en Europa. Desde el 2008 fue organizado anualmente en Barcelona en el Centro Social Magdalenes en primer lugar, y luego en el centro cultural y de producción artística Hangar. En sus primeras seis ediciones, el festival fue organizado por distintas personas como Claudia Ossandón, Patricia Heras, Águeda Bañón, María Mitsopoulou, Tina Voreadi, Yasmín Rasidgil y Diana J. Torres (Muestra Marrana, 2016).

Lamentablemente, una de sus organizadoras, Patricia Heras, fue víctima de un caso de corrupción y violencia policial en 2006, en la ciudad de Barcelona, cuando junto a otras cuatro personas fue torturada y encarcelada por una supuesta agresión a un agente de la Guardia Urbana. Los detenidos se declararon siempre inocentes. Tras el encarcelamiento y un tortuoso proceso judicial, Patricia Heras se suicidó en 2011, mientras tenía un permiso penitenciario. Las anomalías en el caso y la violación a derechos humanos han sido denunciadas por instancias como Amnistía Internacional. El suceso es conocido como el caso 4F. —hecho compilado y contado en el documental *Ciutat Morta*, que causó una importante polémica en España por denunciar directamente a las autoridades gubernamentales de Barcelona (López Alonso, 2015) —. En la actualidad el caso sigue abierto y en revisión, bajo la presión de instancias civiles que demandan claridad y justicia en el proceso.

Por otra parte, es importante también apuntar que actualmente Águeda Bañón es la responsable del departamento de Comunicación del Ayuntamiento de Barcelona, dirigido por la alcaldesa Ada Colau. Su pasado como activista posporno, en la colectiva pionera

Girlswholikeporno, le suscitó a Bañón varias críticas en diversos medios españoles cuando tomó el cargo (Blanchar, 2015).

Desde el 2008 la Muestra Marrana se ha convertido en un importante epicentro para la difusión y proyección de materiales posporno de todo el mundo. En sus diversas ediciones han participado personajes muy relevantes en el movimiento, como Annie Sprinkle, Bruce LaBruce, Virginie Despentes, Barbara Degenevieve, Del Lagrace Volcano, Tim Stütgen o María Llopis.

Su principal objetivo, mencionan en su página web, es “mostrar producciones audiovisuales relacionadas con sexualidades marginales y/o subversivas”, con el propósito de “desbancarse de la pornografía heteronormativa porque no vemos en ella nada interesante más allá de lo masturbatorio”. En tal cauce, concluyen: “creemos que muchas de las películas y cortos que proyectamos son didácticos. Ésa es quizás una de las diferencias básicas con el porno mainstream, que sólo puede enseñar a mecanizar el acto sexual, a transformar en objeto a la mujer y a reducir significativamente la visibilidad de las prácticas, los cuerpos, los géneros y las sexualidades”.



Figura 17. Participantes y organizadoras de la Muestra Marrana IV (2011). Entre algunas en la fotografía se encuentran Annie Sprinkle, María Llopis y Diana J. Torres. Fotografía de Simona Pamp

El espacio de la Muestra Marrana fue importante para la difusión del trabajo de las primeras colectivas españolas que empezaron a trabajar con la pospornografía, pero a su vez fue vital para que se conocieran en Europa los trabajos de las activistas latinoamericanas que accionaban en el ámbito. En sus diversas ediciones fueron mostrados los materiales de *La Fulminante*, *Lechedevirgen Trimegisto*, Joyce Jandette o Miroslava Tovar, y esto a su vez sirvió para que algunos de estos artistas viajaran al continente europeo para mostrar su obra. En la edición del 2013, de hecho, hubo un programa especial

titulado “Posporno mexicano”, donde se mostraron los trabajos más recientes en el tema surgidos en el país, compilados por el hoy desaparecido colectivo 21nilla, donde participó activamente *Lechedevirgen*.

Finalmente en 2015, la Muestra Marrana se trasladó de continente para realizarse en la ciudad de México. Esto fue primordialmente motivado por la mudanza de Diana J. Torres al país, al ser ella junto a Lucía Egaña la encargada principal del proyecto en la actualidad. Al respecto, Diana argumenta: “desde hace años, gran parte del contenido de la Muestra Marrana viene de Latinoamérica. Entonces es como, bueno... por qué no nos podemos mover, por qué no puede ser una muestra nómada”.

Al vivir en la ciudad de México, Diana *Pornoterrorista* comenzó a buscar las maneras para llevar a cabo la Muestra Marrana. “Teniendo nosotros *Hysteria!* y ya con experiencia de alguna manera en gestión de eventos, Diana estaba buscando gente con quien poder trabajar, entonces nos comentó ‘oigan, ¿se animan a organizar la Muestra Marrana?’”, recuerda AXAB. “Fue como por septiembre, octubre del año pasado (2014), nos invitó a mí y a otras amistades a comer para platicar sobre el tema”, apunta Liz Misterio. Bruno Cuervo a su vez comenta: “cuando empecé a investigar y compilar materiales pornográficos, obviamente conocí la muestra, y al final se trataba de eso, yo quería ver una Muestra Marrana”. Subraya entonces: “a mí lo que me interesaba era ver y entender este proceso desde adentro, tener ese privilegio de estar colaborando con personas que admiro su trabajo y aprender realmente cómo se hacen y generan estos proyectos”.

Se invitó también a más personas, quienes por una u otra razón finalmente no participaron en el proyecto, o lo hicieron pero más como colaboradoras, no directamente en la coordinación general. Finalmente el comité organizador de la Muestra Marrana VII se compuso por Diana J. Torres, Lucía Egaña, Liz Misterio, Alex Xavier Aceves y Bruno Cuervo. Lucía viajó desde Barcelona a la ciudad de México para gestionar el evento, haciendo una pausa en la conclusión de sus estudios de doctorado en Comunicación Audiovisual en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). En Casa Gomorra se realizaron algunas fiestas y convivencias para finalmente poder financiar la estancia y el boleto de avión de Lucía —destacamos de nuevo la importancia de las redes y la forma en que las colaboraciones se suelen interconectar en el ámbito—.

En primer lugar se pensó en Casa Gomorra, pero el espacio resultaba muy pequeño ante el aforo que esperaban. “Nos acercamos al PUEG, al Centro Cultural España, y en principio nos habíamos acercado a ExTeresa, pero en ningún lado nos contestaron”, comenta Liz Misterio. Y es que para llevar a cabo el evento el comité pedía que la venta de bebidas y comida corriera a cargo de las propias organizadoras, algo que resultaba imposible para muchos sitios culturales o bares, quienes ya contaban con su propio sistema de venta. “Se piensa así porque ésa realmente es la única vía de financiación de la Muestra Marrana”, dice Diana J. Torres.

La situación se complicó y las organizadoras tuvieron que lanzar una convocatoria abierta en internet. “¡La Muestra Marrana te necesita! Ayúdanos a encontrar un lugar en el DF para hacerla posible”, versaba el cartel. Las opciones se agotaban, “pero entonces nos llegó un mail de Mirna Roldán ‘Oigan, yo en esas fechas voy a tener una exposición en el ExTeresa, ¿por qué no lo metemos como uno de los eventos paralelos de mi expo?’. Y Mirna, junto con el curador de esa exposición que fue Luis Gutiérrez Castañeda, entre los dos hicieron la mediación con la institución”, apunta Liz Misterio.

La exposición en turno se trataba de *Cuerpos en Fuga*, un proyecto en el que Mirna Roldán llevaba trabajando desde hace varios años, en el contexto de sus estudios en la Maestría de Artes Visuales de la UNAM —donde, cabe apuntar, compartió clases con Liz Misterio, Miroslava Tovar y otras activistas de la escena posporno en el país, por lo que se resalta la importancia de ese espacio de la Universidad como punto neurálgico para el desarrollo de la pospornografía en la ciudad de México—.

La idea de *Cuerpos en Fuga* giraba “en torno a la construcción del cuerpo y de relaciones emocionales y afectivas” dentro del círculo familiar inmediato, “donde se destaque el placer de compartir, de reírse, de hacer y construir ‘nuevas’ relaciones” (Meza, 2015). En este sentido, la exposición narra la aventura que Mirna vivió por varios años con amigos varones en Netzahualcóyotl, Estado de México, su ciudad originaria. “Empecé a establecer conversaciones con amigos que no encarnaban esas figuras de masculinidad que están ligadas a la idea de macho proveedor”, comenta Mirna, “con ellos empecé a proponer a que me llevaran a sus espacios, de los que yo no podía tener acceso... y pues eso era la noche, lugares abandonados, desérticos, etc.”. La exposición se montó en el ExTeresa del 20 de mayo al 6 de septiembre de 2015.

Todas las semanas en que estuvo montada la exposición, paralelamente se montaron seminarios, talleres, conferencias y proyecciones relacionados con feminismos, teoría queer, pospornografía o arte feminista, con invitadas como Lucía Egaña, Mónica Mayer, Julia Antivilo, Diana J. Torres o Liz Misterio; y otros festivales y colectivas como Bataclán, Las Cirujanas, Gafas Violetas o la Red de Juventudes Trans en México. En este sentido, Mirna Roldán, quien vivió durante un tiempo en Barcelona con Lucía Egaña, dice que se vio influenciada por el movimiento okupa: “para mí el ExTeresa es un espacio que ocupamos durante tres meses, ese lugar, ese edificio tan cargado de performance históricamente, yo pensé ‘¿Por qué no nos juntamos todas y dinamitamos el lugar?’”, y después apunta, “todas las Marranas son mis amigas, y fueron mis amantes, y mis compañeras de formación. Entonces todas las actividades de museo fueron parte de mi investigación y de la gente que se ha cruzado conmigo”.

En la Muestra Marrana VII se presentaron cortos de todas partes del mundo. Se tuvo la participación especial de la directora estadounidense Courtney Trouble y del colectivo español *Yes we fuck!*, que produjo un documental que aborda el tema de la sexualidad en personas con diversidad funcional, de los más aplaudidos del evento y ganador de premios en otras partes del mundo, como el Porn Film Festival de Berlín. Se realizaron acciones en directo y proyecciones de Nadia Granados *La Fulminante*, *Lechedevirgen Trimegisto* o Alejandra *La Bala* Rodríguez, muy ovacionadas también por la gente. La muestra también sirvió de marco para la proyección de videos de personas o colectivas que recién comienzan a incursionar en el ámbito.

Resultado muy simbólico que la Muestra Marrana se organizara en el ExTeresa Arte Actual, sitio que desde los años 90 del siglo XX se ha convertido en el epicentro de los movimientos artísticos relacionados con el cuerpo, el performance y la sexualidad en México. No por nada, Julia Antivilo afirma que el lugar es “el templo del performance” en el contexto nacional (Antivilo, 2013: 262).

Curioso también es que para la muestra les haya sido asignado el lugar que antes ocupaba el atrio principal del templo. Literalmente la proyección de cortos pornográficos dentro de una Iglesia. Mirna Roldán comenta: “pues nos tocó estar en la iglesia, bueno ex iglesia... eso es muy chistoso, ¿no? Ya ves esta consigna de ‘Iglesia es la que arde’.... pero

vimos que no porque haya fuego, sino porque hay goce, orgasmo... lo que en principio fue un problema se convirtió en algo muy atractivo para nosotras”.



Figura 18. Fotos del evento de la Muestra Marrana VII (2015)

En los tres días de proyección que tuvo el evento, el 4, 5 y 6 de julio de 2015, se congregaron cerca de 3,000 personas. En algunos momentos se tuvo que detener el acceso debido a que el cupo era total. “Nos sorprendió muchísima a todas, pues una asistencia así no es habitual en un museo, en un periodo de tiempo tan corto”, comenta Mirna Roldán. Se difundieron noticias sobre la muestra en varios medios y revistas nacionales, como *El Universal*, *La Jornada*, *Chilango* o *Time Out México*.

Como acciones que normalmente se gestan en espacios contraculturales más acotados, estimo que la Muestra Marrana VII es el evento más grande que se ha organizado en relación con el posporno en la ciudad. Llegó también en un tiempo y espacio en el que lograron coincidir los esfuerzos de muchas artistas y activistas. Al respecto, las alianzas y afectos finalmente jugaron un papel determinante para el desarrollo del proyecto, donde también se contó con la participación de colaboradores para los días del evento —equipo del cual formé parte—. “La idea es hacer algo desde otra perspectiva, de lo que uno cree y quiere que suceda, con personas con las que hay cariño y pues... básicamente accionar con algo que al menos sea coherente con la forma de pensar, ¿no?”, reflexiona Bruno Cuervo, destacando la importancia de las redes de afecto y colaboración, de estructuras transversales y horizontales dentro de los movimientos feministas.

“La diferencia con esta muestra ha sido que yo creo que hay mucha más gente aquí que en Barcelona. En Barcelona son 4 millones de personas, acá son 22...”, comenta Diana J. Torres. En mi experiencia personal, fue muy interesante ver acercarse a gente de diversa

índole al evento, no solo cierta comunidad cercana a los círculos feministas de la ciudad, sino gente que pasaba por la calle y que le llamó la atención lo ocurrido.

Recordemos que el ExTeresa está situado en el Centro Histórico de la ciudad, cercano a la calle Moneda, una de las vías más concurridas del perímetro. La generación de esas redes, influencias e intercambios de las que hablan las interlocutoras se potenció con el evento. Recuerdo haber observado a personas ancianas, comerciantes de las calles aledañas como Correo Mayor, curiosos que solo vagaban por el centro y que llegaron a las proyecciones, para quedarse en los días siguientes. “Lo importante es que generen otras conversaciones y que lleguen a ese público que no está tan expuesto a este tipo de materiales”, comenta Bruno Cuervo.

De verdad, fue muy interesante observar una cierta socialización abierta y reflexiva de la pornografía, normalmente asociada al espacio de lo privado, lo íntimo. Es justo lo que destaca Lucía Egaña en una de sus disertaciones: “‘Lo personal es político’ en el caso del posporno es más radical, en el sentido de que ‘lo privado es político’ porque la sexualidad en general está como enclaustrada en un ámbito de lo privado. En este sentido el posporno trabaja intensamente por re-politizar el espacio privado y considerar el cuerpo, la vida privada y la sexualidad como un espacio de la acción política” (Egaña en Kronop, 2011). A manera de conclusión sobre lo ocurrido en la Muestra Marrana, Liz Misterio comenta:

“Me encantó la experiencia. A mí siempre me ha gustado esta experiencia de ver porno colectivo, esta actividad que por un lado es muy satanizada y que por otro lado es por lo mismo muy solitaria. La neta cuando dices que alguien está viendo porno es porque se está masturbando, en su cuarto y en su compu, debajo de una sábana (risas). Es la imagen clásica. Eso a mí me ha pasado y creo que a todo el mundo. Entonces romper con eso y hacerlo una experiencia social que además no solo es eso, sino que son representaciones verdaderamente transgresoras... eso es lo valioso” (Liz Misterio, 30 años).

A través de estos proyectos y espacios diversos se procuró demostrar la manera en que lo pospornográfico va más allá de la representación icónica para también consistir, de cierta forma, en un laboratorio de experimentación sobre la forma en que se piensan, distribuyen, consumen y comparten contenidos y temas referentes al cuerpo y la sexualidad.

Procuré también demostrar ese carácter diverso y polivalente, consistente en la construcción de redes fundamentadas primordialmente en las amistades y los afectos. Este rasgo creo que es muy marcado. Notamos la influencia y retroalimentación existente entre

todos los proyectos de las personas entrevistadas, redes que se extienden a otros círculos y colectivas que interactúan en el ámbito feminista del México contemporáneo.

He notado cómo esta trama de influencias y saberes se hace más compleja, sumando cada vez más actores y posiciones. La pospornografía se convierte así en un elemento más que participa de esta hibridación, donde son tratados otros temas e inquietudes, como la disidencia sexual, el poliamor o el arte feminista.

Me parece importante también apuntar que, muy en consonancia con la consigna feminista de que lo personal es político, estas acciones y reflexiones no solo se condensan en las producciones audiovisuales, performances, reflexiones o cualquier tipo de creación de los actores, sino que procuran ponerlo en práctica en su ámbito íntimo y personal, en la manera en que se relacionan con sus amistades, en sus prácticas sexuales, en los usos y entendimiento de sus propios cuerpos.

El “código abierto” que apuntaba Lucia Egaña con respecto a la pospornografía no solo se refiere a la idea de un aparato de representación pornográfica en tanto imagen, representación, video, performance. Cuestión de planos y dispositivos de grabación. Sería una manera limitada de verlo, me parece. Creo que esta idea es clave: ese aparato de representación es el cuerpo mismo, en tanto sus prácticas sexuales, sus modos de concebirlo, entenderlo y situarlo en el mundo; una experimentación que al final determina la subjetividad y relaciones de cada persona.

Ahora, ¿cuáles son algunos de esos rasgos y particularidades de la pospornografía en México? ¿Cuál es la opinión al respecto de las interlocutoras de la investigación? El siguiente apartado se propone reflexionar al respecto, para así también discutir sobre las diferencias con lo que puede ocurrir en otros puntos geográficos.

3.4 Esbozo de los rasgos característicos del posporno en México

Para situar esta disertación, en primer lugar, cabe subrayar de nuevo el carácter transversal e interconectado que compone a todo lo relacionado con la pospornografía. Al respecto, Lucía Egaña menciona: “creo que se producen redes personales y colectivas entre personas y grupos de los distintos lugares, hay cada vez más intercambio. También afecta que habemos muchas personas de Latinoamérica, por ejemplo, en España, y también en otros lugares, e inversamente”. Esto lo notamos con algunos de los actores de la investigación. Producciones audiovisuales latinoamericanas que son mostradas en eventos europeos y

viceversa; Diana J. Torres viajando a México y *Lechedevirgen* o Nadia Granados a Europa, por pensar en algunos casos.

Ahora que sobre estos intercambios globales es explícita la relación, el intercambio de influencias, representaciones, reflexiones entre el movimiento posporno ocurrido en Barcelona y el que se está gestando en México. ¿Por qué esto fue así? Recordemos que el posporno como tal se gestó en Estados Unidos, país vecino: ¿Por qué nunca se filtraron de manera tan clara y extendida estos intereses en México? La respuesta inmediata sería pensar en una cuestión de idioma. Sin embargo, quizás también sea un asunto de empatías y temáticas. En ese sentido, Liz Misterio hace un apunte esclarecedor:

“En Estados Unidos lo estaban haciendo desde antes y nunca nos interesó. Porque era algo que no nos hablaba, con lo que no resonábamos, y hasta la fecha... pero realmente con quienes encontramos una resonancia fue con las chicas de Barcelona. Y justamente son las que están hablando directamente de precariedad, de violencia política y social en la familia... y pues resulta que esas problemáticas, yo no sé en otros lados, pero aquí son el pan de cada día” (Liz Misterio, 30 años).

El asunto es que las reflexiones y condiciones son similares. Además de que se comparte el idioma, esta particularidad potencia el intercambio. Agregaría también un factor generacional: las personas accionando en el ámbito español y mexicano son de edades similares, entre los 20 y los 40 años de edad a lo mucho. Annie Sprinkle y todas las pioneras del posporno en Estados Unidos ya superan los 60 años. Miroslava Tovar reconoce esta influencia pero también invita a cuestionarla: “nuestra historia del posporno en México viene de España, principalmente, pero yo no me identifico con muchos trabajos de pospornografía, ¿no? Entonces también creo que hay que reconocer eso. Sí, fue una influencia, un primer acercamiento que tuvimos a estos temas y todo, pero bueno, también hay que analizar y cuestionar eso”.

Se vuelve entonces una necesidad reflexionar sobre los rasgos específicos de lo que ocurre en México, para de esta manera pensar en ese posporno situado del que se hablaba en algunos de los trabajos revisados en el estado de la cuestión. Considero que Diana J. Torres tiene una perspectiva digamos valiosa en este aspecto, pues ella fue de las protagonistas principales del movimiento en Barcelona y su participación está resultando crucial para lo ocurrido en México. Cabe también apuntar que ella decidió quedarse en el país, justamente para cuestionar los privilegios y temas que no solo pasan por cuestiones

sexuales y de género, sino raciales, étnicas y de clase. Diana argumenta haber adquirido esta perspectiva en México, algo que le era totalmente ajeno mientras estaba en Europa. Su participación ha funcionado como un puente entre el ámbito posporno barcelonés y el mexicano. Cuando le pregunté sobre las diferencias entre un contexto y el otro, ella apuntó:

“Es que aquí es como una red. En Barcelona hubo un punto en que parecíamos más una secta. Sí, pues éramos un grupo de personas que están follando entre sí, que son amigas que se aman entre sí, y que además tienen proyectos comunes. Y proyectos por separado pero donde siempre llegan las demás, ¿no? Una familia. El niño tiene la presentación, la boda, el bautizo pero en dinámicas diferentes, ¿no? (risas). Con mucha endogamia. Aquí es un tanto difícil hacer algo así. Entonces sí, quizás ésa podría ser la diferencia. Que es como una cosa más sectaria en España, en Europa, y aquí es más como una cosa de redes. Porque en un lugar tan grande necesitas una red” (Diana J. Torres, 35 años).

Esta reflexión destaca ese carácter híbrido y polivalente que habíamos identificado del posporno en el contexto mexicano. Pareciera que en Barcelona, ante las acciones y producciones realizadas, la reflexión teórica, la elaboración de materiales afines, se consolida un “esto es”: en el contexto barcelonés hablábamos de la pospornografía como la principal consigna y bandera. En el ámbito mexicano esta práctica e influencia se ha mezclado con muchas otras posturas, corrientes y pensamientos.

“Y no solamente pensando en el performance, sino también en los fanzines. *Hysteria!* por ejemplo, ¿no? En Barcelona nunca tuvimos un fanzine posporno. No se nos ocurrió nada de eso. Éramos performers y ya”, apunta Diana, “es que aquí son mucha gente. Aquí ustedes tienen una diversidad que en un punto da como para más”, finaliza.

Al viajar y presentar su trabajo en ciudades como Madrid, Barcelona, Londres o Roma, *Lechedevirgen* también notó este carácter diverso y multifacético de lo relacionado con el posporno en el país. “Aquí en México se mezcla mucho con otras cosas”, reflexiona, dado esto también por el público asistente a los eventos. Lo apuntábamos con el caso de la Muestra Marrana. Felipe Osornio comenta que en sus performances en Europa asistía un público muy específico y determinado, “queer o que tenía algún bagaje de ese tipo”. En México ocurre algo distinto:

“Puede llegar desde gente que sabe mucho de performance, a alguien que lo investiga como tú, hasta el que se coló en la fila que es un macho heterosexual, que no sabe ni qué va a ver. Y eso no pasa en Europa, por varios factores, principalmente de clase porque casi todo

cuesta, entonces la gente no va a pagar por algo que no entiende o que no le gusta. Acá suelen ser eventos gratuitos, en el centro de la ciudad, entonces todo mundo lo puede ver. Por eso es muy complicado que aquí exista como un público claro y ‘determinado’” (Lechedevirgen Trimegisto, 27 años).

Finalmente estas diferencias contextuales también delimitan las mismas propuestas. Diana J. Torres comenta que en España y otras partes de Europa, “la movida se ha vuelto muy tecnológica, muy hacker”, pues la gente está trabajando “con la idea de las máquinas, de las prótesis, de lo cyborg”. Propuestas muy activas en Europa ejemplifican esta situación. Una colectiva como Quimera Rosa trabaja en la actualidad con el tema del “body noise”: el propósito es generar ruidos, efectos de sonido, música a partir de movimientos y partes corporales. Se concibe así al cuerpo como una caja de resonancia que puede ser escuchada con implantes y con la ayuda de nuevas tecnologías. Su performance más reciente, titulado Sexus 3 aka La Violinista aborda así el tema:

“Haciendo un guiño a La Pianista de Elfriede Jelinek, esta performance revisita el universo de Blade Runner, versión post-porno. Aquí las replicantes se han alejado definitivamente de la humanidad... Mezclando escenas de surrealismo cyberpunk con prácticas sexuales no convencionales, las performers transforman sus cuerpos en instrumentos sexo-sonoros mediante prótesis electrónicas conectadas a la carne con técnicas BDSM. Todo el sonido de esta pieza está generado en directo por el contacto entre los cuerpos. Quimera Rosa condensa aquí sus seis años de experimentos electro-químicos en una mezcla explosiva de body noise en directo, sexo gender hacking, cuerpos mutantes, código y prótesis” (Quimera rosa, 2014).



Figura 19. Momento del performance Sexus 3 aka La Violinista. Fotografía de Rodrigo Van Zeller

Por su parte, Diana comenta que en México le sorprendió ver rasgos “muy orgánicos y ritualísticos”, donde a su vez, “el tema de la raza es muy importante”, aunado a un uso muy explícito de la sangre “para denunciar la violencia pero también mucho como una cuestión

de ritual”, comenta. Recordemos en este caso ejemplos como el de Nadia Granados, cuya propuesta es explícitamente de crítica y denuncia hacia la violencia política y social que se vive en América Latina; o los performances concebidos a manera de sanación corporal y para resignificar referentes en contra de la homofobia que se vive en el país, de *Lechedevirgen Trimegisto*.

Un caso que resalta el carácter ritual del posporno en México es el de Joyce Jandette, quien combina el tema con estilemas propios de la magia y la brujería. La artista concibe a sus piezas como una especie de rituales en los que busca pasar de una concepción del “cuerpo como un campo de batalla a un territorio liberado”. Uno de los temas medulares en el trabajo de Joyce es precisamente la resignificación de la sangre desde la experiencia de la menstruación de las mujeres. En los significados asociados con la sangre, la artista entiende que hay una simbología bien clara: “Si una mujer sangra es un asco. Si un hombre sangra es un héroe, es una cuestión súper romántica”.

“¿Por qué el mundo se escandaliza entonces con la sangre menstrual de las mujeres?”, se pregunta Joyce, “está muy mal que nos parezca muy normal ver tanta sangre que significa muerte y dolor, y que nos parezca un escándalo total ver sangre que pasa cada mes, que nadie muere por esa sangre, que nos pasa a la mayoría de las mujeres tantas veces en nuestras vidas...”. Se trata, primordialmente, de una “encarnación de la opresión, de vivir la menstruación como un padecer” (Jandette en Rompeviento TV, 2014). La activista llama entonces a reapropiarse de esas prácticas y significados. Le interesa situar la sangre menstrual como un ritual “que produzca placer, que produzca sanación”, a partir de un discurso cargado de simbologías culturales, donde igual se pueden combinar referencias a la Coatlicue, la deidad mexicana de la vida y la fertilidad, o el empleo de canciones y versos de Chavela Vargas.



Figura 20. Fotografía del performance *Poner el cuerpo* (2014).

Julia Antivilo destaca que un aspecto crucial que forma parte de las manifestaciones de performance en Latinoamérica relacionadas con el cuerpo y la sexualidad, es la búsqueda de una identificación que tenga arraigo en las tradiciones y costumbres de las diversas culturas y pueblos de la región. Este rasgo resulta del sincretismo histórico creado entre las culturas originarias y los siglos en que la región estuvo colonizada por imperios europeos, como el español o el portugués.

Por este motivo, un elemento imprescindible de las piezas artísticas de performance y de arte feminista de la región ha sido su vínculo con un pensamiento mágico y ritual, con espacios políticos que simbólicamente funcionan para recuperar un pasado histórico ligado a las tradiciones de los pueblos originarios (Antivilo, 2013: 279), existentes previamente a la incursión del mundo hispano. Estas manifestaciones, también han fungido como un espacio de recuperación de valores y de “sanación” ante cuestiones como la violencia, manifestada en el pasado remoto del colonialismo europeo, en un pasado más cercano como el de las dictaduras militares que azotaron la región o el presente sanguinario de los carteles de drogas y grupos paramilitares.

Este sincretismo cultural de las identidades en Latinoamérica también resulta de la estrecha relación que las piezas de performance establecen con cuestiones como las de raza y clase, tomando en cuenta que la región es producto de un devenir multicultural donde han confluído etnias raciales de todas partes del mundo. Las manifestaciones de arte performance contienen este profundo elemento, donde se combinan múltiples referentes históricos y culturales para crear propuestas y piezas que en muchos rasgos son híbridas. Al respecto, Mirna Roldán apunta:

“es que tenemos el caso de Liz Misterio, que desarticula el arquetipo de la quinceañera, el Tadeo [Tadeo Cervantes, activista y artista de performance] que habla sobre cómo hacer política en la cama, en mi caso cómo desestabilizar las dinámicas familiares y violentas... o sea, seguimos viviendo un aparato conservador muy fuerte, entonces estamos empezando desde el germen, desde los rituales, desde los arquetipos” (Mirna Roldán, 28 años).

Aunado a este rasgo, las entrevistadas destacan también la precariedad como elemento distintivo de las manifestaciones relacionadas con el posporno en México, en el sentido de que las propuestas suelen carecer más frecuentemente de recursos para llevarse a cabo. Julia Antivilo apunta: “hay menos recursos... en Europa pueden ser performances y montajes con electrónica, con proyección y con todo... y acá, no hay tantos medios y

recursos”. En Europa esto también ocurre pero quizás en el contexto latinoamericano sea más marcado.

No obstante, Diana J. Torres rescata un aspecto positivo de esta situación: “¿sabes una cosa muy bonita de la precariedad? Que te ayuda a desarrollar la imaginación. Claro que si quieres hacer esto, tienes que buscar medios para conseguir hacerlo, de una forma que le das a la cabeza y le das a la cabeza, hasta que lo consigues al final” (Torres en Rompeviento TV, 2013). Este factor, entonces, vuelve aún más crucial la generación de alianzas y redes en el contexto mexicano y latinoamericano, que funcionan a manera de intercambio de recursos, relaciones, espacios y medios. Diana concluye:

“[...] si yo tengo unos conectes de banda que tienen un colectivo, que tienen un espacio, que tiene aunque sea un presupuesto autogestionado mínimo, que me sirve a mí para por ejemplo ir y presentar un libro, hacer una performance o dar un taller, yo esos conectes los puedo usar para transferirlos a otras amigas. En realidad eso es como una red bien funcional y yo no pensé que aquí fuera tan fácil construirla, pero en realidad es mucho más fácil que en Europa” (Diana J. Torres, 35 años).

3.4.1 La violencia encarnada. Eje central de las propuestas nacionales

Las interlocutoras de la investigación también coinciden en apuntar que la cuestión de la violencia es un tema muy recurrente en las manifestaciones posporno del país. Tras viajar a la Muestra Marrana VII, Lucía Egaña comenta que “de lo que vi en México de producción, varias veces tenía que ver con el contexto de violencia que se vive”. *Lechedevirgen* apunta a su vez que él tiene muy claro esto, “porque el país tiene una situación terriblemente mala en cuestiones de violencia de todo tipo: doméstica, secuestros, desapariciones, narco, todo”.

Liz Misterio comenta: “siento que tiene que ver con que hay un cambio de sensibilidad y una necesidad de atacar estos problemas que tenemos tan presentes y cotidianos como la violencia misógina, los feminicidios, la violencia contra las comunidades LGBT, etcétera”. La pertinencia de tratar estos temas se hace relevante y explícita. Nadia Granados argumenta que las lógicas de dominación y violencia “están también arraigadas en los comportamientos de macho, están arraigadas en las relaciones de poder y quién controla”, y en ese sentido, piensa que aquí también se vuelve muy relevante “hablar de clases sociales”.

Notamos aquí la importancia de entender a la pospornografía como un conocimiento situado: acciones que responden a las necesidades e inquietudes de su propio contexto. Además de mezclarse con la tradición ritual del arte performance en México, el posporno confluye con las inquietudes propias del país. Como comenta Bruno Cuervo, “tiene que ver con una cuestión de un contexto político, que también tiene que ver cuando sientes acotadas tus libertades de alguna forma”.

Sobre esta diferencia de temáticas entre el ámbito posporno europeo-español con el latinoamericano-mexicano, así como el tratamiento de la violencia, *Lechedevirgen* relata una experiencia interesante, de cuando junto a Joyce Jandette presentó su trabajo en el Antic Teatre, en Barcelona. Todo esto realizado en el contexto de un evento de performance que Diana J. Torres, Lucía Egaña, *Lechedevirgen* y Joyce Jandette realizaron en el lugar en marzo de 2015, al que titularon *Barricada Mexicana*:

“Cuando Joyce presentó un performance allá sobre feminicidios todos los españoles que fueron a verla salieron petrificados del susto; ella acaba tirada en el piso como un cadáver y le pedía a la gente que le sacara fotos y que las subiera a Facebook. Y bueno, aplaudieron, todo mundo salió en silencio y fue una cosa sepulcral. La gente no sabía cómo digerir lo que había visto. Eso me hizo recapacitar a mí de que sí, no están acostumbrados a esa violencia tan gráfica como nosotros aquí [...]

Allá puede haber un tema que trabaja mucho la gente que es el de las maternidades alternativas, por ejemplo, y luchan por las maternidades alternativas, hay todo un tema, un campo ahí... es duro y feo, pero yo creo que es más fácil que la mayor parte de las chicas que se interesan en el posporno en México piensen en que no las maten o en que no las violen, antes de las maternidades alternativas. Son cosas así que involucran la violencia, estragos de la violencia... y eso cambia la cuestión de las temáticas” (*Lechedevirgen Trimegisto*, 27 años).

Podríamos argumentar, quizás, que el posporno en América Latina se ha vuelto interseccional. La interseccionalidad es una herramienta teórica dentro de la teoría feminista, que sistemáticamente señala “cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad mantienen relaciones recíprocas”, en donde se enfatiza que “el género, la etnia, la clase u orientación sexual”, así como otras categorías sociales en las que podamos pensar, “lejos de ser ‘naturales’ o ‘biológicas’ son construidas y están interrelacionadas” (Platero, 2012: 26).

Lo relevante de la interseccionalidad está en no concebir estas cuestiones como “opresiones sumadas”, jerárquicas, como si una pudiera anteceder a la otra, sino como elementos entrecruzados y multidimensionales.

El posporno, en este caso, en América Latina y en México, no consiste íntegramente en una postura política en relación con la sexualidad y el género, sino que se incorporan demandas que tiene que ver con otras cuestiones, temáticas y opresiones propias del contexto. Es interseccional también en un sentido discursivo.

Esto último ante todo porque estamos en un lugar donde predomina una violencia sistémica condensada en instituciones como el Estado o la Iglesia, o en graves problemas sociales como los feminicidios, las violaciones sexuales y la homofobia. Recordemos la amplia mayoría de los trabajos de las artistas que hemos citado en la investigación. Se tratan temas como el aborto, la represión policiaca, los actos homofóbicos, el machismo. Cuando las activistas se hacen la pregunta, ¿qué aspectos limitan el disfrute de mi cuerpo y sexualidad? Antes que pensar en ciertas normas rígidas de género, aparecen todos estos problemas ligados a una violencia estructural que repercute en todos los ámbitos de la sociedad. El posporno se ha convertido entonces en una vía para hablar sobre estas cuestiones, gritarlas de una cierta manera, a través del cuerpo.

3.4.2 El posporno y su relación con el arte feminista en México

La reflexión y la retroalimentación con las interlocutoras parecen apuntar que si bien la incursión del posporno en América Latina y México es un tanto reciente, esto no implica decir que las propuestas artísticas y políticas que integren elementos sexuales explícitos y pornográficos sean nuevas en los países de la región. Se cuenta con un amplio compendio de artistas y propuestas que han realizado trabajos críticos en el ámbito del performance y el arte feminista latinoamericano y nacional, que han influenciado directamente las acciones de algunas de las personas entrevistadas.

Nadia Matamoros, de la colectiva Las Cirujanas, comenta al respecto: “es una cuestión de hacer consciente o hacerse presente en el mismo cuerpo y en el espacio, entonces aquí hay una producción de performance muy, muy chida desde hace ¡Uh! Desde los sesenta, setenta hay mucho sobre eso...” Por tal motivo, es importante hablar de las propuestas artísticas y políticas que trabajan con el cuerpo y la sexualidad explícita de la región, y situar al posporno en ese devenir.

Esto nos evitará concebir a la pospornografía como el elemento único e indistinguible que llegó al país para crear una corriente de trabajo, acción política y pensamiento que no existía. Todo lo contrario. Como lo habíamos mencionado en apartados previos, esta influencia, primordialmente barcelonesa, llegó a México y confluyó con otras temáticas e inquietudes que ya estaban trabajando previamente en el terreno de la sexualidad y la pornografía. “Son cosas que ya había aquí y con las que el posporno ha venido a sumar e interactuar”, comentan las organizadoras de la Muestra Marrana VII.

Y es que, como escribe Mariana Rodríguez Sosa, desde finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, se gestó una importante corriente en México de trabajo con el performance, motivadas en gran parte por el contexto político de violencia y opresión que se vivía: “la participación de estudiantes de arte en el movimiento de 1968 no sólo se redujo a las tareas de impresión y difusión informativa, sino también a acciones que se realizaron en las calles de la capital. Tras la dura represión gubernamental del movimiento estudiantil, algunos artistas creyeron fundamental seguir presentando sus trabajos en las calles” (Rodríguez Sosa, 2012: 299).

En este cauce, si hablamos de antecedentes performáticos con estilemas sexuales, sin duda nos tendríamos que referir al trabajo de Maris Bustamante, gestado a partir de la década de los ochenta del siglo XX en México. En el libro *Rosa Chillante. Mujeres y performance*, Mónica Mayer recuerda varios de las piezas con las que conoció a Maris Bustamante. En uno de estos recuentos, la autora relata el desarrollo del performance *Montaje de momentos plásticos*, donde Bustamante explica con ironía la diferencia entre una obra erótica y una pornográfica mediante una imagen que mostraba un falo y que, a partir de la activación de una palanca, salía disparado del cuadro bidimensional para asustar y hacer reír a los asistentes (Mayer, 2004: 19).

Fue también famoso el *Pornochou* de Maris Bustamante, donde junto a Rubén Valencia y otros colaboradores del denominado No Grupo, hacían un tour por el imaginario MUPOE, el “primer Museo de la Pornografía y el Erotismo”, donde la autora, con humor e inteligencia, hacía una disertación sobre “el famoso y hasta hoy desconocido Punto G” (Mayer, 2013). El número también incluía un striptease en el que Maris personificaba a Kalantán, legendaria figura del burlesque en Estados Unidos.

Es también famosa la pieza de Maris donde crea una máscara que pretendía escandalizar al público y denunciar el sexismo imperante en el ámbito artístico, con su rostro impreso pero con una nariz de falo. “Ahora sí puedo hablar de tú a tú con artistas hombres”, cuentan que decía con ironía Bustamante. Éstos son solo unos ejemplos de piezas de la artista que incorporan referentes sexuales explícitos. Bustamante siguió trabajando de cerca con este ámbito, sobre todo a partir de la fundación del colectivo *Polvo de Gallina Negra* en 1983 junto a Mónica Mayer, considerado éste el primer grupo de arte feminista en México.

Recordemos que varias de las interlocutoras de la investigación, como Liz Misterio, Miroslava Tovar o Mirna Roldán han trabajado de cerca con Mónica Mayer y Maris Bustamante, por lo que la influencia es directa y evidente. Podríamos pensar en estos casos en una cierta hibridación entre las corrientes de arte feminista en México con la más reciente influencia del movimiento posporno de Barcelona.



Figura 21. El pene como instrumento de trabajo (1982), Maris Bustamante.

La tradición de arte performance siguió creciendo en México durante los años noventa, en parte gracias a los apoyos económicos que se empezaron a otorgar, y a la apertura de nuevos espacios, como el emblemático ExTeresa Arte Actual. Por tal motivo es que mencionábamos el valor simbólico que implicaba que la Muestra Marrana en México hubiera sido organizada en un lugar con una tradición tan amplia de trabajo con el cuerpo y la sexualidad:

“El performance en México durante los noventa obtuvo apoyos que nunca antes se habían visto. Por un lado, se crearon programas de becas, auspiciadas por el gobierno, que incluían

la producción no-objetual en las bases de sus convocatorias. Por otro, en 1993 se fundó Ex-Teresa, Arte Alternativo (ahora Arte Actual) por iniciativa de Lorena Wolffer y Eloy Tarcisio.

[...] La apertura de Ex-Teresa sacó a relucir la capacidad de convocatoria del performance, atrayendo a una audiencia cada vez más numerosa” (Rodríguez Sosa, 2012: 300-301).

Sobre importantes figuras de este periodo en el contexto mexicano, sin duda podríamos nombrar el trabajo del performancero Guillermo Gómez-Peña, quien junto a Roberto Sifuentes desarrolla su trabajo en el colectivo itinerante *La Pocha Nostra*, fundado en 1993 y consistente en una alianza de artistas de múltiples países y procedencias, que trabajan en torno a cuestiones como la raza y la sexualidad, o temas como las líneas divisorias que marcan las fronteras entre los estados-nación.

Precisamente el performancero propone una colaboración transnacional y transdisciplinaria entre activistas, donde se combinen referentes conceptuales e influencias de múltiples culturas, para crear piezas “incomprensibles” que no puedan ser catalogadas por las “mafias monodisciplinarias” (Gómez-Peña en Rodríguez: 2012). Las piezas de *La Pocha Nostra* hacen uso frecuente de estilemas sexuales o pornográficos y, de hecho, en el colectivo han incursionado varias de las artistas que definen su trabajo en el ámbito del posporno, como Joyce Jandette o *Lechedevirgen Trimegisto*.

Entre otros casos, en México se podría destacar también el trabajo de Lorena Wolffer, quien en sus piezas sitúa al límite su corporalidad para crear agudas críticas políticas, como en la obra *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, donde la artista marca con un plumón quirúrgico en su cuerpo expuesto los maltratos y golpes que sufrieron 50 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. El objeto de Wolffer es situarse en un estado similar al de las víctimas y denunciar esta violencia sistémica que sufren las mujeres en el país (Rodríguez Sosa, 2012: 310).

Es muy famoso también el trabajo de Rocío Boliver *La Congelada de Uva*, quien en sus piezas usa con frecuencia estilemas sexuales violentos y pornográficos, razón por la cual en muchas ocasiones su obra ha sido caracterizada como transgresora y agresiva (Rodríguez Sosa, 2012: 311). Si partiéramos de una tipología *a priori* para denominar el posporno, las piezas de *La Congelada* cumplirían seguramente con todos los rasgos para identificarlo. Sucede, sin embargo, que la performancera ha desarrollado su trabajo desde mucho antes que el concepto se utilizara en la región —1992, para ser específicos—.

No obstante, al conocer el ámbito posporno, La Congelada de Uva también ve en él posibilidades: “al momento de que conoce a María Llopis y de que por ejemplo va con nosotros a un simposio de posporno y que su trabajo se empieza a ver envuelto en esto. Ella también empieza a decir ‘Ah, mi trabajo también tiene esas posibilidades’”, comenta *Lechedevirgen*. El término, las influencias y los referentes pospornográficos vienen a sumar entonces en un contexto, para que se sigan creando esas redes, alianzas y colaboraciones sobre las que he insistido: “es como un pilar donde tú te puedes sostener para teorizar, pensar, activar espacios, proponer cosas y ya puedes decir algo más en concreto”, agrega Felipe Osornio.

“Ya si piensas en todos esos referentes, te das cuenta que esas semillitas siempre estuvieron aquí. Más bien yo creo que se han potenciado en el momento en que se encontraron como nodos, se formaron comunidades”, reflexiona Liz Misterio. “Claro que en Europa teorizaron y le pusieron un nombre, pero siempre vas a encontrar antecedentes, por más que teóricamente estés pensando y diciendo algo, vas a encontrar referentes en otros lados”, comenta a su vez Julia Antivilo. No se trata al final de saber o determinar qué ocurrió primero y qué después, sino comprender la manera en que estas tradiciones confluyen en las propuestas más recientes, relacionadas con posporno, performance y sexualidad. Al respecto, me parece que *Lechedevirgen* esboza una reflexión muy útil:

“Creo que este tipo de acciones en alguna parte de Europa, eran mucho más raras de encontrarse, entonces cuando empiezan a generarse estas cosas allá, se les tiene que poner un nombre, ¿sabes? Y ese nombre encierra todas esas prácticas. Y ése es el nombre que luego viene acá para denominarlo. Fue una cosa así de que... como yo lo veo, que es que aquí ya sabíamos que estaba, o sea, nadie lo había puesto en palabras ni había hecho teoría al respecto.

Entonces yo creo que realmente México no había necesitado que se le pusiera un nombre porque no era necesario hacerlo. Sin embargo, sí creo, y es como la otra parte, que el término pospornografía ha ayudado bastante a organizar las cosas y a darles un peso político y teórico que merecen tener” (*Lechedevirgen Trimegisto*, 27 años).

En tal sentido, sería un grave error intentar hablar de estas manifestaciones a la manera de “pre-pospornográficas” o algo de ese estilo. La misma idea de un concepto así (pre-post”) traza los límites de una lógica que es insostenible. En tal caso, vaya que sí estaríamos omitiendo el propio devenir y rasgos específicos de las propuestas y del contexto en que

emergen. Lo posporno entra en diálogo con esta tradición de trabajo con el cuerpo y la sexualidad en México, pero no los subyuga.

Podríamos, quizás, más bien decir que lo pospornográfico es un elemento compositivo, una influencia importante en varias de las acciones y obras relacionadas con el arte feminista contemporáneo del país, propias de las más recientes generaciones de artistas. El posporno se convirtió en uno de sus referentes e influencias medulares, y esta corriente ha coincidido con la tradición del arte feminista y de performance de México y América Latina. A su vez, en los ámbitos de la pospornografía se han sumado muchas de las demandas e inquietudes más relevantes de nuestro contexto político y social actual, relativas éstas en su mayoría a la violencia y represión política y sexual.

Bajo esta arista, creo se vuelve innecesario desarrollar un concepto único que denomine y englobe lo pospornográfico: en ese punto de partida político-sexual, el sendero después puede llevar a cualquier parte, dependiente esto siempre del bagaje personal y el contexto sociohistórico de cada persona que decide accionar en el ámbito. Lo vimos en los obras de algunas interlocutoras. Al respecto, Lucía Egaña realiza una reflexión valiosa:

“Más importante más qué se hace que cómo se llama. Creo que en determinados contextos puede tener sentido hablar de algo como posporno, o hacerlo... de verdad creo que esto es muy contextual y se relaciona también con las necesidades de cada persona.

Para mí tiene mucha potencia que podamos crear deseo y sobre todo que lo pongamos en duda, desde el nuestro hacia el más allá. Cuestionar la imagen y también nuestras relaciones. Son procesos tanto personales como colectivos, y en ese sentido, sí me parecen importantes. ¿Pero te das cuenta? Lo que estoy diciendo puede llegar a ser tan potente que el nombre que le pongamos se queda como una preocupación menor” (Lucía Egaña, 37 años).

De hecho, comienzan a haber muchos grupos y activistas en América Latina que se desmarcan ya explícitamente de la pospornografía como lugar de enunciación política. Una colectiva como Subcuerpa, que desde el 2014 organiza el Desencuentro Posporno en Medellín, Colombia, para el 2016 organiza un evento nombrado “Contra el posporno”, y a partir del cual han redactado un manifiesto, sobre el que citaré algunas partes:

Hablamos en nuestro nombre cuando manifestamos que la denominación de posporno se ha transformado en una palabra acomodaticia, fácil de digerir, rimbombante y tal vez más elitista de lo que fue en principio. [...]

Acorraladas en el juego de las definiciones, huimos por las grietas entre las categorías, escapamos de las etiquetas abriendo puertas, dimensiones aún inexploradas, espacios para cuestionarnos y cuestionarles. Las palabras, siempre de doble filo, encasillaron las prácticas, estéticas y discursos bajo el cobijo de lo pospornográfico para allí convertirse de nuevo en categoría e inmediatamente en etiqueta; una exótica e innovadora tendencia artística. ¿Nos enfrentamos de nuevo a una forma de colonialismo? ¿Las mismas estrategias subversivas de emancipación para todxs lxs cuerpxs? ¿Qué sentido cobra una liberación del cuerpx bajo estrategias creadas por otrxs? ¿Se puede librar una batalla por la libertad de lo corporal financiada por los estados e instituciones? ¿Pueden unxs cuantas cuerpos representar otrxs cuerpos?

Renunciamos a llamarnos posporno, seguimos desencontrándonos, alejándonos de cualquier margen que nos pretenda acorralar. Nuestro transito es vagabundo, no pretende aparcadero” (Subcuerpa, 2016).

¿Recordamos la actitud en tránsito sobre la que hablábamos en los inicios del capítulo y que comprendía al posporno como acción política? Me parece que es justamente lo que está ocurriendo, en el momento en que concluyo el trabajo de investigación. Observo cómo también las interlocutoras siguen desarrollando sus propuestas, pero muchas de ellas se desmarcan ya también del término.

Lo primordial aquí es comprender que la acción política que se propone indagar en los deseos y prácticas sexuales prevalece, y más bien lo que se comienza a desechar es el término. Recordemos que la Manada de Lobxs establece una idea similar en relación con lo *queer*, pero que me parece se podría aplicar de la misma forma al pensamiento del posporno, pues su propósito es “movilizar un devenir *queer* de lo *queer*, devenir imperceptibles, el anormal del anormal, que nuestro deseo resista inclasificable, móvil, errante y mutando mutante” (Manada de Lobxs, 2014: 108).

Es decir, la politización del cuerpo y la representación explícita de la sexualidad sigue siendo una tarea y objetivo en construcción, que marcha hacia un devenir con un cierto carácter performativo, donde no se conoce a priori el rumbo sino que a partir de la acción política misma se va trazando. Sean unos u otros los términos, el sentido político-sexual prevalece. Quedan entonces los nodos y caminos abiertos

Conclusiones

El objetivo primordial de esta tesis versaba en reflexionar sobre los usos que se le han dado al término de pospornografía por parte de una red de artistas, activistas e investigadoras que trabajan de cerca en los ámbitos donde se emplea el concepto, en el contexto espacio temporal del México contemporáneo.

En tal sentido, creo que podría dividir el proceso reflexivo que implicó la tesis en dos grandes vertientes o “periodos”, por decirlo de alguna manera. El primero, si bien ya contemplaba el trabajo de campo y el diálogo con algunas de las personas que accionan en el ámbito, consistía en un abordaje que primordialmente comenzaba en la teoría y que desembocaba en lo práctico, las voces de las interlocutoras de la investigación y su propuesta artística y política. Bajo esa arista, partí de una perspectiva que consideraba centralmente el estudio de las imágenes, las propuestas estéticas que, de acuerdo con ciertos rasgos estipulados en la introducción, podríamos considerar como “pospornográficas”.

No obstante, la inmersión en el ámbito me mostró una perspectiva distinta. Este viraje también fue acorde con un pensamiento y posicionamiento feminista con el que comenzaba a dialogar. Si tradicionalmente partimos del mundo racional a la realidad concreta, el feminismo parecía mostrarme otro camino: motivado esto por mis profesoras y las clases en la maestría, por todas las personas que conocí en el proceso de investigación y a quienes agradezco su colaboración y amistad. Noté así la importancia del posicionamiento situado, del cuerpo, de lo personal.

En ese rumbo, es que las voces de las artistas y activistas con quienes dialogué comenzaban a ser más vivas y diversas. A la par, emergía también mi propia voz y pensamientos: un movimiento que implicaba distanciarse de la teoría para observar y entender lo que estaba ocurriendo en mi realidad concreta. Observaba entonces cuerpos y personas que creaban representaciones pero que primordialmente partían de un pronunciamiento corporal y político concreto. Que iba más allá de la imagen, y que ante todo era una cuestión vivencial, propia. Lo personal es político... la consigna feminista resonaba en mis experiencias y pensamientos.

En tal sentido es que también pretendí estructurar el trabajo mediante una cierta ruta de pensamiento, para complejizarlo conforme avanzara la reflexión con el desarrollo de los capítulos. De esta forma, en la introducción se esbozó una primera definición de la

pospornografía como un movimiento que pretendía plasmar otros cuerpos y sexualidades distintos de aquellos que suelen predominar en la pornografía heterosexual, donde se suele seguir una dinámica hombre/mujer, sujeto/objeto de la representación. Digamos que el posporno quedó primero definido como una antítesis de la pornografía de consumo masivo.

Este planteamiento se complejizó para comprender que la idea misma de “abrir” los códigos de la representación pornográfica no pasaba meramente por un factor estético, sino que implicaba un cuestionamiento y acción que partía desde las prácticas y dinámicas sexuales cotidianas.

Bajo estos rasgos y matices, lo estético dejó de ser representación en sí para convertirse en una cuestión ligada con un pronunciamiento político-artístico, en un contexto social, con emociones e historias personales, con acciones concretas hechas cuerpo. Detrás del velo de la imagen “posporno” más bien había una compleja y diversa red de acción política, crítica con la forma en que se producen y difunden representaciones sexuales, con la manera en que concebimos y ponemos en práctica nuestra sexualidad. Pronunciamientos en torno a los cuales se construyen comunidades, alianzas y afectos. Un término, categoría conceptual que ha servido para crear identificaciones, nodos y enlaces. Básicamente una herramienta política, como afirmaban las personas entrevistadas; la pospornografía como una acción-representación.

En los ámbitos en los que profundicé y con las personas con quienes dialogué, queda de manifiesto la influencia del movimiento en torno al posporno que se gestó en Barcelona, en auge sobre todo en la primera década del siglo XXI. De esta corriente emergieron personajes, posturas y reflexiones, producciones textuales y audiovisuales que luego, en muy buena medida, repercutieron en los espacios y redes nacionales ligadas al feminismo, donde se criticaban y cuestionaban temáticas similares. Hubo una resonancia entre ambos contextos, como apuntaba Liz Misterio.

Y queda claro que el posporno no vino a crear un cierto espacio político y discursivo que no existía, sino que llegó a confluir con propuestas y redes que ya se encontraban muy activas en el ámbito mexicano, precedidas por una larga tradición de arte feminista y de performance, gestada al menos desde los años 70 del siglo XX. La pospornografía llegó a confluir con este bagaje y contexto, y a tener una cierta influencia y

repercusión entre las jóvenes generaciones de artistas que se pronuncian desde el activismo feminista en México.

Es importante subrayar que el término sirvió para aunar esfuerzos y crear redes activistas y de convivencia. A su vez, quizás no como un proceso dicho explícitamente, pero emplear el término de posporno facilitó también a las activistas de América Latina y México vincularse con los fenómenos y actores que se estaban gestando en otras partes del mundo. El tag “posporno” ha permitido que sus trabajos sean mostrados en eventos y festivales de multiplicidad de lugares. A partir de las redes afectivas creadas es que también las artistas han tenido la oportunidad de viajar ellas mismas para presentar sus trabajos.

Ahora que, como se mencionó al final del último capítulo, la influencia y alcance de la pospornografía como concepto y herramienta política se comienza a propagar y disolver. No sé si podríamos hablar de un cierto “boom” del posporno en México, potenciado sobre todo a partir de 2013, año que coincidió con la visita de algunas de las activistas de la escena barcelonesa en el Femstival, con la mayor difusión y proyección de trabajos audiovisuales mexicanos y latinoamericanos en la Muestra Marrana y en otros festivales posporno en Europa —trazándose así el intercambio entre un contexto y el otro—. Las interlocutoras de la investigación coinciden en señalar que es en este periodo cuando se empiezan a formar los nodos y puntos de convivencia, entre propuestas y acciones políticas que ya aparecían pero que aún no dialogaban entre sí.

Mediante este intercambio se empezó a generar una red de colaboraciones y afectos en las que el posporno ha servido como una categoría aglutinadora, ejemplificada con la organización de eventos como la Muestra Marrana VII, en el museo ExTeresa Arte Actual. Diría que luego estos ámbitos relacionados con el posporno se han comenzado a dispersar en múltiples direcciones. Lo primordial es que “pospornografía” como término y plataforma política comienza a ser dejada atrás; sin embargo, el propósito de politizar las prácticas sexuales y su representación explícita se preserva y complejiza. Ésta considero que es una de las conclusiones medulares que debemos tener en cuenta.

Lo que prevalece es la acción política, como una experimentación sobre los gustos y placeres sexuales y la forma en que se representan. Digamos que la influencia del posporno, como movimiento con un origen y desarrollo identificable, ya está dada dentro los ámbitos

feministas contemporáneos en México, y ahora comenzamos a ver más sus efectos y entramados posteriores.

En las entrevistas, Bruno Cuervo se preguntaba por la repercusión de estas posturas entre generaciones más jóvenes, cuyas prácticas y referentes sexuales se están ya construyendo desde otro imaginario, que al menos se intenta desmarcar de los valores e imágenes que promueve la pornografía de consumo masivo. Este mismo movimiento puede llevar a posicionamientos nuevos, más radicales o que cuestionen relaciones, representaciones y prácticas no contempladas previamente.

La investigación de esta tesis procuró acercarse con algunas de las personas que están accionando de forma activa en los espacios y propuestas relacionados con el posporno en México. Es, por lo tanto, una muestra bien acotada y delimitada de lo que está ocurriendo en un nivel macrosocial que es más amplio. En ese sentido es que haría falta acercarse con otras personas que interaccionan en el ámbito, para sumar opiniones y perspectivas.

Conocer e investigar más al respecto creo daría cuenta de un diálogo muy diverso, sobre el que hay pocos puntos de acuerdo. Un cierto ámbito que da cuenta de una pluralidad de voces y posturas. Finalmente, por mi propia posición y conocimiento situado, soy consciente de que buena parte de las propuestas y espacios que estudié se encuentran en la Ciudad de México, si bien la mayoría de interlocutoras de la investigación son de muy diversas procedencias.

¿Qué está ocurriendo en otros lugares de México, y en un sentido más general, de Latinoamérica? ¿Cómo se están apropiando y desarrollando estos discursos relacionados con el posporno? ¿De qué maneras específicas están confluyendo con el bagaje de trabajo con el cuerpo y la sexualidad propios de las regiones? Esclarecer tales puntos me parece muy relevante en contextos en los que, como lo hemos notado, los pronunciamientos políticos y artísticos están íntimamente ligados con agudas problemáticas como los feminicidios, la homofobia o la violencia y los estereotipos de género, con cuestiones como la desaparición forzada de personas, la corrupción de los aparatos gubernamentales o el narcotráfico. “No es coincidencia que de pronto todo haya confluído”, mencionaba Miroslava Tovar, y creo debemos mantener la mirada atenta y la postura crítica ante esto.

Es en ese cauce que desde mi propia experiencia y reflexión me gustaría optar por un espacio académico más participativo, relacionado de manera cercana con estas posturas e inquietudes. En lo relativo al posporno, justamente creo sería adecuado descentralizar la mirada de la imagen, la estética y el arte escrito con mayúsculas —los estudios y reflexiones sobre el tema que a mí parecer más abundan—, para más bien trazar puentes reflexivos entre el ámbito académico y la acción política. Noté con mucho agrado cómo esto ocurre en los espacios feministas en los que interactué, tanto en las generaciones jóvenes como entre las artistas y activistas que tienen un más largo recorrido y experiencia. Me gustaría más transitar por esos rumbos y espero que este trabajo sea un aporte para impulsar un diálogo entre espacios activistas y académicos, un diálogo abierto que retroalimente a ambas partes, pues después de todo me parece caminan por senderos similares.

Bibliografía

- Abad, Itziar (2015), “Esta cultura nos ha secado el cerebro y el coño”, España, *Pikara Magazine*, 21 de abril, URL: <http://www.pikaramagazine.com/2015/04/esta-cultura-nos-ha-secado-el-cerebro-y-el-cono/>, última consulta agosto de 2016.
- Ackman, Dan (2001), “How big is porn?”, Estados Unidos, *Forbes*, 25 de mayo, URL: <http://www.forbes.com/2001/05/25/0524porn.html>, última consulta agosto de 2016.
- Alcázar, Josefina y Fernando Fuentes (2005), *Performance y arte acción en América Latina*, Ciudad de México, CITRU, ExTeresa, Ediciones sin nombre.
- Álvarez Corona, Luis Guillermo (2014), “*Cazar al lobo*”: *Las relaciones interpersonales y de género que van del porno al post-porno en la película Baise Moi (Francia, 2000)*, Ciudad de México, El Colegio de México, tesis de maestría.
- Antivilo, Julia (2015), *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*, Bogotá, Ediciones desde abajo.
- (2013), *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual*, Santiago, Universidad de Chile, tesis de doctorado.
- Arreguín Prado, Dolores Amelia (2013), *La industria pornográfica y el Estado mexicano, un atentado contra los derechos humanos de las mujeres*, Ciudad de México, UNAM, tesis de licenciatura.
- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Belandria, Sofía (2012), *Análisis de los elementos pospornográficos de las obras de cuatro artistas venezolanos (1992-2012)*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, tesis de licenciatura.
- Blanchar, Clara (2015), “Colau ficha una activista ‘post porno’ para llevarle la comunicación”, España, *El País*, 30 de junio, URL: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/06/29/catalunya/1435589534_316009.html, última consulta agosto de 2016.
- Bourcier, Marie-Hélène (2003), “Porno-políticas performativas, postfeminismo y pornografía queer”, Seminario Retóricas del Género/Políticas de Identidad, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, URL: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2011/02/retoricas-de-genero-politicas-de-identidad-b-preciado.pdf>, última consulta agosto de 2016.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Barcelona, Paidós.
- (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ciudad de México, Paidós.

- Cordero, Karen e Inda Sáenz (comps.) (2007), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, CURARE, FONCA, UNAM-PUEG.
- De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction*, Indiana, Indiana University Press.
- Egaña, Lucia (2014), “Una categoría imposible: el postporno ha muerto, Latinoamérica no existe”, *Errata*, núm. 12, enero-junio, pp. 242-249.
- (2009), “La pornografía como tecnología de género. Del porno convencional al postporno. Apuntes freestyle”, España, *La Fuga*, núm. 9, URL: <http://www.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>, última consulta agosto de 2016.
- Fassin, Eric (2011), “El imperio del género. La ambigua historia política de una herramienta conceptual”, *Discurso, teoría y análisis*, núm. 31, pp. 11-35.
- Foucault, Michel (1988), “El sujeto y el poder”, en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Ciudad de México, UNAM, pp. 227-244.
- Fraisse, Geneviève (2008), *Desnuda está la filosofía*, Buenos Aires, Leviatán.
- García del Castillo, Alberto (2011), “Asalto al poder en el porno: apropiación y empoderamiento en las narraciones postpornográficas”, *Revista Icono*, vol. 14, año 9, pp.361-377.
- Gil, Rubén (2014), “¿Quién es *La Fulminante*?”, México, *La Jornada Jalisco*, 3 de octubre, URL: https://issuu.com/lajornadajalisco/docs/jal-_03102014, última consulta diciembre de 2016.
- Giménez Gatto, Fabián (2008), “Pospornografía”, *Estudios Visuales*, núm. 5, enero, pp. 96-106, URL: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/gimenez_gatto.pdf, última consulta octubre de 2015.
- Guber, Rosana (2004), *El salvaje metropolitano*, Buenos Aires, Paidós.
- Haraway, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- Kronotop (2011), “Mi sexualidad es una creación artística. Entrevista con Lucía Egaña”, España, *Kronotop.org*, URL: <http://www.kronotop.org/folders/mi-sexualidad-es-una-creacion-artistica/>, última consulta agosto de 2016.
- Las Cirujanas (2015), “Femstival 2015”, texto completo, URL: <https://lascirujanas666.wordpress.com/femstival-2015/>, última consulta agosto de 2016.
- (2010), “Qué es Femstival y sus ediciones”, texto completo, URL: <https://lascirujanas666.wordpress.com/femstival/>, última consulta agosto de 2016.
- Llopis, María (2010), *El postporno era eso*, Barcelona, Melusina.

- López Alonso, Eduardo (2015), “*Ciutat Morta* desata una ola de indignación y la petición de la repaertura del ‘caso 4F’”, España, *el Periódico*, 19 de enero, URL: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/ciutat-morta-desata-una-ola-indignacion-peticion-reapertura-del-caso-3863188>, última consulta agosto de 2016.
- Ludditas Sexxxuales (2010), “Manifiesto Pornoterrorista Luddita Sexual”, texto completo, URL: <http://ludditastexxtuales.blogspot.mx/2010/10/manifiesto-porno-terrorista-luddita.html>, última consulta agosto de 2016.
- Mallimaci, Fortunato y Verónica Giménez Beliveau (2006), “Historia de vida y métodos biográficos”, en Irene Vasilachis de Gialdino (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona, Gedisa, pp. 175-212.
- Manada de Lxbxs (2014), *Foucault para encapuchadas*, Buenos Aires, Milena Caserola.
- Mayer, Mónica (2013), “Sexo, risas y amor: tres artistas mexicanas enfrentan la pornografía”, México, La Pala, 31 de mayo, dirección URL: <http://www.la-pala.com/articulos/item/208-sexo-risas-y-amor-tres-artistas-mexicanas.html>, última consulta agosto de 2016.
- (2004), *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*, Ciudad de México, FONCA, AVJ Ediciones, Pinto mi Raya.
- Meza, Ivelin (2015), “Cuerpos en Fuga. Entrevista a Mirnx Roldán”, *Hysteria!*, URL: <http://hysteria.mx/mirnxcuerpos/>, última consulta agosto de 2016.
- Milano, Laura (2014), *Usina posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*, Buenos Aires, Editorial Título.
- Moreno Hernández, Esperanza (2010), *Cuerpos lesbianos en (la) red. De la Representación de la Sexualidad Lesbiana a la Postpornografía*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, tesis de maestría.
- Muestra Marrana (2016), “Sobre la muestra”, *muestramarrana.org*, URL: <http://muestramarrana.org/acerca-de/>, última consulta agosto de 2016.
- PCOP (1970), *The Report of The Comission on Obscenity and Pornography*, Washington, US Government, en Hathi Trust Digital Library, URL: <https://catalog.hathitrust.org/Record/001354117>, última consulta agosto de 2016.
- Peña Sánchez, Yesenia (2012), “La pornografía y la globalización del sexo”, *El Cotidiano*, núm. 174, julio-agosto, pp. 47-57.
- Perli, Giulia (2011), *Coños urbanos: la deserción del deseo y las calles sexuadas*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, tesis de maestría.
- Pezzella, Mario (2004), *Estética del cine*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Platero, Raquel [Lucas] (ed.) (2012), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

PornHub Insights (2016), “2015 Year in Review”, URL: <http://www.pornhub.com/insights/pornhub-2015-year-in-review>, última consulta agosto de 2016.

————— (2015), “2014 Year in Review”, texto completo, URL: <http://www.pornhub.com/insights/2014-year-in-review>, última consulta agosto de 2016.

Preciado, Beatriz (2010), *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*, Ciudad de México, Editorial Anagrama.

————— (2009), “Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...”, *Debate feminista*, vol. 40, núm. 41, pp. 111-123.

————— (2008a), “Museo, basura urbana y pornografía”, *Zehar*, núm. 64, pp. 38-47. URL: <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A6016>, última consulta agosto de 2016.

————— (2008b), *Testo Yonqui*, Madrid, Editorial Espasa.

————— (2003), “Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’”, *Revista Multitudes*, núm. 12, pp. 157-166.

Press Association (2014), “Face-sitting protest outside parliament against new porn rules”, Reino Unido, *The Guardian*, 12 de diciembre, URL: <https://www.theguardian.com/culture/2014/dec/12/face-sitting-protest-outside-parliament-against-new-porn-rules>, última consulta agosto de 2016.

Quimera Rosa (2014), “Sexus 3 aka La Violinista”, *QuimeraRosa.net*, URL: <http://quimerarosa.net/sexus-3-aka-the-violonist/>, última consulta agosto de 2016.

Ramírez, Noelia (2015), “El documental que pone al descubierto la crudeza del porno ‘amateur’”, España, *S Moda*, suplemento de *El País*, 8 de octubre, URL: <http://smoda.elpais.com/moda/el-documental-que-pone-al-descubierto-la-crudeza-del-porno-amateur/>, última consulta agosto de 2016.

Rebossio, Alejandro (2015), “Escándalo en Buenos Aires por un espectáculo porno en la Universidad”, España, *El País*, 2 de julio, URL: http://elpais.com/elpais/2015/07/02/actualidad/1435870379_262362.html, última consulta agosto de 2016.

Ribes, Francina (2015), “Mayte Garbayo: ‘lo estético es político, es social, es ético’”, España, *Barcelonés*, URL: <http://www.barcelones.com/cultura/maite-garbayo-%E2%80%99Clo-estetico-es-politico-es-social-es-etico%E2%80%9D/2015/03/>, última consulta agosto de 2016.

- Rivas San Martín, Felipe (2011), “Otro porno es posible: feminismo y postpornografía”, en Centro de Estudios Críticos Universitarios (comps.), *En Reversa: Primeras jornadas estudiantiles de teoría de género*, Santiago de Chile, Editorial Párrafo, pp. 124-132.
- Robbins, Martin (2015), “Porn data: visualising fetish space”, Reino Unido, *The Guardian*, 30 de abril, URL: <https://www.theguardian.com/science/the-lay-scientist/2015/apr/30/porn-data-visualising-fetish-space>, última consulta agosto de 2016.
- Rodríguez, Ana Mónica (2012), “Celebremos otras formas de belleza en contra de las que impone la televisión”, México, *La Jornada*, 14 de noviembre, URL: <http://www.jornada.unam.mx/2012/11/14/cultura/a05n1cul>, última consulta agosto de 2016.
- Rodríguez Cuberos, Édgar Giovanni (2010), “Pospornografía: ¿Vector decolonial o sofisticación de la máquina imperial?”, *Nómadas*, núm. 33, octubre, pp.165-179.
- Rodríguez Sosa, Mariana (2012), “Mujeres que hacen performance: acciones transformadoras en el arte”, en Ana María Tepichín, Karine Tinat y Luz Elena Gutiérrez (coords.), *Los grandes problemas de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, tomo VII, pp. 295-315.
- Romero, Antonio (2013), *Portrait of a call girl y La orina y el relámpago: el carácter espectacular y crítico expresivo en el cine pornográfico*, UNAM, tesis de licenciatura.
- Rompeviento TV (2014), “Arte, menstruación y rituales colectivos”, en *Luchadoras*, Rompeviento TV, Ciudad de México, 60min., 19 de noviembre, en YouTube (Canal de Rompeviento TV), URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ea_dQN6O4xg, última consulta noviembre de 2015.
- (2013), “Diana Torres, Pornoterrorista”, en *Luchadoras*, Rompeviento TV, Ciudad de México, 60min., 8 de mayo, en YouTube (Canal de Rompeviento TV), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IUhhJDavMss>, última consulta noviembre de 2015.
- Rubin, Gayle (1996), “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Ciudad de México, PUEG-UNAM, pp. 35-96.
- Sáez, Javier (2003), “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”, Maratón posporno, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, URL: <http://www.hartza.com/fist.htm>, última consulta agosto de 2016.
- Salanova, Marisol (2012), *Postpornografía*, Barcelona, Editorial Sigueluyendo.
- (2011), *Orígenes de la iconografía BDSM en la estética postporno*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, tesis de maestría.
- Sautu, Ruth (2005), *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*, Buenos Aires, Ediciones Lumiere.

- Scott, Joan Wallach (2008), *Género e historia*, Ciudad de México, FCE.
- Seligmann, Linda (2005), “Ethnographic Methods”, en Daniel Druckman (ed.), *Doing Research*, Thousand Oaks, Sage Research Methods, SP, pp. 229-255.
- Solá, Miriam y Elena Urko (2013), *Transfeminismos. Epistemes, ficciones y flujos*, Navarra, Editorial Txalaparta.
- Spradley, James (1980), *Participant Observation*, Nueva York, Fort Worth, Harcourt, Brace, Johanovich College Publishers.
- (1979), *The Ethnographic Interview*, Nueva York, Fort Worth, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Sprinkle, Annie (1997), “Some of my performances in retrospective”, *Art Journal*, vol. 56, núm. 4, pp. 68-70.
- Subcuerpa (2016), “III Des.encuentro contra el posporno. Nos comemos [a] nuestra manera”, texto completo, URL: <http://desesperovioleta.wixsite.com/desencuentroposporno>, última consulta agosto de 2016.
- Szymanski, Dawn M. y Destin N. Stewart-Richardson (2014), “Psychological, relational, and sexual correlates of pornography use on young adult heterosexual men in romantic relationships”, *Journal of Men Studies*, vol. 22, núm. 1, enero, pp. 64-82.
- Tatarkiewicz, Władysław (2001), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- Torres, Diana J. (2013), *Pornoterrorismo*, Oaxaca, Sur Plus Ediciones.
- Tovar, Miroslava (2013), “Germaine/Marcel/Elsa o de la androginia dadá al videoarte post-porno”, texto completo, URL: <http://miroslavatovar.blogspot.mx/2013/06/germainemarcelelsa-o-de-la-androginia.html>, última consulta agosto de 2016.
- Trimegisto, Lechedevirgen (2013a), “Brujería DIY: un decálogo a propósito de magia y arte de performance”, *Hysteria*, URL: <http://hysteria.mx/brujeria-diy-un-decalogo-a-proposito-de-magia-y-arte-de-performance/>, última consulta agosto de 2016.
- (2013b), “Pornoválidos y minusgráficos”, *Revista Vozal*, núm. 2, URL: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pornovalidos-y-minusgraficos>, última consulta agosto de 2016.
- (2012), “Pensamiento puñal”, manifiesto, URL: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/01/Pensamiento-Pu%C3%B1al-.pdf>, última consulta agosto de 2016.
- Tsoulis-Reay, Alexa (2013), “A brief history of revenge porn”, Estados Unidos, *New York*, URL: <http://nymag.com/news/features/sex/revenge-porn-2013-7/>, última consulta agosto de 2016.

Valencia, Sayak (2014), “Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver”, *E-misférica*, vol. 11, núm. 1, URL: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/valencia>, última consulta agosto de 2016.

Villegas, Alejandra (2015), “Casa Gomorra”, México, *TimeOut*, 6 de febrero, URL: <http://www.timeoutmexico.mx/df/gay-y-lesbico/casa-gomorra>, última consulta agosto de 2016.

Williams, Linda (1993), “A provoking agent: the pornography and performance art of Annie Sprinkle”, *Social Text*, núm. 37, pp. 117-133.

——— (1991), “Gender, genre, and excess”, *Film Quarterly*, vol. 44, núm. 4, verano, pp. 2-13.

Referencias de imágenes

Figura 1. El denominado Club 90 en el Carnival Knowledge de Franklin Furnace, Ohio (1990) [fotografía]. Recuperado de: Sprinkle, Annie (1997), “Some of my performances in retrospective”, *Art Journal*, vol. 56, núm. 4, pp. 68-70.

Figura 2. Cartel promocional del Taller de Hackeo Feminista en la Ciudad de México (2014). Ilustración de Lynn Randolph [diseño]. Cortesía de Diana J. Torres

Figura 3. Matriz heterosexual con códigos visuales de la pornografía (2016) [diagrama]. Diseño propio.

Figura 4. Foto de la acción *Paja pública* (2009) [fotografía]. Recuperado de: <http://helenlafloresta.blogspot.mx/2009/06/pornoterrorismo.html>, última consulta agosto de 2016.

Figura 5. Schiavon, Sara. *Pornoterrorismo* [fotografía]. Recuperado de página web de Diana J. Torres: <https://pornoterrorismo.com/mira/fotografia/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 6. *La lucha es por el territorio* (2013), Nadia Granados *La Fulminante* [diseño]. Recuperado de página web de la artista: <http://www.lafulminante.com/imagenes/grafica/pagesgraf/territorio.html>, última consulta agosto de 2016.

Figura 7. Fotogramas de *Maternidad Obligatoria* (2011) [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4lQMD4gxVgI&app=desktop>, última consulta agosto de 2016.

Figura 8. Enríquez Amaya, Herani (2014). *Lechedevirgen en Inferno Varieté: Enigma*. “Como dos puñales” [fotografía]. Recuperado de página web de *Lechedevirgen Trimegisto*: <http://www.lechedevirgen.com/inferno/performance/enigma/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 9. Enríquez Amaya, Herani (2012). *Pensamiento Puñal* [fotografía]. Recuperado de: <http://pensamientopunal.tumblr.com/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 10. Fotogramas de *Pornotizar* (2012) [video]. Recuperado de: <http://video-posporno.tumblr.com/post/121596270744/pornotizar-miroslava-tovar-4-min-55>, última consulta agosto de 2016.

Figura 11. Fotogramas de *Temas y variaciones* (2013) [video]. Recuperado de: <https://vimeo.com/123125575>, última consulta agosto de 2016.

Figura 12. Aceves Bernal, Alex Xavier (2014), *Nudo raro de una línea* [dibujo], Recuperado de página de Facebook del artista: <https://www.facebook.com/alexnoalejandros/photos/a.194741387381107.1073741843.164667673721812/256576141197631/?type=3&theater>, última consulta agosto de 2016.

Figura 13. Logotipo de Casa Gomorra [diseño]. Recuperado de página de Facebook del proyecto: <https://www.facebook.com/casa.gomorra/?fref=ts>, última consulta agosto de 2016.

Figura 14. Aceves Bernal, Alex Xavier (2013), *Logotipo de Hysteria!* [dibujo], Recuperado de: <http://hysteria.mx/about/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 15. Aceves Bernal, Alex Xavier, *Serie Portal* (2013) y *Todo sabio caballero goza por el agujero* (2014) [dibujos]. Recuperados de <http://hysteria.mx/alex-aceves-serie-portal/> y <http://hysteria.mx/todo-sabio-caballero/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 16. Cartel del Femstival 2013 [diseño]. Recuperado de: <http://lascirujanas666.wordpress.com/femstival/femstival-2013/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 17. Pamp, Simona (2011), Muestra Marrana IV [fotografía]. Recuperado de : <http://muestramarrana.org/algunas-fotos-de-la-mm4-de-simona-pamp/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 18. Fotos del evento de la Muestra Marrana VII (2015) [fotografía]. Recuperado de página de Facebook de la Muestra Marrana: https://www.facebook.com/Muestra-Marrana-229706300385600/photos/?tab=album&album_id=912805502075673, última consulta agosto de 2016.

Figura 19. Van Zeller, Rodrigo (2015), *Sexus 3 aka La Violinista* [fotografía]. Recuperada de: <http://quimerarosa.net/sexus-3-aka-the-violonist/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 20. Fotografía del performance *Poner el cuerpo* (2014) [fotografía]. Recuperada de página web de la artista: <https://musicasvisibles.wordpress.com/2014/05/06/que-carajos-es-poner-el-cuerpo/>, última consulta agosto de 2016.

Figura 21. Bustamante, Maris (1982), *El pene como instrumento de trabajo* [fotografía]. Recuperada de: <http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1139>, última consulta agosto de 2016.