

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DESPOSESIÓN POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

LAURENCE MULLALY

AMÉLIE FLORENCHIE

N. 19/2022

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DESPOSESIÓN. POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Coord. Laurence Mullaly y Amélie Florenchie

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

Postpornografía. La revolución de la periferia y sus aristas

187-216

Susana Vellarino Albuera

Vintage postporn o postporn 1.0 (podcast)

Audio

Rachele Borghi, Emilie Viney, Slavina Pérez

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

POSTPORNOGRAFÍA. LA REVOLUCIÓN DE LA PERIFERIA Y SUS ARISTAS

Postpornography. The revolution of the periphery and its edges

SUSANA VELLARINO ALBUERA
Universidad de Granada (España)

susanaproject@hotmail.es

Recibido: 31 de octubre de 2020

Aceptado: 08 de abril de 2021

<http://orcid.org/0000-0002-7334-8433>

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.18918>

N. 19 (2022): 187-216. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Hace ahora treinta años que se puso en circulación el término postpornografía y casi veinte del auge de la misma. Pasado este tiempo y en un momento como el actual en el que se están resquebrajando algunos de los principios sobre los que se sustentaban nuestras certezas parece oportuno revisar algunas cuestiones fundamentales dentro de las tecnologías de producción postpornográficas y de los planteamientos que subyacen a las mismas. Este artículo analiza en primer lugar la confusión terminológica que rodea a la postpornografía, sin perder de vista la pretensión de indefinición que ha flotado en todo momento sobre sus planteamientos. Un segundo punto reflexiona sobre el que se postulaba como principal objetivo de esta metapornografía, el de dinamitar el sistema de producción de verdad del sexo de la pornografía. Como punto final este análisis se detiene en las derivas de los feminismos en las últimas décadas y cómo afectan a la postpornografía, teniendo en cuenta las raíces feministas (transfeministas) de la misma. La finalidad última de este trabajo es abrir un debate que ayude a reubicar y reflexionar sobre el estado actual de la producción postporno.

ABSTRACT: It is now thirty years since the term post-pornography began to circulate and almost twenty since its boom. After all this time, and now that some of the principles on which our certainties were based are being shaken, it seems appropriate to review some fundamental issues within the technologies of post-pornographic production and the approaches that underpin them. This article first analyses the terminological confusion surrounding post-pornography, without losing sight of the aspiration to imprecision that has always hovered over its approaches. It then moves on to reflect on what was postulated as the main objective of this meta-pornography, which was the exploding pornography's control over the production of the truth of sex. Lastly, the analysis focuses on the development of different feminisms in recent decades and their effects on post-pornography, while considering its feminist (transfeminist) roots. The ultimate purpose of this work is to open a debate that helps to relocate and reflect on the current state of post-porn production.

PALABRAS CLAVE: Postpornografía, Tecnologías del sexo, Feminismos-transfeminismos

KEYWORDS: Post-pornography, Technologies of Sex, Feminisms-Transfeminisms.

Cualquier intento por rastrear la postpornografía nos obliga a deambular por territorios aislados e interconectados a un tiempo. Nos emplaza a laberintos con múltiples salidas y nos sugiere llevar con nosotrxs una brújula epistemológica de orden rizomático. Todo ello no complica sino que facilita bastante el trazado, rompiendo la lógica jerárquica vertical para invitarnos a una red horizontal heterogénea de multiplicidades con puntos de fuga siempre en el horizonte. Este mapeo rizomático constituye una elección discursiva y epistemológica. En este sentido es aplicable a cualquier concepto, término, realidad, experiencia... permitiéndonos huir de la economía productiva de la relación causal y ayudándonos a plantear una cartografía donde las redes terciarias son tan relevantes como las primarias. Un conjunto de herramientas de análisis que resultan especialmente relevantes cuando nos adentramos en determinados territorios resbaladizos, como es el caso de la postpornografía. Y ello por el propio ámbito difuso donde ésta pretende ubicarse.

Podemos señalar dos hitos en la genealogía postpornográfica: La performance *Post Porn Modernist Show* (Harmony Theater, Nueva York, 1989) que pone en circulación¹ el término postpornografía y donde Annie Sprinkle hace un recorrido sobre su propia historia como trabajadora sexual, deconstruyendo al mismo tiempo el discurso sobre el sexo que da forma y es conformado en la pornografía. Y la Maratón Posporno en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2003) de la mano de Paul B. Preciado que supone el punto de partida para el desarrollo de producciones que se van a denominar postpornográficas o pospornográficas² en el Estado Español y Latinoamérica. Dichas producciones van a estar ligadas sobre todo al ámbito artístico y activista con un fuerte componente DIY, DIT y DIWO³.

La postpornografía aglutina un conjunto ampliamente diverso de producciones de representación sexual que proponen una nueva manera de hacer porno, exhibiendo el carácter político del sexo y la sexualidad. Bebiendo de fuentes teóricas, artísticas y acti-

1 El término lo usa por primera vez el artista holandés Wink van Kemp en los años 80 para referirse a imágenes sexualmente explícitas cuya intención comunicativa excede la masturbatoria y se sitúa más cercana a la parodia. La misma Annie Sprinkle lo comenta en una entrevista realizada por David Jay Brown y Rebecca McClen Novick (Brown, 1995) Señalamos la performance de Sprinkle como hito fundacional no porque no existan precedentes de producciones que podrían considerarse postporno sino por la repercusión que dicha performance tuvo en el desarrollo posterior de la postpornografía.

2 Existe diversidad de criterio a la hora de optar por un término u otro. Es sobre todo patente esta cuestión en Latinoamérica, donde los discursos y las vivencias se encuentran atravesados por los procesos coloniales. Hay quienes mantienen la T para señalar cómo es un término importado y quienes la eliminan para enfatizar las formas concretas que abordan estas producciones y discursos en países del Sur y/o de la periferia. En el Estado español el término usado mayoritariamente es el de postpornografía.

3 Do it yourself, Do it together y Do it with others (Hazlo tú mismx, Hagámoslo juntxs y Hazlo con otrxs)

vistas, se plantea como una metapornografía⁴ que pretende irrumpir en el panorama de la representación sexual desestabilizando las plataformas de poder de construcción del cuerpo, las identidades y las sexualidades.

Cuando hablamos de representación sexual nos estamos refiriendo a un conjunto de producciones diversas que desbordan el concepto tradicional de representación que se ha manejado dentro del ámbito del arte y de la crítica de arte y que se encuentra expandido en territorios tanto académicos como activistas. Por un lado nos hacemos eco del concepto de “campo expandido” que Rosalind Krauss (1979: 30-44) aplicara a la escultura y a los cambios en la producción que estaban aconteciendo en la postmodernidad y los desplazamos directamente a la representación visual, extendiendo los límites de lo que puede considerarse como tal, en sintonía con los estudios visuales y los estudios culturales y su dialéctica expansiva. Por otro lado, Giménez Gatto (2018) extiende el concepto de Krauss para aplicarlo directamente a la pornografía y señalar cómo ésta se desplaza hacia territorios que la conectan con el cine de autor o con el arte desdibujando los límites tradicionales entre pornografía y arte.

Nos acercamos también a las posiciones de Brian Wallis (1984) en torno al carácter discursivo de toda representación, que va más allá de la representación visual tradicional, y se expande hacia lo lingüístico, lo semántico o la representación social. Por otro lado, la representación nos lleva a la re-presentación y en ese sentido retomamos la performatividad de Judith Butler (1990, 1993) para dar cuenta de que representar no sólo construye conceptos, sino que genera cuerpos.

Por todo ello se puede ubicar a la postpornografía en el campo expandido de las tecnologías del sexo, un híbrido entre Krauss y Foucault, un territorio contaminado y fluido que no ha estado ni está exento de controversias. Parece necesario esbozar dónde se sitúa la postpornografía en un momento de cambio político e identitario como el que vivimos y que trasciende fronteras y nos despoja de algunos de los mapas que habíamos trazado en las décadas anteriores. Para ello vamos a detenernos en tres cuestiones que nos ayudan a perfilar el *statu quo* de la postpornografía en el momento actual y que giran en relación a la definición/indefinición de la postpornografía y sus consecuentes confusiones; la producción y difusión de material postpornográfico y los nuevos feminismos y su repercusión en el postporno.

Para abordar estas cuestiones, y teniendo en cuenta que este discurso se encuentra geolocalizado en el Estado Español, se pondrá en relación el desarrollo de la postporno-

4 Con el término ‘metapornografía’ nos referimos a una pornografía que habla de sí misma, y que exhibe por tanto sus esquemas de producción y la lógica de su tecnología productiva. La postpornografía es una metapornografía en tanto en cuanto desestabiliza el principio productivo de la pornografía que es la verdad del sexo, haciendo evidente la construcción de dicha verdad.

grafía en Estados Unidos, el Estado Español y Latinoamérica. Si bien la genealogía del postporno nos lleva de forma unidireccional hacia Estados Unidos para localizar allí su estado primigenio, la transformación-traducción que se hace del mismo en Barcelona abre un nuevo capítulo para el postporno que va a conectar con las producciones *queer/cuir* disidentes feministas de distintas localizaciones de Latinoamérica y que van a llevar a un nuevo estatus a la postpornografía con producciones que se separan de la corriente estadounidense. No obstante mantenemos la conexión norte-sur en un viaje de ida y vuelta teniendo en cuenta que vivimos en un mundo globalizado donde se producen continuamente procesos de importación y exportación de discursos, prácticas, experiencias, que toman cuerpo a partir de los diversos sistemas de traducción puestos en marcha en cada territorio. Es por ello que las cuestiones que vamos a tratar sobre el estado actual de la postpornografía mantendrán el eje norte-sur, igual que se tratarán aspectos que tienen que ver con el porno tradicional. De esa forma creemos poder mostrar una mirada poliédrica, sin olvidar que seguimos escribiendo desde el sur (de Europa).

Hay que aclarar por otro lado que hablar de la postpornografía de Latinoamérica es casi una ficción en tanto esa generalización pasa por alto la diversidad de territorios, políticas, situaciones estatales, historia, activismos, problemáticas,... del conjunto de países que se aglutinan bajo ese nombre. Intentaremos ir poniendo ejemplos concretos cuando hablemos de Latinoamérica para no caer en generalidades impuestas desde el afuera⁵.

INTERSECCIONES POLÉMICAS EN EL MAPEADO POSTPORNÓGRAFICO

La ubicación terminológica o los límites e intersecciones con otras representaciones sexuales plantea una cartografía donde no siempre hay acuerdos y donde los discursos, en algunos casos antagónicos, se solapan. En este sentido, la postpornografía no sólo danza con otras formas de representación pornográfica, sino también con el territorio multiforme de la producción artística y cultural.

Establecer o intentar establecer un mapeado postpornográfico pasa ineludiblemente por plantear una definición de la postpornografía. Si no definitiva, al menos aproximativa. Aunque no nos interesa tanto establecer unos límites exhaustivos, como volver a señalar la imprecisión del término y su carácter productivo. La postpornografía surge como una reacción al exceso pornográfico como plataforma de construcción de

⁵ Egaña (2014: 242) señala la imposibilidad de hablar del postporno en Latinoamérica por esa diversidad de producciones que no se deja unificar bajo el paraguas de lo Latinoamericano. Por otro lado Sarmet (2014) incide en esa diversidad de territorios que componen Latinoamérica, así como la repercusión de no contar con genealogías específicas del arte feminista en este poliédrico territorio que hace que el postporno aparezca como algo nuevo y desconectado de las propias sinergias localizadas.

sexualidades, cuerpos, identidades y placeres⁶; siendo uno de sus objetivos principales la desestabilización de la verdad del sexo que articula la pornografía. Se plantea por tanto como una metapornografía que hereda de esa manera los límites imprecisos de la propia pornografía y su dificultad de definición.

Lo que sorprende de la propia dificultad de la definición de pornografía es el carácter de necesidad que conlleva tal empresa. El control férreo que se pretende establecer con respecto a la misma, obliga a manejar una definición lo más concreta y acotada posible. No obstante, resulta mucho más productivo dejar los límites sin precisiones. Así, la función que cumple esa imprecisión semántica es exactamente la de vigilancia de la sexualidad y el sexo, de las identidades y los cuerpos, lo que la convierte en una excelente plataforma de control dentro de esas tecnologías del sexo de las que nos hablara Foucault (1976).

Podríamos plantear entonces si la indefinición de la postpornografía es simplemente una herencia de la de la pornografía o cumple una función específica en estas producciones metapornográficas. Se detecta en los círculos postpornográficos cierto miedo a que se pueda convertir en una moda o una estética, una categoría más de la pornografía a la que se supone que se opone (Post-Op, 2014: 194). Un temor a que pierda el carácter subversivo que entraña como propuesta radical de desmantelamiento de las verdades sobre el sexo establecidas. Para ello se huye de establecer nada parecido a un decálogo que limite y acote el término de la postpornografía, se trata en cambio de mantener un espacio multidimensional de producciones que pueden o no encajar en lo que se denomina postpornografía. Este posicionamiento político tiene dos vertientes contra-

6 La genealogía de la postpornografía nos lleva hasta las Sex Wars o batallas del sexo que tuvieron lugar en Estados Unidos en la década de los 80 del siglo pasado y que enfrentaron a las feministas antipornografía con las feministas pro-sex. Andrea Dworkin y Catharine MacKinnon, feministas activistas del movimiento de Mujeres Contra la Pornografía (WAP) encabezaron una lucha contra la pornografía en la que acabaron aliándose con la ultraderecha política. Ambas elaboraron el Proyecto de Ley Anti-pornografía de la ciudad de Minneapolis en 1983. Los argumentos esgrimidos por este feminismo radical se centraban en considerar la pornografía como el manual por excelencia de la violencia de los hombres sobre las mujeres. Partiendo del desencanto por la liberación que iba a suponer la Revolución Sexual para las mujeres, este feminismo radical entendía que sólo había contribuido a extender la violencia de los hombres para con las mujeres. En su argumentario las relaciones sexuales heterosexuales son sospechosas de dominación y la pornografía lo que hace es perpetuar el sistema de dominación y cosificación que existe para con las mujeres. Para poner límite a esta violencia fruto del orden patriarcal se propone la censura contra la pornografía (aparte de otras medidas como la persecución de la prostitución...) Frente a este feminismo surge el movimiento feminista Pro-Sex defendiendo que la pornografía no es el lugar para luchar contra la violencia contra las mujeres y que se opone a la censura de la pornografía entendiendo que esa censura acabaría con el placer de las mujeres y de las minorías sexuales. Este feminismo contrario a los presupuestos esgrimidos en el porno propone crear nuevas pornografías donde tengan cabida otras sexualidades. Para una ampliación de estas cuestiones revisar la obra de Osborne (1993).

dictorias. Por un lado, y emulando al término *queer*⁷, tiene un fuerte componente de autodenominación. Serán postpornográficas aquellas producciones o acciones propias que yo (agente y sujeto que produce, actúa, o recepciona y participa en según qué contextos predeterminados y leídos como postpornográficos) determine que lo son. Este autoagenciamiento de la denominación hace detentar un poder semiótico que excluye la limitación externa experta y pretende abocar al fracaso cualquier intento de definición desde un “afuera”. Pero esa imprecisión del término está provocando también intersecciones con otras producciones pornográficas más o menos alternativas al porno mainstream y que en principio no participan de los presupuestos de los que parte la postpornografía⁸. El riesgo de estas intersecciones es la pérdida del planteamiento político que conlleva la postpornografía y el hecho de que se puedan establecer conexiones con discursos que, en algunos casos, son opuestos a los planteados. Porque el postporno, aunque evita la normalización, es inteligible⁹.

La postpornografía, como decimos, se confunde en no pocos casos con otros tipos de pornografía más o menos cercanos a la misma. Dentro del amplio abanico de la producción pornográfica, tres son los espacios en los que se puede encontrar el término postpornografía asociado a producciones que no comparten el conjunto de los presupuestos postpornográficos: es el caso del porno feminista, el *alt porn* o el *queer porn*.

El porno feminista ha surgido paralelo, por no señalar que fue predecesor, del porno para mujeres, desapareciendo a menudo la diferencia entre ambas categorías. Como hemos comentado más arriba, es en el contexto de las Sex Wars de los años 80 en Estados Unidos donde surge un movimiento de feministas pro-sex que alcanza a la industria del sexo. En aquellos momentos y en aquel contexto el porno para mujeres sólo podía ser feminista, porque el simple hecho de plantear la posibilidad de, por un lado, consumidoras de porno, y por otro, directoras de porno, implicaba posicionarse políticamente y de forma activa dentro del ideario feminista pro-sexo que tenía que luchar contra una corriente mainstream de censura que había aglutinado a la derecha más reaccionaria con el feminismo antipornografía, que estaba claro que había errado en sus objetivos. Muchas fueron las feministas que lucharon duro por abrir ese camino hacia una pornografía diferente a la mainstream y que fuera políticamente feminista. Entre ellas se

7 La teoría *queer* junto con el transfeminismo está en la base de la producción postporno y constituye uno de los ejes discursivos que le dan forma.

8 Felipe Osornio (2021) (Lechedevirgen Trimegisto, artista, curadorx y productorx mexicanx, referente de la postpornografía y el arte *queer/cuir* latinoamericano) expone cómo el boom que está viviendo México en relación al postporno está generando también que muchxs artistas se estén vinculando al arte postporno con obras que en principio no entrarían dentro de los planteamientos de la postpornografía.

9 Para un análisis de los presupuestos de la postpornografía así como de los antecedentes de la misma véase Vellarino (2012).

pueden destacar algunos nombres como los de Candida Royalle, Nina Hartley, Bonnie Atlas, Svetlana, Roberta Finnley o Nina Hartley. Las luchas internas de los feminismos en relación a la pornografía, la prostitución, la gestación subrogada y la transexualidad han traspasado fronteras, se han fusionado con otras cuestiones más locales y se han perpetuado en el tiempo. Algunas de estas cuestiones se abordarán en el último apartado.

Es curioso observar cómo este tipo de pornografía realizada hace más de 40 años podría estar más cerca de la postpornografía que lo que a día de hoy se denomina porno feminista / porno para mujeres. Aunque Linda Williams (1989) ya avisaba a finales de los 80 de que la distinción entre pornografía *softcore* dirigida a mujeres y pornografía *hardcore* dirigida a hombres había comenzado a desaparecer, sigue existiendo la tendencia a creer que existe un porno para mujeres que se fundamenta en los estereotipos sexistas y heterosexistas propios del patriarcado. El porno feminista es el porno que integra dentro de su propuesta política (toda representación es política y, por ello, toda representación sexual es política) presupuestos feministas. Eso en principio tampoco resulta muy aclaratorio si tenemos en cuenta que conviven diferentes tipos de feminismo con presupuestos de base en torno a la sexualidad, el sexo, las identidades, los cuerpos, la raza, la clase,... totalmente diferentes y, en muchos casos, opuestos. Por un lado podemos encontrar afirmaciones como las de Tristan Taormino (2016: 406) (directora porno feminista, activista, editora, escritora, educadora sexual) que define el porno feminista como un porno que:

[...] crea su propia iconografía y está comprometido con mostrar diversidad en género, raza, etnia, nacionalidad, sexualidad, clase, tamaño corporal, capacidad y edad. El porno feminista también desafía en qué consiste el sexo en sí mismo y las representaciones heteronormativas de la penetración de pene-en-vagina (o en el culo) como el acto final y climático, y todo lo demás como algún tipo de fachada irrelevante.

Esta concreción del porno feminista permitiría ubicar en su territorio a la postpornografía al menos en un principio. La lucha por desactivar los mandatos heteronormativos de prácticas sexuales, el compromiso por la diversidad de los cuerpos y sus posibilidades sexuales y el cuestionamiento sobre la idea del sexo que tan ampliamente se ha difundido dentro del porno *mainstream*,... todo ello encaja con los principios sobre los que se sustenta la postpornografía, aunque ésta expanda sus objetivos más allá de lo planteado, siendo atravesada por cuestiones de raza, corporalidades invisibilizadas, sexualidades disidentes... Pero esto es tan sólo una parte de lo que podemos encontrar bajo la categoría de porno feminista. Por otro lado son habituales las propuestas como las de Erika Lust (directora, guionista y productora de porno feminista), donde se afirma que:

“Todo lo femenino tiende a tener más estilo y diseño que lo masculino, desde tiempos inmemoriales. Y con el porno ha de suceder lo mismo; nosotras lo haremos más bonito.” (Lust, 2008: 44)

La base ideológica de la que parten este tipo de afirmaciones es heredera de aquella que implanta el sistema heteropatriarcal. Ante un determinismo ontológico de ese tipo, es difícil que podamos entrever qué tiene que ver Erika Lust con la postpornografía. No obstante nos encontramos su nombre vinculado a lo postporno en más de una ocasión, aunque ella misma no lo afirme. Del mismo modo encontramos a la postpornografía como parte de la pornografía feminista, una pornografía que cuenta con premios, como los *Feminist Porn Awards*, ubicados en Canadá pero de carácter internacional, donde encontramos los mismos géneros que en el porno convencional: anal, bisexual, bondage y kinky, para parejas, sexo en grupo, lésbico, trans... Aunque también incluyen *queer*, butch o educativo, no podemos dejar de ver las distancias que entre ambos tipos de producciones se dan.

Aun así la confusión persiste y nos encontramos múltiples muestras de ello. Tanto la inclusión de creadoras de porno para mujeres que se las incluye en la postpornografía, como el caso de Lust; como lo contrario, postpornógrafas que se las ubica bajo el paraguas del porno para mujeres. Éste ha sido el caso de María Llopis que aparece en la película *Her Porn*, vol.1 (Petra Joy, 2008), una compilación de porno para mujeres, que incluye porno *queer*, hetero, *softcore*, *hardcore*... con un corto: *Love on the Beach* (2003) que es precisamente una crítica a algunos de los planteamientos del porno para mujeres. Un análisis del enfrentamiento ideológico entre las posiciones de Lust y Llopis lo podemos encontrar en el texto de Smiraglia (2012). Y aunque en el texto se señala la inclusión del corto de Llopis en esa compilación como un ejemplo de la convivencia no rupturista entre las posturas a favor y en contra de la categoría de porno para mujeres, existe una gran distancia entre ambos planteamientos¹⁰. Distancias que también han propiciado la necesidad de la postpornografía.

Por eso necesito el postporno. Porque la industria se ha encasillado en un producto lleno de clichés, de normas ridículas sobre lo que le pone al espectador medio del porno y lo que no. Porque yo no me siento identificada con ese tipo de porno, y menos todavía con el llamado porno para mujeres, que simplemente cambia unos clichés por otros con respecto a la ya encasillada representación de la sexualidad de la mujer y que obvia, de nuevo, sexualidades alternativas y la pluralidad de nuestro deseo más allá

¹⁰ María Llopis es bastante tajante con respecto a ello, llegando a declararse enemiga de Lust (Llopis, 2010, 12).

de géneros y de lo que tengamos entre las piernas. (Llopis, 2010: 53)

Otra de las intersecciones que se producen con la postpornografía es a través del *Alt porn*.

El *alt porn* o porno alternativo cuenta con dos versiones contradictorias entre sí (Giménez Gatto, 2018: 470). Por un lado el *alt porn* recoge un conjunto de producciones pornográficas que se distancian del porno convencional mainstream en la estética alternativa muy cercana al concepto de tribu urbana y que hunde sus raíces en una idea pop de la cultura de la música, los tatuajes y las redes sociales. La mayoría de las páginas (porque es un porno que nace en la red) funcionan como redes sociales, creando comunidades, combinando la representación sexual con la cultura *selfie* y la existencia a través la red¹¹.

La otra definición de *alt porn*, que también se denomina porno indie, nos habla de una pornografía de origen *queer*, activista y que trabaja con sexualidades alternativas y que ha derivado hacia contextos comerciales, donde ha perdido su independencia y ha dejado de ser tan alternativa (Attwood, 2010: 94). Es un término que se usa de forma peyorativa y que conecta con las controversias generadas en relación con los circuitos de producción y difusión de la postpornografía que abordaremos más adelante. En la base de la crítica hacia este tipo de producciones se encuentra la idea de que plantear alternativas a la industria pornográfica pasa necesariamente por descartar los circuitos que ésta usa en su producción, distribución, difusión e incluso recepción. El hecho de que la postpornografía se haya postulado como una nueva forma de hacer pornografía, o como una metapornografía alternativa al porno mainstream es lo que está llevando a confundirla con el *alt porn*, no en su versión peyorativa, puesto que la postpornografía en principio no se desplaza hacia territorios comerciales, sino entendido como porno alternativo o indie. De esta forma al término postpornografía se le despoja del carácter subversivo que entraña y altera para siempre los contextos de recepción y por tanto, los espacios de reflexión y resistencia que pretende poner en marcha. A través de este tipo de confusiones, el término ha comenzado a ponerse de moda y a ser considerado un género más de la pornografía convencional. En contextos de porno mainstream lo

¹¹ [Suicide Girls](#) (Consultado el 10/07/2021), creada por Selena Mooney (aka Missy Suicide) y Sean Suhl (aka Spooky) en 2001 es la página referente de este tipo de pornografía, aunque no represente los presupuestos más alternativos, resulta en estos momentos la más conocida y que mejor se ha adaptado a la industria mainstream. Bajo los mismos presupuestos pero sin ese valor lucrativo ni interactivo y en otros territorios nos encontramos páginas como la comunidad de Facebook [Alt-Porn Latin Amerika](#) (Consultado el 10/07/2021) o [AltPorn4You](#) (Consultado el 10/07/2021), creada por la valenciana Irina Vega. En ambos casos con manifiestos donde ofrecen un porno alternativo, indie, diferente al mainstream con diversidad en el color de la piel (Alt-Porn-Latin-Amerika), en los cuerpos, las prácticas o las formas de producción (AltPorn4You)

podemos encontrar asociado a producciones como las que acabamos de referir.

Otro nodo interseccional conflictivo es el porno LGBTQ. Este tipo de pornografía se presta a confusión ella misma, pues bajo esta categoría podemos encontrar tanto géneros del porno mainstream heterosexista como porno producido por la propia comunidad LGBTQ. El hecho de que el porno mainstream haya contado con este tipo de géneros responde a su lógica binaria como fundamento de su economía semántica y productiva. Esta dualidad nos recuerda que la disidencia sexual dentro de la pornografía parte precisamente de darle voz a aquellxs excluidxs del propio discurso pornográfico. Los sujetos convertidos en objetos que deciden tomar las riendas y producir su propia pornografía. Aunque el porno gay, parte del porno gay, el porno lésbico y el porno trans puedan tener, y de hecho tienen, núdulos de conexión con la postpornografía, vamos a centrarnos en el porno *queer*¹².

Este tipo de porno comparte con la postpornografía muchos de sus principios. De hecho, la postpornografía se nutre de los presupuestos *queer* en sus planteamientos: identidades fluidas, terrorismo de género, actitud sex positive, distribución no jerárquica de los territorios corporales del placer, uso de prótesis, roles intercambiables, diversidad de cuerpos, afirmación del sexo como política... El término *queer* (y por consiguiente la teoría *queer*) ha sufrido múltiples intentos de traducción al español. Atendiendo a su origen etimológico, Teoría torcida (Llamas, 1998: XI) o a su carácter de insulto, teoría marica o mariconar¹³. Ninguno de estos intentos ha conseguido estabilizarse, optando mayoritariamente en el Estado español por el vocablo en inglés (no exento de polémica), tanto en el ámbito académico como en el activista. Por otro lado, en Latinoamérica han cuajado las versiones cuir y kuir como procesos de traducción, o al menos de resistencia a la importación acrítica de un término y una teoría que pone en marcha procesos poscoloniales centro-periferia, norte-sur. (Rivas San Martín, 2011: 59-75; Falconí, 2014; Pelúcio, 2014: 68-91; Perra, 2015)

Estos ejercicios de traducción y geolocalización tienen repercusión a nivel de producción. Así nos encontramos con un porno *queer* con fuerte presencia en territorios europeos, estadounidenses y canadienses. En estos casos se hacen patentes las confluencias entre porno *queer* y postporno, pero se mantienen separados¹⁴. En cambio en el Estado

¹² Un ejemplo emblemático de porno *queer* es la página web ssspreload.com. Un proyecto que duró desde 2001 hasta 2004, dirigido por la artista, performer y profesora del School of the Art Institute of Chicago Barbara DeGenevieve. Un espacio de encuentro de sexualidades no normativas, identidades *queer* y discursos alternativos. Véase DeGenevieve (2007: 233-237)

¹³ Mira (1999: 601) y Suárez Briones (1997: 270) señalarán el punto fallido de esta denominación.

¹⁴ Directoras porno como la francesa Émilie Jovet son consideradas pornógrafas *queer* y postpornógrafas a un tiempo. Los límites son porosos y quizá no es necesario jugar a encontrar las siete diferencias. Es obvio que existen zonas de confluencia, donde las producciones pueden ser ubicadas en ambos

español o en Latinoamérica el porno *queer* y el postporno se han fusionado en gran parte de la producciones, quedando el porno *queer* en muchos casos bajo la denominación de postporno¹⁵. Y en contextos artísticos más que en circuitos de pornografía convencional.

En Estados Unidos, Canadá o Europa (excepto el Estado español), como decimos, el porno *queer* ha ocupado un lugar importante desvinculado de la postpornografía y se ha erigido como un tipo de pornografía con cierta presencia en el porno mainstream. Es en estos territorios donde la producción postporno parece ahora más escasa o al menos no es nombrada.

[...] en otras páginas más específicas conocidas como porno *queer* -*queer*-porntube, indiepornrevolution, crash pad series, ftmfucker, gooddykepron, pornforeveryone -, podemos encontrar con bastante facilidad cuerpos *gender queer*, *ftm*, bolleras masculinas, femeninas, *gordxs*, *flacxs* y razas diversas. Pero la etiqueta postporno no aparecen en ninguna de las páginas nombradas anteriormente, ni en las *mainstream* ni en las *queer*. Creo que es algo que debemos valorar positivamente porque significa que no tiene valor como categoría, que no acota lo suficiente. (Post-Op, 2014: 199)

Como hemos señalado más arriba el porno *queer*, a diferencia de la postpornografía, ha estado presente dentro de los espacios de la pornografía mainstream, no ya como género, sino como parte del activismo de quienes actúan y quienes dirigen. En este caso cuando hablamos de pornografía mainstream nos estamos refiriendo tanto a la pornografía heterosexual convencional más normativa como a la pornografía feminista mainstream. El porno *queer* ya viene ocupando esos espacios sin que en principio le suponga ningún problema de conciencia. Performers como Jiz Lee o Buck Angel han sido premiadx en espacios normativos. Jiz Lee fue nominada a *Best New Web Star* en los AVN de 2010, el mismo año que los *Feminist Porn Awards* le conceden el premio *Boundary Breaker of the year* y Buck Angel fue igualmente galardonadx por los AVN: premio *Transsexual Performer of the year* (2007) y los *Feminist Porn Awards: Boundary Breaker of the year* en 2008. Del mismo modo, su película *Sexing the Transman* obtuvo el premio al *Most Tantalizing Trans Film* en 2012, entre otros.

Un ejemplo de posibilidad de incursión en territorios mainstream desde la postpornografía es el del postpornógrafo, cineasta emblemático del *queercore*, Bruce LaBruce

espacios.

¹⁵ Es el caso de artistas, performers o directorxs porno como Diego Stickar (Acento Frenético, Argentina), Edgar de Santo (Argentina), Miroslava Tovar (México), Nicolás Videla (Chile), Post-Op (Estado español), ...

presente en el MOMA en una retrospectiva del 2015 o que ganó un Teddy en el *Berlin International Film Festival* (la Berlinale) en 2014. Su trabajo no deja de ser incómodo, ampliando los límites de lo representable y lo pornográfico, bajo unos presupuestos anti-heteropatriarcales que no han perdido fuerza con sus incursiones en la difusión mainstream.

Ante estas diferencias con el porno *queer* en cuanto a los canales de exhibición y difusión cabría preguntarse si es posible, admisible, interesante, necesario, inapropiado, contraproducente, incoherente, habitar los espacios de la pornografía mainstream. ¿Debería la postpornografía transitar también por espacios contaminados con lo normativo pero que son plataformas activas y rentables de actuación del biopoder? Milano (2014: 11) apunta cómo la postpornografía no sólo trabaja desde los contenidos, sino desde los modos de difusión y producción, ubicándose en el terreno del arte contemporáneo y con un corte anticapitalista y de autogestión que no haría posible la incursión en dichas plataformas.

Esto nos lleva a otro de los espacios de fricción, solapamiento, indefinición, posibilidad, que nos hace habitar la postpornografía: el espacio del arte¹⁶. Cuando se define la postpornografía como un tipo de representación artística no podemos evitar sentir una cierta decepción en cuanto a las inflexiones que el término ha ido sufriendo a lo largo de los años. Es obvio que el hecho de que muchas producciones estén teniendo lugar en espacio artísticos (en el Estado Español se comienza a hablar de postporno de forma extendida en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona-MACBA, la Muestra Marrana ha tenido lugar en Hangar, la Internacional Cuir se lleva a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bruce LaBruce exhibe sus fotografías en la galería de arte Flesh de Madrid, en Latinoamérica por otro lado, el postporno se da en contextos de arte contemporáneo a través del lenguaje de la performance y el vídeo, la Muestra de arte postpornográfico en Argentina ha tenido lugar en sitios como la galería P.O.P.A. o ArteCinema Espacio, la Muestra de Postporno Latinoamericano 21nilla de 2013 se realizó en el Museo del Chopo de Mexico D.F., el Circuito Postporno de Colombia tiene lugar en 2015 en una residencia artística, el Parche de Bogotá,...) hace que se pueda entender la postpornografía como una serie de representaciones sexuales artísticas. El problema que subyace a esa cuestión es el hecho de que toda representación sexual que se inserta dentro de lo artístico es despojada del carácter de tecnología sexual. Nos referimos con ello al hecho de que el discurso de “la verdad del sexo” que nos recuerda que la pornografía es una tecnología del sexo se produce en espacios habilitados para ello, y estos se encuentran fuera del territorio de lo artístico. No hay que olvidar que para dictaminar si

¹⁶ Un análisis de la postpornografía desde el prisma del arte lo encontramos en Salanova, 2012.

una obra es o no pornográfica se atiende al valor artístico de la misma¹⁷. Y también en la dirección contraria. Baste recordar los procesos a los que se enfrentaron en 1989 artistas como Andrés Serrano o Robert Mapplethorpe ante la denuncia de haber producido pornografía a través de los fondos recibidos por la NEA (National Endowment for the Arts)¹⁸. En este caso, había que demostrar que las obras producidas eran efectivamente arte y por tanto, estaban exentas de cualquier acusación de obscenidad que pudiera acercarlas a la pornografía. Un caso reciente es el de la polémica¹⁹ surgida a través de una campaña publicitaria de Pornhub (una de las plataformas de porno más grandes del mundo) de una guía interactiva de los principales museos del mundo, donde se invita a visitar a dichos museos para buscar obras pornográficas en ellos. En el vídeo promocional aparecen obras de diferentes museos internacionales, entre ellos la Venus de Boticelli de la Galería Uffizi de Florencia que se ha querellado contra la compañía. El Museo del Prado de Madrid también se plantea iniciar acciones legales. Hay que destacar la necesidad de los diferentes museos de desmarcarse a toda costa de la iniciativa, remarcando con ello los límites productivos entre arte y pornografía.

La ubicación de la postpornografía dentro del ámbito de lo artístico constituye una forma de despojarla del carácter subversivo como contrapornografía y de mantener por otro lado a la pornografía, de nuevo, como el espacio de la verdad del sexo. Esto no es más que una de las estrategias y discursos neutralizadores del ámbito artístico, cuando se enfrentan a obras, acciones, performances, productos visuales... que dinamitan el aparato oficial de la economía semántica de lo visual. La postpornografía ha estado desde sus comienzos dentro del espacio de lo artístico: por los lugares de producción o exhibición de la misma, por su carácter performativo, por su fusión con el artivismo²⁰, y por el hecho de que desde que comenzaran a desarrollarse los estudios visuales sabemos que los productos visuales han desbordado y contaminado el espacio del arte y lo artístico como nunca antes había ocurrido sin perder por ello el carácter político y revulsivo que puedan tener en su origen.

17 La jurisprudencia en relación a los casos de censura de material pornográfico ha girado en gran parte en torno a la idea de si el material sobre el que se estaba deliberando tenía o no valor artístico. Ello debido a que en la mayor parte de las leyes contra la pornografía que podemos localizar nos encontramos como definición de obra pornográfica aquella que no presenta ningún valor artístico. Dado el carácter escurridizo de ese hecho, quedaba en manos de la jurisprudencia la consideración de pornográfico o no de la obra en cuestión. La obscenidad y la belleza enfrentadas para siempre.

18 Con la denuncia sobre la obra de Andrés Serrano *Piss Christ* (1987) dieron comienzo las "Culture Wars". Véase Young (2005: 22)

19 (Consultado el 16/07/2021)

20 El artivismo es la fusión entre arte y activismo. Es un arte que no sólo aborda temas políticos, sino que lo hace partiendo de un posicionamiento testimonial y de acción directa.

Dentro de esos espacios artísticos (que son obviamente políticos) nos podemos encontrar con los trabajos de Post Op, Quimera Rosa, Leche de Virgen Trimesgisto, la propia Annie Sprinkle, Bruce LaBruce o Shu Lea Cheang. Esta última, definida como artista *queer* conceptual, multimedia, pionera en el net art y cineasta asociada al *New queer cinema* (Rich, 2013) y también postpornógrafa. Su presencia en la Bienal de Venecia en el pabellón de Taiwan en 2019 no le resta virulencia a algunas de sus propuestas que han pasado de la ciber-tecnología a la bio-tecnología, ni haber presentado I.K.U. en el Sundance Film Festival (2000), una propuesta ciberpunk de porno de ciencia ficción donde propone una reflexión sobre los cuerpos, la idea del ciborg, el sexo y los desplazamientos, entre otros, los transgénero. Una secuela de esta película es U.K.I. una performance llevada a cabo en Hangar, donde Cheang realizó una residencia durante abril y mayo del 2009 y donde participaron performers del contexto del postporno de Barcelona. Más adelante se convertiría en un juego viral desarrollado con Playlab en Medialab Prado en Madrid (Egaña, 2017: 158).

Con este mapeado que acabamos de exponer de una parte de las intersecciones, algunas aliadas y otras conflictivas, del espacio fluido que habita la postpornografía, queda expuesta la necesidad de una reflexión sobre la indefinición o no del término y la necesidad o no de plantear nuevas estrategias semióticas de desplazamiento o ubicación con respecto al mismo.

PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN: DIY FRENTE A UNA INDUSTRIA MILLONARIA.

Otra de las cuestiones que queremos abordar gira en torno a uno de los objetivos fundacionales de la postpornografía, el objetivo de desarticular la plataforma de poder de la pornografía *mainstream*, cortocircuitando el sistema de producción de placeres, identidades y cuerpos. Para ello nos detendremos en algunas cuestiones en torno a la marginalidad de los circuitos de producción, distribución y difusión del material postpornográfico y cómo puede entrar éste en colisión con la máquina de porno *mainstream*.

Acabamos de ver algunos ejemplos de producciones postpornográficas que participan de espacios como la industria cinematográfica o los espacios reservados al arte. No obstante, gran parte de la producción postpornográfica se da fuera de esos circuitos como una apuesta ideológica donde se proponen otras formas de producir placer, saber y comunidad. Especialmente la postpornografía producida en el Estado Español y en Latinoamérica.

La duda que surge es si es necesario o no mantener las producciones alejadas de plataformas que detentan el poder al haber sido constituidas como altas tecnologías de control, vigilancia y producción de sexualidades, sexo, identidad, placeres, cuerpos, precariedad... ¿Es posible generar espacios en un afuera? ¿No forma parte eso de alguna ma-

nera de otra ficción que acaba validando el “dentro”? ¿No se están reforzando aquellos presupuestos de la pornografía mainstream contra los que se pretendía luchar?

Nos señalaba Audre Lorde en el “Encuentro personal y político” del Congreso del Segundo Sexo (Nueva York, 29 de septiembre de 1979) que “Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo” (Lorde, 2013). No obstante, y aunque con “las herramientas del amo” se refería a los constructos identitarios, se la ha citado en numerosas ocasiones para apoyar la idea de que no se pueden utilizar las herramientas de la ontología de la imagen en la que estamos inmersxs si lo que pretendemos es alterar para siempre la lógica identitaria y neoliberal de la misma.

La duda que puede asaltarnos ante un pensamiento de este tipo es si no está operando desde la atalaya misma del control y la vigilancia de un sistema de tecnologías de producción de dentro y afuera ficticios que se sirven de mantener en el margen producciones que de este modo no van a mover nunca los cimientos de un biopoder anclado en su propia dinámica.

En la otra orilla de esta reticencia, también desde el activismo, Brian Wallis (curador y director de exposiciones del International Center of Photography de Nueva York) en plena crisis del SIDA nos desplaza hacia otro territorio en esta reflexión: “(...) No es posible operar más allá de los confines de la representación; la estrategia más adecuada (...) es trabajar en contra de estos sistemas desde dentro, para crear nuevas posibilidades” (Wallis, 2001, xiv)

Se encuentra en un amplio sector de la postpornografía una negativa a utilizar los mecanismos de producción y difusión de la imagen más tradicionales. Aunque algunos de ellos necesiten de una producción económica considerable y ello pudiera generar dicho rechazo, la razón que se esgrime para excluir del campo de lo posible estos mecanismos se apoya en la necesidad de independencia y control absoluto sobre los materiales producidos y los significados que se activan con ellos. Una forma también de rechazo al neocapitalismo que ha colonizado los canales por donde se desplazan los flujos discursivos, semióticos, ontológicos y epistemológicos. Y ello especialmente en relación a la imagen. No obstante está presente la duda del alcance de una pornografía que pretendía desestabilizar al porno convencional.

¿Es un porno para consumo «interno», es decir, hecho por nostrxs, para empoderarnos, sentirnos deseables y tener referentes? ¿Es un porno hecho con intención de trastocar y desestabilizar el sistema patriarcal más allá de nuestros círculos? No son planteamientos contradictorios sino complementarios. Durante estos años nos hemos planteado diversas cuestiones: cuáles son las plataformas de difusión más adecuadas, la participación o

no en las páginas de porno mainstream y a qué público queremos llegar.
(Post-Op, 2014: 200)

Para combatir este sistema neocapitalista, se han adoptado desde gran parte de la postpornografía desarrollada en el Estado español y en América latina, vías alternativas a los sistemas de producción y difusión fagocitados por el neocapitalismo. Estas estrategias se han centrado especialmente en dos, que combinan la difusión con la producción: la red y la performance.

La organización social y activismo a través de las redes ha cambiado, alterado y ampliado el panorama del campo de acción en las últimas décadas. Las nuevas tecnologías de la imagen, la comunicación y lo social y, sobre todo, la conjunción que se da de las mismas a partir de la segunda década del siglo XXI, ofrecen un conjunto de herramientas que se están utilizando desde diferentes espacios del activismo y artivismo.

Los softwares de edición de imagen, maquetación, montaje... así como los hardwares que han facilitado convertir el teléfono en una cámara, llevar una grabadora en el mismo dispositivo por el que tomas notas, haces fotos y compartes ubicación en una manifestación han ampliado el campo de la producción visual, sonora, literaria, periodística, activista,... Ya internet venía desde los 90 modificando los canales de difusión de estas producciones y con las redes sociales y el boom experimentado en la última década hemos asistido a un cambio de paradigma donde se ha alterado para siempre la forma de hacer política, y la de hacer porno.

Se plantean redes alternativas, plataformas de trabajo colaborativo, creación de herramientas libres y autogestionadas de producción y difusión de contenidos. Es el caso de redes sociales como la N-121. La principal ventaja de estas redes es huir de la lógica mercantilista y el capitalismo agresivo que implica el uso de redes sociales mainstream,

²¹ En 2009 se presenta en el Hackmeeting (encuentro de hackers y activistas anual que suele tener lugar en el Estado Español e Italia principalmente) el proyecto Lorea, un proyecto de *software* libre que incluye, entre otras la red social N-1. Este dispositivo tecnopolítico consiste en una red social de software libre de modelo horizontal que utiliza herramientas libres y autogestionadas. El término está tomado de Mil Mesetas (Deleuze y Guattari, 1988) y hace referencia a un tipo de sistema rizomático a partir de la multiplicidad. Se constituyó como un instrumento de acción política. Un movimiento de soberanía tecnológica que crea así una comunidad de desarrollo abierta donde la toma de decisiones es asamblearia y que propone un sistema de comunicación alternativo al de las redes sociales mercantilizadas. Con la información encriptada, la principal baza de estas propuestas es la seguridad y control total de los propios datos, la horizontalidad y la autogestión. Del mismo modo se ofrece la posibilidad de huir de la censura presente en las redes sociales mainstream como Facebook, Twitter, etc. El mensaje de bienvenida, retomando a Audre Lorde reza “Porque ‘las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo’... ¡Redes sociales del pueblo para el pueblo”. N-1 fue creada en el 2008 y utilizada en el movimiento 15M del 2011. La red planteó problemas desde el comienzo: poco intuitiva, había que generar talleres que facilitaran su uso, capacidad de difusión limitada... y acabó por dejar de usarse. Para un análisis en profundidad de este caso véase Gil, (2014) y Toret (2014).

al mismo tiempo que se protegen los datos personales y no se tiene que sufrir la censura que impone el heteropatriarcado en dichas redes mayoritarias. Estos proyectos de ciberactivismo que están presentes en movimientos sociales como el transfeminismo y que son usados por una parte de la postpornografía, cuentan también con una serie de dificultades: a veces el propio diseño de la red, expuesto a vulnerabilidades, la competencia de las otras redes sociales con una capacidad de difusión exponencialmente mayor, la dependencia a menudo de proyectos que pueden decidir concluir con el mismo, etcétera.

Bajo la premisa de estas propuestas se encuentra la idea de lo que Rheingold (2004) denominó *Multitudes inteligentes*,

grupos de personas que emprenden movilizaciones colectivas —políticas, sociales, económicas— gracias a que un nuevo medio de comunicación posibilita otros modos de organización, a una escala novedosa, entre personas que hasta entonces no podían coordinar tales movimientos. (Rheingold, 2004: 13)

Este poder de la multitud que se ha puesto en marcha gracias a las nuevas tecnologías de la comunicación tiene en su haber una cara positiva y una negativa ya que ese campo de acción puede ser utilizado bajo diferentes intereses. Y en ese sentido es inevitable desplazarnos hacia otro concepto que toma fuerza cada día, la *New Economy*. Con él se hace referencia a la economía estructurada alrededor de las tecnologías de la comunicación y del *Neurocapitalismo*²² donde la mera acción de encender la pantalla de un dispositivo nos hace entrar de lleno en el eje productivo del gran sistema, un sistema que funciona a través del *Big Data*. Con el cambio de paradigma económico, las tecnologías políticas de control donde se gestionan las subjetividades pasan por la manipulación de la atención y la gestión del espacio-tiempo. Un capitalismo farmacopornográfico²³ algorítmico que no tiene un afuera desde el que operar. Las sociedades de control que propusiera Deleuze (1990)²⁴.

22 *Neoliberalismo 2.0* lo llama Valencia (2018: 242).

23 Paul B. Preciado expone en *Testo Yonqui* (Preciado, 2008) un régimen de poder instaurado en el capitalismo postfordista apoyado en la industria farmacéutica y la pornográfica. Partiendo de los sistemas de poder localizados y analizados por Foucault (1975, 1976): el régimen de poder soberano que regía sobre la muerte y el régimen de poder disciplinario que gobernaba sobre la vida; Preciado localiza un nuevo tipo de poder que se sustenta en una economía cuyos ejes de acción son las industrias bioquímicas, las telecomunicaciones, la industria informática y la industria pornográfica. Un régimen de poder que conlleva flujos de capital, de personas, de sustancias y de datos y donde el panóptico de Bentham lo llevamos en los bolsillos.

24 Las sociedades de control de las que hablaba Deleuze (1990) son sociedades donde el control férreo de la población se realiza a través de dispositivos informáticos y donde la masa se ha convertido en un conjunto de datos. Son sociedades sucesoras de aquellas fruto del régimen de poder disciplinario que

Acuña Griziotti (2017: 152) el término biohipermedia para hablar de la fusión de las TIC con la vida.

[...] dada la omnipresencia de la red, los dispositivos de integración híbridos se están activando en todas las esferas de la sociedad: natural, cultural, política, afectiva y económica, incluyendo tanto la infoesfera como la biosfera. Es una máquina biopolítica y biocognitiva global. Si, por un lado, permite a las multitudes franquear los modos de producción subyugados, convirtiendo así en obsoletas muchas de las funciones cooperativas del capitalismo, por otro lado es la herramienta por excelencia del biopoder y su propósito es el de ejercer un control ilimitado, capilar y neuroinvasivo. (Griziotti, 2017: 287)

¿Es posible dado el estado de la cuestión, producir desde el afuera, operar saltándonos las leyes omnívoras que se cuelan por nuestros dispositivos, se puede hacer política micro extendida manteniendo espacios de excepción? ¿Es posible reapropiarse de todas estas herramientas aun cuando eso signifique estar produciendo valor dentro del sistema?

Ya en relación al porno para mujeres, Jane Juffer (1998) señalaba que los contextos específicos de producción, distribución, difusión y consumo de pornografía son fundamentales a la hora de dotar de significado la pornografía. Egaña (2017: 38) aplica esto mismo a la postpornografía:

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

Identidades diferentes con agencias diferentes en relación a la representación del sexo accederán a discursos diferentes del mismo material. Cabría preguntarse cómo se relacionan o se pueden relacionar las producciones y los discursos postpornográficos en el contexto más amplio de politización normativa sexual. ¿Han de mantenerse los espacios de exclusión - inclusión en los que se están desarrollando estas producciones? Cuando hablamos de espacios de exclusión no nos referimos a acciones excluyentes explícitas, sino a la propia distribución de información de eventos, muestras, performances... que utilizan canales de comunicación donde se presuponen exclusiones de forma implícita. La difusión por canales cerrados, el boca a boca como estrategia política de dispersión

apuntara Foucault. Sociedades espectacularizadas y convertidas en flujos de datos. Las tecnologías y no las instituciones son las encargadas ahora de ejercer el control de la población. Del panóptico de Bentham al Gran Hermano de Orwell.

de la información, la autoexclusión de canales normativos de comunicación produce implícitamente una exclusión de toda persona que se encuentre fuera de dichas redes. Como estrategia política es no sólo válida sino coherente con los presupuestos de establecerse fuera del mainstream pornográfico, comunicativo, de redes y político. La cuestión que no podemos dejar atrás es si esa estrategia es acorde con el objetivo de la postpornografía de dinamitar la verdad del sexo sobre la que lleva trabajando la industria pornográfica desde sus inicios en concomitancia con el resto de disciplinas que regulan la vida, los cuerpos, las identidades y los placeres.

La alternativa no es exactamente “llegar a todxs”, esa falacia con la que sueña el ser bicéfalo económico-publicitario, esa estrategia biopolítica y farmacopornográfica a un tiempo que atesora tantos éxitos. Pero el debate se encuentra abierto, la cuestión sería plantearse hasta dónde se quiere llegar, o, más bien, ¿hasta dónde se pretende contaminar? Dos cuestiones habrá que tener en cuenta al menos. Una de ellas es si la postpornografía puede competir con la pornografía en algún nivel macro. Y la segunda si es eso lo deseable. No hay que olvidar que si la postpornografía se está desarrollando principalmente en espacios reservados al arte contemporáneo y al activismo, eso significa que se está moviendo en espacios minoritarios, llegando a un público muy específico.

En relación a todo esto, pero en el contexto de la pornografía *queer*, feminista y lésbica, Ingrid Ryberg (2016: 214-233) hace un análisis de la esfera pública de este tipo de pornografía y su relación con el empoderamiento sexual. Para ello plantea un recorrido por conceptos como el de anti-público (Fraser, 1990: 67-68) (Young, 1997: 8-9) (Warner, 2002: 86) o públicos íntimos (Berlant, 2008). Si el primero está referido a los contextos en los que las identidades marginadas pueden producir contra discursos o discursos alternativos a los normativos; el segundo añade una parte más vivencial y de reconocimiento y exploración con las propias identidades, concepto además desarrollado en un contexto muy distinto al que nos ocupa pero que puede ayudar a entender las complejidades de los espacios que habitamos.

Esa parte vivencial y de autoexploración identitaria que se da en gran parte de la postpornografía establece un puente con las performances feministas de los años 70. ¿Podría entonces decirse que la postpornografía crea, al menos y sobre todo la producida en el Estado español y América latina, espacios anti-públicos y públicos íntimos a un tiempo? Y otra cuestión en relación a esto. ¿Es posible generar otro tipo de espacios o poner estos espacios en relación a otros donde la heteronormatividad campa a sus anchas para lograr el cortocircuito epistemológico pretendido?

En el feminismo de segunda ola se crearon grupos de autoconciencia política y empoderamiento. Como en todas las cuestiones abordadas en este texto, los desarrollos de este tipo de feminismos y su conexión con el lenguaje de la performance en el entorno

artístico y activista va a depender de la geografía donde nos ubiquemos. Revisemos dos contextos diferentes para ejemplificar esto. En el contexto de Estados Unidos, uno de los proyectos en esta línea que aunaba feminismo y práctica artística fue *The Woman House Project*,²⁵ llevado a cabo por mujeres artistas de Fresno College en los años 70 y que utilizaban la performance, entre otras cosas, como herramienta de autoconciencia y empoderamiento. En México el desarrollo de esta conjunción se produce un poco más adelante, a comienzos de los años 80, insertada en las propias luchas de las políticas nacionales en temas como el aborto. En la década anterior se había asistido al surgimiento de los movimientos feministas como el Movimiento de Liberación de la Mujer en México y al desarrollo del trabajo de la performance bajo presupuestos colaborativos y políticos. No es hasta los años 80 cuando se combinan ambas cuestiones en grupos feministas de autoconciencia y lucha social como en el grupo Polvo de gallina negra. Mayer (2004: 27-28) señala cómo la experiencia de México bebió de forma directa de la de Fresno College y se fundió al mismo tiempo con los programas feministas localizados.²⁶ Mostrando con ello esa red de interconexiones territoriales que exponíamos más arriba.

En aquellos contextos y momentos estos proyectos fueron revolucionarios y propiciaron una serie de cambios dentro y fuera del ámbito artístico en relación con cuestiones feministas. Más allá de que los planteamientos del feminismo de la época nos remitían a una red de inteligibilidad de los cuerpos y las identidades que pasaba por el binarismo, estas experiencias funcionaban dinamitando la separación entre lo público y lo privado, lo personal y lo político. El contexto actual es otro y la incidencia que puede tener este tipo de estrategias en el tejido social y en los mecanismos de poder con los que trata la postpornografía es dudosa. Sobre todo si nos centramos en el objetivo postpornográfico de crear una nueva manera de hacer porno, una forma en la que se exhibieran los mecanismos de construcción de la subjetividad, identidad, sexualidad, deseos y cuerpos desde la representación visual del sexo.

La performance como lenguaje nos remite a la presencia, a los cuerpos, a la materialidad... nos recuerda a *Cuerpos que Importan* de Judith Butler (1993), su libro-contestación a la acusación de inmaterialidad que cayó sobre *El género en disputa* (Butler, 1990). En el germen de las performances de los años 70 nos vamos a encontrar con el rechazo a la imagen, uno de los motivos que generó el uso de este lenguaje. Ese rechazo tenía varios frentes. Por un lado formaba parte de una crítica a las instituciones artísticas y a

25 Una revisión de este proyecto se puede ver en los documentales *Womanhouse* (Johanna Demetrakas, 1974), *Womanhouse is not a Home* (Lynne Littman, 1972) así como *Note For Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s* (Laura Cotingham, 1998).

26 Para profundizar en el tema de los inicios de la performance y sus conexiones con los feminismos situados revisar: para el Estado español a Navarrete, Ruido, Vila (2005: 158-187); en el contexto Latinoamericano: Garbayo (2016); Alcázar, Josefina (2008: 331-350); Taylor (2016).

la mercantilización del arte bajo presupuestos sexistas. Por otro se acusaba a la imagen de haber convertido el cuerpo de las mujeres en un fetiche comercializable. Y no dejaba de formar parte del cambio de signo escópico producido por la *crisis de la representación* (heredera del *anti ocularcentrismo* francés) y la lucha contra la *teoría de la verdad* (que defendía que lo que se ve, es verdad y lo que es verdad, se ve) que se produce en los años 60 y 70²⁷.

Frente a estos posicionamientos de las performances de los años 70, se desarrolla en el siglo actual un conjunto de producciones que vienen a conformar lo que se denomina *Live Art*. Esta nueva forma de trabajo que privilegia la acción, el tiempo y espacio, la presencia,... elementos todos ellos compartidos con esas primeras performances, se instala con fuerza en el mundo del arte sin llevar consigo ningún rechazo a la academia, sino como compromiso con la calle, con el activismo, con lo social que trasciende lo formal. El *Live art* se presenta sin complejos en cooperación con la academia, sin rechazo a la producción de imágenes ni a la difusión de las mismas por los circuitos que, en principio, se oponen a los discursos de muchas de estas producciones.

Entre estas dos versiones del arte de acción, la postpornografía parece acercarse a las primeras performances, haciéndose eco de una versión de la crisis de la representación de los 70. Hay un rechazo si no explícito al menos sí implícito a la imagen. Se privilegian los lenguajes performativos, las presencias, los acontecimientos, las vivencias, dejando a un lado en muchos casos la imagen como producción o reproducción. De ahí que de muchas de las producciones postpornográficas no tengamos imágenes o éstas sean de tan mala calidad que no permiten acceder a aquello que representan. Este rechazo a la imagen (Torres, 2011: 88) no se da, obviamente, en todas las producciones, podemos encontrar excepciones en Latinoamérica o el Estado español como la de los artistas Lechedevirgen Trimegisto²⁸, Felipe Rivas San Martín²⁹ o María Llopis³⁰ por poner unos cuantos ejemplos.

Si bien Preciado (2008) plantea la necesidad de que los museos se abran a la postpornografía, Egaña (2017: 237) va a hablar de la disidencia productiva como una estrategia más de desestabilización del postporno y una reivindicación del error y el fracaso.

El postporno, atravesado por la precariedad técnica y formal, actúa “con lo puesto” en el uso defectuoso de las tecnologías de la representación y del género [...] el postporno ha ido asumiendo, desde unas condiciones de

27 Un análisis de estos procesos y de sus derivas se puede consultar en Jay (1994).

28 (Consultado el 2/7/2021).

29 (Consultado el 2/7/2021).

30 (Consultado el 2/7/2021).

producción precarias, la interferencia de lo “cutre”. (...) La producción pobre invierte su carga paria para rentabilizarla como disidencia productiva.

Las imágenes son más que nunca el eje ontológico de nuestras sociedades, *sociedades del espectáculo* que aventuraba Debord (1967) y que han superado sus predicciones. Imágenes que se desplazan por plataformas convertidas en tecnologías de control, de vigilancia, de subjetividad y de comunidad. Pero no hay que olvidar que dichas tecnologías pueden generar políticas de resistencia. La cuestión a plantear y sobre la que debatir sería cómo se posiciona la postpornografía (esa parte de la postpornografía que se niega a utilizar el poder de la imagen) en una sociedad donde la plataforma ontológica por excelencia (o una de ellas) se encuentra en la producción y difusión de imágenes.

NUEVOS RETOS FEMINISTAS Y SU RELACIÓN CON LA POSTPORNOGRAFÍA.

Una tercera cuestión, poliédrica y mutante es la relación de la postpornografía con los diferentes feminismos, especialmente bajo la luz de los cambios a los que se ha asistido dentro del ámbito feminista. La postpornografía hunde sus raíces en el transfeminismo³¹, que ha de enfrentarse ahora con un feminismo que ha actualizado los discursos que los movimientos antipornografía esgrimieron en la década de los 80. En el Estado español estos discursos van de la mano esta vez de la izquierda política, lo que complejiza aún más la cuestión y hace plantearse en qué tipo de corrientes discursivas nos estamos desplazando.

Hemos contemplado en la segunda década del siglo XXI el advenimiento de la *cuarta ola del feminismo*. Bajo esta denominación nos vamos a encontrar con las marchas masivas del 8 de marzo desde 2018, el movimiento #MeToo del 2017³², la foto de 2014 de Beyoncé emulando a Rosie, *la Remachadora*, icono feminista donde los haya, con las camisetas con mensajes feministas de Inditex o H&M o Dior...

El caso de Dior nos ofrece un ejemplo de cómo asistimos a una auténtica revolución global, no se puede decir que del feminismo, pero sí del término feminista. Las estrategias puestas en marcha por esta firma de alta costura nos hablan del carácter

³¹ El transfeminismo surge de la problematización del sujeto del feminismo. Se entiende que la identidad mujer no da cuenta del conjunto de sistemas de opresión puestos en marcha. El sujeto del feminismo tiene que incluir las identidades que se encuentran en los discursos *queer*, trans, decoloniales, poscoloniales,... Por tanto, el transfeminismo tiene mucho que ver con la interseccionalidad (Platero, 2012, 2014) y con las relaciones de poder que se encarnan en los cuerpos en un momento y espacio dado. Como señala Preciado (2009: 59) “Se tratará de establecer redes, proponer estrategias de traducción cultural, compartir procesos de experimentación colectiva (...) lo que podríamos llamar “poner en común ‘revoluciones vivas”.

³² Predecesor de este hashtag viral sería el de #NiUnaMenos, la consigna gritada en Argentina que convocó una manifestación masiva y que se fue internacionalizando a partir de ese año.

fagocitador de nuestras sociedades y del engranaje tecnológico que se pone en marcha ante elementos que pueden corroer alguna parte del sistema. En el desfile de 2016, Dior incorporó una camiseta con el mensaje: “We should be all feminists”, apropiándose del título de la obra del 2014 de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Para el otoño/invierno 2019-2020 el lema de las camisetas de Dior se extrae de los títulos de las antologías publicadas por la poetisa feminista estadounidense Robin Morgan: “Sisterhood is Powerful”, “Sisterhood is Global” y “Sisterhood is Forever”. Más allá de la posible relación que Dior pueda tener con el feminismo, no deja de provocar estupefacción ver cómo las estrategias apropiacionistas que habitualmente encontrábamos en el mundo del arte y el activismo, están dando la vuelta. No es el artivismo quien se apropia de los iconos de las grandes marcas, de los territorios donde se detenta el poder económico y semántico, sino que industrias como la textil se apropian de proclamas feministas y de un activismo que en principio parecían obviar.

Este tipo de movimientos están yendo de la mano de otros mucho más relevantes y de mayor calado, y son los producidos dentro del propio feminismo. Nos referimos a la reactivación virulenta del feminismo radical que está enarbolando argumentos biologicistas, transfobos, abolicionistas,... más drásticos aún que los utilizados en los años 80. Esta cuarta ola puede estar trayendo algunas cosas positivas, pero parece que la mayoría van a ser bastante negativas. Las marchas multitudinarias contra la violencia machista nos parecen liberadoras, las denuncias por acoso dentro de la macro industria cinematográfica eran necesarias. Y el maquillaje pop del feminismo nos genera dudas. Es obvio que el neocapitalismo es un sistema caracterizado por su poder fagocitador, pero cabe preguntarse si es posible que en esta ingesta feminista, más allá del carácter descafeinado e intento de neutralización, se vaya a producir una descriminalización de un término que detentaba un carácter revulsivo para el grosso de la población. ¿Sería posible sacar rentabilidad política de este hecho? Cuando pase la moda de las camisetas con eslóganes feministas es posible que haya calado en la población que las ha consumido una cierta empatía por un término que puede que no vuelva a leer con desprecio. Pero si eso ocurre, tendremos que repensar si podría mantener el feminismo su carácter revolucionario. Los mecanismos de microcambio de la sociedad son a veces extremadamente obtusos y nos obligan a pensar de forma tangencial y un poco contaminada si queremos no perder de vista las aristas de los acontecimientos.

Más allá de las camisetas con eslogan, es la irrupción de esos movimientos conservadores y reaccionarios, que desde las cúpulas académicas y políticas, pero también desde el activismo, las redes sociales y la calle, han reactivado batallas internas del feminismo de hace más de 40 años. Y con más virulencia que entonces. Son las *Sex Wars* de los 80 remasterizadas con mucho odio y una transfobia de dimensiones faraónicas. Es curio-

so, cuanto menos, echar un vistazo a los contextos de ambos momentos porque tienen mucho en común: crisis económicas globales, reafirmación del neocapitalismo, auge de la derecha política en occidente... Lo que sí que es novedoso es el hecho de que en el territorio español, y no sólo en él, los movimientos feministas más conservadores están ubicados en los partidos políticos de izquierdas. Esta cuestión resulta especialmente relevante para la postpornografía, pues ésta se nutre del transfeminismo y se ubica de forma más o menos contaminada en su espacio de acción. Si bien el postporno ha vivido una época de gloria en los últimos 20 años, los cambios que están aconteciendo en los discursos, las plataformas de poder y las plataformas de resistencia redefinen un paisaje complejo y menos favorable, y dificulta, de alguna manera los objetivos que la postpornografía persigue.

Esta cuarta ola de la que hablamos da por finalizada la tercera ola feminista, aquella que luchaba contra el heteropatriarcado, que hablaba de fluidez del género, de diversidad funcional, de raza, que era decolonial, *queer*, mestiza, que potenciaba los discursos interseccionados y las identidades estratégicas, pro-sexo... donde se daba el feminismo *queer* o cuir o transfeminismo. El Manifiesto transfeminista en el Estado español se elabora tras las Jornadas feministas de Granada en 2009³³ (en Estados Unidos Diana Courvant y Emi Koyama crean la web transfeminism.org en el año 2000 y Koyama escribe “The Transfeminist Manifesto” en 2003). Y el recorrido ha sido de 10 años antes de que se le pretenda dar por muerto³⁴.

Este movimiento de marcha atrás de las proclamas, los discursos y el activismo transfeminista va a tomar diferentes colores y velocidades dependiendo del territorio desde el que lo vislumbremos. Desde países como Argentina y Chile donde se está viviendo un cierto impulso institucional de algunas de las demandas del feminismo, con una fuerte presencia del transfeminismo y donde la presencia del movimiento TERF (*TransExclusionary Radical Feminists*, Feministas Radicales Trans Excluyentes) no es visible, hasta países como México donde el Movimiento feminista mexicano tiene un fuerte carácter transexcluyente. Un giro del feminismo que avanza lentamente, con más o menos virulencia dependiendo de su localización. Nos vamos a centrar en el caso del Estado español.

En el territorio español comienza a hablarse del movimiento TERF hace unos pocos años. Este movimiento no ha surgido de la nada, ni es un movimiento reciente. Sandy Stone ya dio cuenta del acoso sufrido por este tipo de discursos transfóbos en 1979 cuando fue amenaza de muerte por un grupo de “feministas” encabezado por Ja-

33 (Consultado el 26/10/2020).

34 Véase Ziga, 2013: 81-90.

nice Raymond, autora del libro de ese mismo año: *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*. La base de estos discursos está atravesada por una corriente biologicista de corte patriarcal y heterosexista que defiende la realidad de unas identidades biológicas e inmutables, defendiendo la economía productiva de las categorías binarias. Es de nuevo volver a las diferencias sexo - género que consiguieron mover el engranaje del feminismo en la segunda ola pero que se volvió obsoleto, impreciso y pernicioso a partir de los años 80. Estos discursos en auge, y en concomitancia con los discursos del odio producidos desde las derechas radicales (léase Estado español, gran parte de Europa, Estados Unidos, Brasil, y un largo y peligroso etcétera) no sólo atacan a la fluidez identitaria, sino al agenciamiento de la sexualidad por parte de las identidades no normativas, pero también por la identidad mujer, a la que se supone que defienden, pero a la que le atribuyen “fobia sexual”....

Aunque se venía advirtiendo el matiz que el feminismo más visible o institucional estaba adquiriendo desde hacía algún tiempo, la polémica en el Estado español estalla cuando algunas feministas con acceso a espacios de difusión académicos comienzan a arremeter con un discurso del odio frente a lo trans de dimensiones esperpénticas. Se produce en la Escuela Feminista Rosario Acuña, en Gijón, en su XVI convocatoria (Julio, 2019) de la mano de académicas feministas y relevantes figuras de la izquierda política³⁵. Figuras con capacidad de decisión a nivel político y legal con consecuencias para la vida y la existencia. Desde esta tribuna se esgrimieron todo tipo de argumentos centrados en el odio y el desprecio absoluto a lo trans y se atacó igualmente a la teoría y militancia *queer* asociándola a la pederastia y presuponéndola una auténtica amenaza a la causa feminista, insistiendo en que el sujeto eran las mujeres (obviamente cis-mujeres) y el objetivo único la lucha por la igualdad con los hombres. Se autoproclaman la Cuarta ola del feminismo y es un tipo de feminismo totalmente abolicionista con el trabajo sexual y que se opone radicalmente a cualquier tipo de pornografía. Lo que resulta quizá más llamativo es que desde tribunas en principio más abiertas con las cuestiones de género, sexuales³⁶... se vienen exhibiendo discursos que, denunciando la transfobia y biologicismo presente en estos feminismos transfóbicos, biologicistas, heterosexistas, clasistas..., acaben blandiendo la bandera del abolicionismo y la prohibición: en relación al trabajo sexual, la gestación subrogada o la pornografía. En una defensa de un sujeto del feminis-

35 La mesa de uno de los días la integraban: Amelia Valcárcel, destacada militante feminista, miembro del Consejo de Estado; Alicia Mirayes, militante feminista afín al PSOE (partido nacional de izquierda, actualmente en el gobierno); Ángeles Álvarez, exconcejala del Ayuntamiento de Madrid y exdiputada...

36 Un ejemplo de ello es la publicación *Píkara Magazine* que siempre ha optado por una visión abierta y respetuosa e interseccional y que está siendo plataforma para discursos abolicionistas de lo más reaccionarios (Consultado por última vez el 22/10/2020)

mo cis-mujer abstracto, víctima, prácticamente asexual y, por supuesto, sin capacidad de decisión. Existía la convicción de que el concepto reaccionario de “ideología de género” era el arma arrojada contra la que tendrían que defenderse todos los feminismos, pero parece que el fuego más peligroso para alguno de ellos es el fuego “amigo”. Este giro ideológico orquestado a la par que se alzan los movimientos más reaccionarios en occidente supone un varapalo para la apuesta política de la postpornografía. El transfeminismo y la teoría y activismo *queer* son dos de sus pilares y si estos se resquebrajan, habrá que buscar la forma de recomponerlos.

Y es que esta nueva ola feminista pretende acabar con el conjunto de micropolíticas puestas en marcha en los últimos 30 años. Exactamente las mismas décadas que tiene la postpornografía. Ante esta nueva ola abolicionista y antipornografía queda por ver qué va a pasar con las producciones postpornográficas y sus conexiones con el feminismo y el transfeminismo. ¿De qué manera puede afectarles este clima de radicalización de los discursos más conservadores viniendo de una parte, aunque pequeña, de momento, del feminismo? Es un interrogante al que no se puede dar respuesta y que sólo las derivas que se generen a partir de ahora podrán contestar. Es el momento de la reflexión y el debate, porque el paisaje rizomático en el que se situaba el postporno ha cambiado y no se podrá configurar otro hasta que el engranaje señale los circuitos de conexión y flujo por los que circular.

La postpornografía se planteaba como una revolución, un cambio radical en la forma de vivir los cuerpos, las identidades, el sexo, el placer,... Las propuestas postpornográficas siguen teniendo como objetivo desarticular la verdad del sexo que produce la plataforma de poder pornográfica, en un intento por desestabilizar el sistema y abrir el campo de lo ontológicamente posible. Pero igual la postpornografía debería plantearse como una revuelta más que como una revolución. Señalaba Hakim Bey (1991) que las revueltas o insurrecciones no tienen ni pueden tener carácter permanente. Frente a las revoluciones que sí que lo tienen y que acaban siendo fagocitadas por el Estado, que acaba incorporando parte de la revolución. Ante esta disyuntiva, él apuesta por la insurrección permanente, deslocalizada, aquella que no se deja fagocitar por el mero hecho de ser nómada, de mutar, de no dejarse atrapar. Quizá la alternativa es proponer, siguiendo a Bey, la estrategia de la T.A.Z. [zona temporalmente autónoma]:

(...) una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- para luego disolverse y reconstruirse en otro lugar o tiempo antes de que el Estado pueda acabar con ella. (Bey, 1991: 93)

La postpornografía como plataforma de producción de realidades, consciente de que es

eso, una plataforma productiva, una tecnología sexual, tiene ahora un papel aún más crucial en las políticas sexuales, interseccionadas con las de clase, de raza, decoloniales, identitarias, necropolíticas, y un largo etcétera. Reinventemos, luchemos, experimentemos y resistamos. Son los tiempos que corren, y como decía Rubin:

Las disputas sobre la conducta sexual se convierten a menudo en instrumentos para desplazar las ansiedades sociales y descargar la intensidad emocional concomitante a ellas. En consecuencia, la sexualidad debe tratarse con especial interés en épocas de fuerte tensión social. (Rubin, 1989: 114)

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR, Josefina (2008). "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina". Araujo, Kathya y Prieto, Mercedes (ed.) *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito, Ecuador: FLACSO: 331-350.
- ATTWOOD, Feona (ed.) (2010). *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York: Peter Lang Publishing.
- BEY, Hakim (2014). *T.A.Z. Zona temporalmente autónoma*. Madrid: Enclave de libros.
- BROWN, David Jay y NOVICK, Rebecca McClen (1995). *Voices From the Edge: Conversations With Jerry Garcia, Ram Dass, Annie Sprinkle, Matthew Fox, Jaron Lanier, & Others*. Berkeley, California: Crossing Press.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York, London: Routledge.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- DEBORD, Guy (1967). *La Société du spectacle*. Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- BERLANT, Lauren (2008). *The female complaint, The unfinished business of sentimentality in American culture*. Durham: Duke University Press.
- DEGENEVIEVE, Barbara (2007) "Sssspread.com: the hot bods of queer porn". Jacobs, Katrien; JANSSEN, Marije y PasQuinelli, Matteo (eds.) *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Amsterdam: Institute of Network Cultures: 233-237.
- DELEUZE, Gilles (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- EGAÑA, Lucía (2017). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Barcelona: Bellaterra.
- EGAÑA, Lucía (2014). "Una categoría imposible: el postporno ha muerto, Latinoamérica no existe". *Errata 12*: 242-249.
- EVERLY, Kathryn (2016). "Remembering/Gendering war: Gerda Taro's Spanish Civil War Photographs". Collins, Jacky et al. (eds.). *(Re)collecting the past. Historical memory in Spanish Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing: 148-161.
- FALCONÍ, D., CASTELLANOS, S.; VITERI, M.A. (eds.) (2014). *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Madrid: Egalés.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité, t. I, La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard.
- FRASER, Nancy. "Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy". *Social Text* 25/26 (1990): 67-68.
- GARBAYO, Maite (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.

- GIL, J. (2014). "Las redes sociales como infraestructura de la acción colectiva y el surgimiento de cibercomunidades políticas: análisis comparativo entre Facebook y N-1 a través del 15-M". AAVV. *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15-M*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya: 388 - 407.
- GIMÉNEZ Gatto, Fabián. "Notas sobre pornografía expandida". *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 18 (2018): 466-487.
- GIUNTA, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GRIZIOTTI, Giorgio (2017). *Neurocapitalismo. Mediaciones tecnológicas y líneas de fuga*. Barcelona: Melusina.
- JAY, Martin (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- JUFFER, Jane (1998). *At home with pornography: Women, sex and everyday life*. Nueva York: New York University Press.
- KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8 (Spring 1979): 30-44.
- LLAMAS, Ricardo (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la "homosexualidad"*. Madrid: Siglo XXI.
- LLOPIS, María (2010). *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina.
- LORDE, Audre (2013). *La hermana, la extranjera*. Madrid: Horas y Horas.
- LUST, Erika (2008). *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*. Barcelona: Melusina.
- MAYER, Mónica (2005). *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. México: Conaculta-Fonca, Avj ediciones, Pinto mi Raya.
- MILANO, Laura (2014). *Usina Posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título.
- MIRA, Alberto (1999). *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- NAVARRETE, C.; RUIDO, M.; VILA, F. (2005). "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español". VV. AA. *Desacuerdos 2. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*. San Sebastián, Barcelona y Sevilla: Arteleku/MACBA/Universidad Internacional de Andalucía- UNIA arte y pensamiento: 158-187
- OSBORNE, Raquel (1993). *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra.
- OSORNIO, Felipe (2021). *Venenos y contravenenos*. Lechedevirgen (2021).
- PELÚCIO, L. "Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?". *Periódicus* 1 (2014): 68-91.
- PERRA, H. "Interpretaciones inmundas de cómo la Teoría queer coloniza nuestro contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas construcciones ge-

- néricas a los humanos encantados con la heteronorma”. *Revista Punto Género* 4 (2015): 9-16
- POST-OP (2014). “De placeres y monstruos. Interrogantes en torno al postporno.” Solá, Miriam y Urko, Elena (comps.). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla, Txalaparta: 193-210.
- PLATERO, Raquel (Lucas) (ed.) (2012). *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra.
- PLATERO, Raquel (Lucas). “Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad” *Quaderns de psicologia*. Vol. 16, 1 (2014): 55-72.
- PRECIADO, B. “Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans”. *Zehar*. Arteleku. 54 (2004): 20-27.
- PRECIADO, B. “La movida postporno”. *Zero* 72 (2005): 84-88.
- PRECIADO, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- PRECIADO, Paul B. “Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica”. *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios = art, culture, new media*. 21 (2009): 58-59
- RAYMOND, Janice (1979). *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*. Boston: Beacon Press.
- RHEINGOLD, H. (2004). *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social (Smart Mobs)*. Barcelona: Gedisa.
- RICH, B. Ruby (2013). *New queer cinema: The director's cut*. Durham y Londres: Duke University Press.
- RIVAS SAN MARTÍN, Felipe (2011) . “Diga queer con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”. Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS) (ed.). *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile: Territorios Sexuales: 59-75.
- RUBIN, Gayle (1989). “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. Vance, Carole (comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa: 113-19
- RYBERG, Ingrid (2016). ““Cada vez que follamos, ganamos”: la esfera pública del porno queer, feminista y lésbico como un espacio (seguro) para el empoderamiento sexual.” Taormino, T., Penley, C., Parreras Shimizu, C.; Miller-Young, M. (Eds.) *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Barcelona: Melusina, UHF: 214-233.
- SALANOVA, Marisol (2012). *Postpornografía*. Murcia: Pictografía ediciones.
- SARMET, Érica. “Pós-Pornô, dissidência sexual e a situação cuir latino-americana: pontos de partida para o debate”. *Periodicus* 1, (2014): 258-276.
- SENTAMANS, Tatiana (o.r.g.i.a.) (2014). “Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas y flujos”. Solá, Miriam y Urko, Elena (comps.). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla, Txalaparta: 31-44.

- SMIRAGLIA, Romina. "Sexualidades de(s)generadas: Algunos apuntes sobre el postporno". *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 6, (2012): 1-22.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (1997). "Desleal a la civilización: La teoría (literaria) feminista lesbiana". Buxán Bran, X. M. (comp.) *ConCiencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes.
- TAORMINO, Tristan (2016). "Tomando el mando: porno feminista en la teoría y en la práctica". Taormino, T., Penley, C., Parreras Shimizu, C. y Miller-Young, M. (Eds.) *Porno feminista. Las políticas de producir placer*. Barcelona: Melusina, UHF: 393 - 409.
- TAYLOR, D. (2016). *El archivo y el Repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TORRE, J. (2014). "Tecnopolítica y 15-M: la insurgencia de las multitudes conectadas". AAVV. *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15-M*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya: pp. 282 - 293.
- TORRES, Diana (2011). *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta.
- TRUJILLO, Gracia. (2005). "Desde los márgenes Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado español". Bargueiras, Carlos; Romero Bachiller, Carmen; García Dauder, Dau. (Coord.) *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de Sueños: 29-44.
- VALENCIA, Sayak. "Psicopolítica, celebrity culture y régimen live en la era de Trump". *Norteamérica* 2 (Julio-Diciembre 2018): 235-252. (<https://doi.org/10.22201/cisan.24487228e.2018.2.348>)
- VELLARINO ALBUERA, Susana (2012). *Políticas de la representación (post) pornográfica. Del mainstream a la queer-action* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- VIDIELLA, Judit. (2015). "Performance y mediación: tensiones, fricciones y contactos entre prácticas performáticas y restricciones performativas". Albarrán, J., Estella, I. (Ed.) *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria: 95-139.
- VIDIELLA, Judit. "Escenarios y acciones para una teoría de la performance". *Zehar*. 65 (2009): 106-117.
- WALLIS, Brian (2001). "Qué falla en esta imagen: una introducción". Wallis, Brian (ed). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal: ix-xvi.
- WARNER, Michael. "Publics and counterpublics". *Public culture* 14, n° 1 (invierno 2002): 49 -90.
- YOUNG, Iris Marion. "Unruly categories: a critique of Nancy Fraser's dual system theory". *New left review* 222 (marzo-abril 1997): 8-9.
- WILLIAM, Linda (1990). *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. London: Pandora Press.
- YOUNG, Alison (2005). *Judging the Image: Art, Value, Law*. New York: Routledge.

ZIGA, Itziar (2013). “¿El corto verano del transfeminismo?”. Solá, Miriam y Urko, Elena (comp.) *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta: 81-90.