**Emergencia del Posporno en el país:**

**Reescrituras Eróticas de las Hijas del Fuego.**

**Fundamentos teóricos**

Resulta indispensable en primer lugar aclarar el concepto que se adopta del posporno, entendiendo de igual modo que es un concepto que está en constante formación por lo que no resulta un trabajo sencillo. Según Laura Milano, el concepto de posporno nace en medio del fragor de las incipientes luchas del movimiento queer, la reivindicación del trabajo sexual en los movimientos Pro-Sex de los años 80 y el pos-feminismo. En este sentido, según la autora, la pospornografía aparecería como una respuesta crítica, una denuncia a la vez que una propuesta innovadora, como contrapartida al discurso pornográfico comercial. Una crítica que no nace ingenuamente, sino que es producida desde las disidencias sexuales más fortalecidas por los movimientos feministas y LGBT. Una crítica que atacaría *la mirada heteronormativa que subyace en el porno no desde una perspectiva censuradora y prohibicionista, sino a partir de la creación de producciones pornográficas que rompan con los estereotipos de sexo-género reproducidos en el porno, al tiempo que aspira a retratar la libre expresión de los géneros y la plasticidad de los cuerpos desde una mirada disidente.* (Milano; 2014) Utilizar la noción de disidencia y no la de diversidad sexual implica un posicionamiento crítico, ya que visibiliza una diferencia sustancial al orden sexopolitico heterosexual, busca definirse en sí mismo y no bajo los parámetros de una política de la igualdad, la integración y la tolerancia delimitada por el binarismo heteronormativo. Esto es lo que propugna principalmente el movimiento queer. En relación a este movimiento, Paul Beatriz Preciado añade que este término de la lengua inglesa servía para nombrar aquello que por su condición de “mal hecho” ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. (Preciado; 2012). La palabra queer fue resignificada cambiando radicalmente de uso, de usuario y de contexto para presentarse a finales de los años ´80 como un lugar de acción política y de resistencia a la normalización. Muchos grupos activistas se sintieron contenidos en este gran movimiento que se transformó en un programa de crítica social y de intervención cultural en donde el sujeto de la enunciación ya no era el varón heterosexual que señalaba al otro como “maricón”; sino que una persona gay, lesbiana o trans se autodeterminaban queer anunciando una ruptura intencional con la norma.

Los estudios queer tienen como principal referente a  Judith Butler quien propone desencializar el sexo y el género y proponer identidades políticas que rompan las normas de género que funcionan como un dispositivo productor de subjetividad. Esto potenció a los grupos catalogados como minorías sexuales que no responden a la normativa binaria. Se propone, de este modo, revisar el concepto de sexo natural ya que el mismo está organizado en base a dos posiciones opuestas y complementarias funcionando como un dispositivo mediante el cual el género se ha estabilizado dentro de una *matriz heterosexual* que caracteriza a la sociedad. Esto implica que no hay acceso directo a la materialidad del cuerpo si no es a través de un imaginario social con prácticas y discursos determinados. Entonces el género sería entendido como las palabras, actos, gestos y deseos que son un núcleo organizador de la identidad, que suele ser la capa significante interpretada, es performática. Esto quiere decir que son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos que existen en la medida en la que suceden (acto/acción).

La idea de performance tiene dos sentidos fundamentales, por un lado el que proviene del teatro y por otro, el que proviene de los estudios de género. En el teatro, según Ángela Muñoz (2008), el concepto de performance hace referencia a un género que permite a las y los artistas buscar una definición de su cuerpo, a su vez, otorga libertad para integrar materiales y dispositivos estéticos muy atractivos (fluidos corporales, objetos reciclados, plásticos, brillos, etc.), logrando abordar problemáticas políticas, económicas, sociales y personales. Esto permite que las y los artistas se expresen sin estar bajo el control de las estructuras culturales dominantes, su cuerpo es el motor de su producción artística. No hay director/a, ni dramaturgo/a que le dicte lo que tiene que “representar”, entonces, expresa libremente su discurso y textualidad desde su cuerpo, signado por pulsiones de vida y de muerte. Por otro lado, siguiendo a Judith Butler en los estudios de género, el término de performance alude a una construcción del género. En este sentido, Carlos Duque (2010) sostiene que Butler entiende al género y al sexo como actuaciones, como actos performativos, es decir, como modalidades del discurso autoritario. Tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar (producir) aquello que enuncia, y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales. En este sentido, y en la línea foucaultiana, puede entenderse la performatividad del lenguaje como una tecnología; como un dispositivo de poder social y político.

Beatriz Preciado, gran lectora de Butler, dice “el género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen. En esta lectura, el género seria el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances”. En este sentido puede entenderse el sexo y el género como una construcción del cuerpo y de la subjetividad fruto del efecto performativo de una repetición ritualizada de actos que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de una sustancia, de una esencia. Tales producciones genéricas y sexuales se dan en el marco de la denominada por Butler, matriz heterosexual.

Siguiendo a Gabriela Castellanos, para Butler, tanto la sexualidad canónica, hegemónica, como la transgresora, se construyen mediante la performatividad, es decir, por medio de la repetición ritualizada (iteración) de actos de habla y de todo un repertorio de gestos corporales que obedecen a un estilo relacionado con uno de los dos géneros culturales. Se basa en un discurso regulativo, una exigencia constante del entorno, encaminada a “producir aquellos fenómenos que regulan y constriñen” la conducta en relación con la identidad sexual. Cuando se produce el resultado esperado, tenemos un género y una sexualidad culturalmente considerados congruentes con el sexo del sujeto. Más allá de esto, según Beatriz Preciado, el género no debe considerarse únicamente como resultado de actos performativos, sino también debe considerarse como prostético; es decir, que se da en la materialidad de los cuerpos. Siguiendo a Foucault, Preciado entiende al género como una tecnología que fabrica cuerpos sexuados. Estos mecanismos de producción sexo-prostéticos le confieren a los géneros femenino y masculino –de manera dicotómica y jerarquizada– su carácter sexual. La tecnología sexual remite al proceso de asignación sexual a la que todo individuo es sometido desde su nacimiento a partir de invocación performativa y se sostiene culturalmente. Sus efectos delimitan los órganos y sus funciones, su utilización “normal” o “perversa”. Pero como toda máquina, la construcción nunca es perfecta y los imperativos de género son asumidos de manera incompleta. Estos deben ser re-naturalizados constantemente, y toda falla o discontinuidad es representada como una excepción perversa que viene a reafirmar el carácter natural de las normas heterocentradas de género (Preciado; 2002). En este sentido, como dispositivo regulativo que constriñe la conducta en relación a la identidad sexual, se encuentra fuertemente impuesto el dispositivo pornográfico. Con esto, se otorga mayor legitimidad en un campo de interlocución a aquellas categorías que crea y manipula el dispositivo pornográfico. Siguiendo al antropólogo Alejandro Grimson, toda persona o grupo está dentro de un campo de interlocución específico en un contexto espacio-temporal determinado. Un campo de interlocución es un marco dentro del cual ciertos modos de identificación son posibles mientras otros quedan excluidos. Dentro de estos modos posibles de identificación existe además una distribución desigual del poder. En cada campo de interlocución específico ciertas modalidades de identificación cobran especial relevancia mientras otras pasan a un segundo plano teniendo menos posibilidades de autodefinirse. Es así que diversos movimientos o actores sociales buscan producir una modificación en el campo para lograr constituirse como interlocutores legítimos. Es fundamental en este sentido la historización. Tiene relevancia en el sentido de que a lo largo del tiempo la sociedad crea categorías identitarias que luego incorpora como sentido común. Esta formaría lo que Grimson denomina la caja de herramientas identitaria. Cada una de esas categorías surge en un momento de la historia aludiendo a una determinada población y adquiere un abanico de significados, de usos. Los sentidos de cada una de las categorías son uno de los principales objetos de disputa en la lucha social. Los sectores subalternos buscaran instituir sentidos positivos a términos que los discursos hegemónicos hayan cargado de negatividad. Tal es el caso del movimiento queer, por ejemplo. De este modo, toda lucha social es en una de sus dimensiones una disputa sobre los sentidos de las identificaciones en juego en el proceso. Esto se vincula al carácter contextual de las categorías identitarias. Finalmente, los grupos sociales no sólo pueden disputar los sentidos de las categorías identitarias, sino las categorías mismas.

En este sentido, Duque sostiene que siguiendo la teoría de la performatividad de género, para el sector LGTBIQ la tarea no se trataría solo de luchar por la ampliación de derechos, sino por la deconstrucción del orden simbólico, ya que lo opuesto puede producir un ensanchamiento de la brecha ya existente entre formas legitimas e ilegitimas del intercambio sexual y de la expresión de género. De este modo, los grupos activistas feministas en Latinoamérica, que bregan por una sexualidad más libre, que buscan desligarse de la matriz binaria de la heterosexualidad para autopercibirse, profundizan sobre diversas problemáticas que la materialidad del cuerpo y el trabajo con él, sobre todo de las mujeres y grupos disidentes, están relacionados. Desde estas perspectivas en Latinoamérica, el activismo denominado posporno, tiene la particularidad de que está fuertemente ligado a la problemática sobre el trabajo sexual. Ya que en la literatura especializada no existe una definición estandarizada y ampliamente aceptada sobre qué es la prostitución, también llamado trabajo sexual, se retoma la definición mencionada en el artículo de Clara Musto y Nico Trajtenberg, según la cual el trabajo sexual/prostitución es considerado como el intercambio de comportamientos de base sexual (coito, bailes eróticos, etc.) a cambio de un bien o servicio valorado por la contraparte.

Volviendo a la conceptualización del posporno, los llamados textos posporno o postporno, hacen referencia a la pornografía hegemónica para criticar, denunciar, deconstruir su lógica discursiva y con esto, proponer nuevas representaciones eróticas. Debido a su condición de formación semiótica periférica, al decir de Lotman en relación a las esferas de sentido, pueden estar representadas no por estructuras cerradas sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados. La particularidad en una mayoría de estas formaciones, estos textos posporno, es que para autodescribirse se refieren a la pornografía “tradicional” para, desde ese modo, diferenciarse.

En este sentido, en cierta línea de producción posporno, desarrollada por ejemplo por la directora sueca Erika Lust, ambos modos de hacer y pensar pornografía (pornografía “tradicional” y posporno) son especularmente iguales pero son desiguales cuando se pone una sobre otra (enantiomorfismo del que habla Lotman). Es decir, conservan ambos modos de hacer pornografía características tales como la comercialización del producto, cuerpos que reproducen una idea binaria y heteronormativa y prácticas sexuales “tradicionales”. Principalmente son similares al continuar sosteniendo al dispositivo pornográfico como un medio de estimulación sexual, en el caso de la directora sueca destinado a mujeres.

Al promover la producción de este tipo de realizaciones a través de una industria comercial que no pone en discusión, justamente por su constitución como empresa, el interés de lucrar a través de estas producciones, se encuentra la clave de sus semejanzas. Sin embargo, el hecho de considerar a otra audiencia como el foco de sus producciones (en el caso de la directora sueca a las mujeres), en reflexionar sobre una estética y cuerpos que no respondan a un canon de belleza, es decir, al poner estas producciones sobre las producciones pornográficas mainstream, se pueden observar sus notables diferencias. En gran medida, distinta a esta concepción y estilo de producciones posporno, se encuentran las producciones de colectivos militantes de Barcelona que, por ejemplo, realizan productos que parecen encarar ideas opuestas sobre el papel de la pornografía, el segmento dirigido, el deseo interpelado. Tal es así que buscan distribuir sus producciones a través de software libre, sin ninguna remuneración. Por otro lado, no contemplan una estética a fin de estimular sexualmente e interpelar desde ese sentido, sino que buscan irrumpir en la lógica estructurada de las prácticas sexuales convencionales y las categorías de género imbuidas en tales producciones desde la parodia, la denuncia, la intervención en espacios públicos, entre otros modos, caracterizándose por su impronta performativa fundamentalmente.

Sin embargo, aun teniendo en cuenta estas diferencias, en este trabajo en particular se conciben estos dos modos o líneas de producción, distribución e intervención, contenidas en una misma manifestación discursiva, en una subesfera particular, es decir, la posporno. Convergen estas manifestaciones y productos de la subesfera, como emergente esfera marginada, para contraponerse al modo hegemónico de las producciones pornográficas, y es, justamente, el incipiente trazado de una nueva cartografía del deseo, lo que las termina confluyendo bajo esta categoría.

El rol fundamental que está tomando el posporno es reescribir la sexualidad y el abanico de categorías identitarias que se ven imbuidas y legitimadas por este tipo de productos, desde las producciones tanto audiovisuales como performáticas. En un sentido amplio, según Pardo García, se utiliza a la reescritura como sinónimo de intertextualidad y se aplica a diferentes códigos semióticos, tal es el caso del código pornográfico. Pardo García hace un revisionismo de diversas concepciones del término reescritura, para el caso nos interesa la perspectiva que toma de Christian Moraru, a quien le interesa la reescritura narrativamente intensa e ideológicamente extensiva. Sostiene que la reescritura no tiene por qué ser un juego meramente reflexivo, introvertido, sino que puede relacionarse abiertamente con la cultura, la sociedad y su agenda política, descomprimiendo los sentidos ideológicos inmersos en los textos. Moraru plantea que la reescritura posmoderna es una contraescritura porque es revisionista y no complaciente y es extrovertida porque es cultural o ideológica y no meramente reflexiva o autorreferencial (Pardo García, 2010). Bajo esta concepción se podrían enmarcar diversas propuestas posporno de grupos de militancia feminista y transfeminista de Barcelona como el Pornoterrorismo de Diana y el grupo Post-Op, que no buscan negociar una estética más atenta a las condiciones de percepción, sino que irrumpir la lógica normada de la sexualidad, los cuerpos y deseos.

Por otro lado, otras propuestas posporno como la mencionada por Erika Lust, mantienen importantes similitudes con textos pornográficos más tradicionales. Sin embargo, trasladan el eje de la audiencia destinada de sus producciones hacia las mujeres. Se podría pensar este tipo de reescrituras según la perspectiva de Genette. “Los textos que más radicalmente revisan o refutan su hipotexto son precisamente los que dejan su universo diegético intacto”, en consecuencia, “la reescritura posmoderna privilegia este tipo: cuanto más idéntico al modelo sea el universo presentado, mas subversiva será su lectura a contrapelo y más descarado el deseo de suplirlo o sustituirlo; bajo la apariencia de presentar lo mismo se está ofreciendo justo lo contrario”. Es así que reproduce estereotipos de belleza, al tiempo que conserva una estética más refinada en sus producciones, sin embargo, resulta más atenta a la seducción de lxs espectadorxs mientras produce un desplazamiento del segmento de la audiencia a la que se dirige, siendo fundamentalmente mujeres. Su producción resulta fundamental en tanto que sirve para posicionar a las mujeres en la industria, no sólo como productoras, sino que como sujetos que desean y no meros objetos sexuales de la pornografía. La directora hace énfasis en la integración de mujeres en la realización de producciones pornográficas detrás de cámara.

Asimismo, Pardo García sostiene que tras aquella aspiración por subvertir el significado de un texto, se generan diversas ideas que definirían la condición posmoderna y que resultan finalmente, en lo que se ha dado en llamar postestructuralismo. Este sentido de subversión a una norma y orden producido por una pornografía estereotipada, más comercial, machista, generaría diversos textos que pueden no tener nada en común más que el propósito de subvertir y reescribir el contenido desplegado por esas producciones pornográficas dominantes. Comparten una variante posmoderna de la reescritura, que resulta en retomar la misma ficción pero iluminando o añadiendo aspectos de la misma que quedaban ocultos, para mostrar así lo que no se contó o se falsificó y por tanto la imposibilidad de atrapar lo real o cómo lo real depende de la forma en que se textualiza (Pardo García; 2010). En este sentido, la pospornografía viene trabajando, como ya se mencionó, performativamente, entendiendo este concepto desde sus orígenes teatrales y en relación a los estudios de género. En un sentido escénico, por el cual una obra de arte pasa a ser un acontecimiento, una experiencia lúcida y visceral del actor o actriz, que no simula la acción sino que la ejecuta en carne propia. Siguiendo esta línea Fischer Lichte sostiene que no se trata de comprender la performance sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapan a la capacidad de reflexión. En este sentido, la materialidad o corporalidad de la performance, es anterior a todo intento de interpretación que pretenda ir más allá de la autorreferencialidad de la acción. El efecto físico motivado por las acciones prevalece. En el caso de una performance posporno puede producir excitación o repulsión, enfado o asombro, pero se trata de un efecto por la acción ejecutada en sí y no por su interpretación o sentido connotativo necesariamente. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus sígnico. Y puede que precisamente ese efecto –la excitación, el enfado, el asombro– sea el que ponga en marcha el proceso de reflexión. Una reflexión que probablemente se dirija menos a los significados atribuibles a cada acción que a la pregunta de por qué una acción determinada ha desencadenado una determinada reacción. (Fischer Lichte; 2011) Reflexión que en este caso tiene la capacidad de minar la función monopolizante que tiene la pornografía, como dispositivo que manipula representaciones eróticas con la finalidad de excitar, y entenderlo como una herramienta de transformación sino de creación artística de la sexualidad.

Dentro de los movimientos feministas, suelen polarizarse las discusiones por líneas estratégicas de acción que parecen antagónicas. El fenómeno posporno no es ajeno a esta disyuntiva, y ha formado parte de amplias discusiones dentro de los movimientos de mujeres. Estos polos de acción se han denominado abolicionistas o pro-sex, bregando uno (en resumidas cuentas) por la prohibición de la pornografía y, el segundo, por la reivindicación del deseo y la apropiación de la herramienta pornográfica (Nancy Prada; 2010). Haciendo foco en la segunda perspectiva, resulta necesario citar a Agamben, según quien, la apropiación de un objeto se daría a través de la profanación de los usos dados a ese objeto.

Agamben en Profanaciones, hace un recorrido sobre la noción de lo profano y por ende, de lo sagrado. Establece un paralelismo entre lo sagrado perteneciente a una esfera religiosa y lo sagrado en la modernidad, que recaería en el culto al capitalismo como religión. El capitalismo como religión no mira a la transformación del mundo, sino a su destrucción. La religión de la desesperación. (Agamben, 2005). Este culto al capitalismo es permanente y no tiene como objetivo la redención ni la expiación de culpa, al contrario, esta crece a medida que aumenta la adhesión al culto, busca entonces hacerla universal.

Dentro de este culto capitalista, todo elemento se transforma en mercancía. La separación es inherente a la forma misma de la mercancía, que se escinde en valor de uso y valor de cambio. Así el culto al capitalismo recubre ahora todo lo que es actuado, producido y vivido – incluso el cuerpo humano, la sexualidad, el lenguaje, siguiendo a Agamben, e incluso, el deseo. Esto logra que su uso no pueda ser permanente ya que lo que los contiene es, justamente, la esfera del consumo.

Según Agamben, profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, siguiendo esa lógica explica que la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente Improfanable. Es decir, concebir la totalidad de las experiencias humanas a través de una lógica capitalista de consumo. El consumo, que destruye necesariamente la cosa, no es sino la imposibilidad o la negación del uso, que presupone que la sustancia de la cosa quede intacta.

Sin embargo, aclara Agamben, es posible (y deseable) que, lo Improfanable sobre lo cual se funda la religión capitalista, no sea verdaderamente tal, que se den todavía hoy formas eficaces de profanación. La profanación no restaura simplemente algo así como un uso natural que preexistía a su separación en dicha esfera capitalista, como es el caso. La profanación deviene en transformar la actividad en un medio puro, es decir, una praxis que se ha emancipado de su relación con ciertos objetivos y con un fin determinado, ampliando el abanico de usos posibles de dicho medio, convirtiéndose en un medio sin fin. Según el autor, la creación de un nuevo uso es posible solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante, sin embargo, en el presente trabajo se entiende que la profanación no consiste meramente en volver inoperante el uso que se había determinado al medio, sino que quitarle su posicionamiento hegemónico mediante usos que pongan en tensión y disputen legitimidad, ampliando las posibilidades de uso del medio que no tengan que ver, en este caso en particular, con una lógica meramente capitalista.

Siguiendo esa lógica, los medios de comunicación por ejemplo, tienen por objetivo neutralizar el carácter profanatorio del lenguaje (siendo este un medio puro por excelencia), de impedir nuevas experiencias de la palabra, de los usos. Esta nulificación de los medios puros cumpliría el “sueño capitalista” de la producción de un Improfanable, según Agamben, en la pornografía.

Lo que implica la constitución de un improfanable es la nulificación de diversas formas de vivenciar y crear sentido con una práctica. Asimismo, este toma el carácter de natural y repercute en otros ámbitos de la vida. En el caso en particular que nos ocupa, la pornografía como producción que manipula representaciones eróticas históricamente, sin una educación sexual integral paralela en la sociedad, se ha consagrado fuente primaria del conocimiento sobre la sexualidad, la eroticidad de los cuerpos, los modos de relacionarse de estos durante los actos sexuales. En este sentido Fabián Giménez Gatto dice “la mirada pornográfica es obscena por su inmediatez, por su literalidad, obsesión por representar la realidad del sexo, reflejar de manera transparente su ‘verdad’ bajo la égida de lo explicito como sinónimo de lo verdadero”. Luego de esto, no se conciben otras representaciones como eróticas, sino que como ridículas, o son concebidas desde la mirada de la sexualidad normativa legitimada por la pornografía hegemónica como “fetiches”. Tampoco se conciben otros sujetos deseantes al excluirlos de la audiencia predilecta de la producción de la pornografía, tal es el caso de las mujeres u otras sexualidades disidentes. La capacidad de generar nuevos comportamientos eróticos o de dislocar los sentidos, las formas y realizaciones de la praxis sexual ya constituida, es lo que la pornografía tradicional bloquea. Utilizando palabras de Agamben, “es la potencia profanatoria lo que el dispositivo de la pornografía quiere neutralizar. Lo que es capturado en ella es la capacidad humana de hacer girar en el vacío los comportamientos eróticos, de profanarlos, separándolos de su fin inmediato.” Y fundamentalmente, es la incapacidad de generar otros fines o estímulos en la audiencia lo que la pornografía tradicional ha ido consiguiendo.

“Lo Improfanable de la pornografía – todo improfanable – se funda sobre la detención y sobre la distracción de una intención auténticamente profanatoria. Por eso es necesario arrancarles a los dispositivos – a cada dispositivo – la posibilidad de uso que ellos han capturado. La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene.” (Agamben; 2005) Esta es justamente la tarea que ha ido llevando a cabo el posporno. Este nuevo fenómeno busca reencontrarse con la sexualidad desde miradas excluidas tradicionalmente, manipulando nuevas representaciones eróticas, erotizando elementos que no eran parte de la norma, legitimando prácticas sexuales y cuerpos en su diversidad. Fundamentalmente, desbloquean las posibilidades de finalidad que puede tener la pornografía como producción audiovisual que se caracteriza por la manipulación de representaciones eróticas, y habilitan nuevas maneras de pensar el dispositivo pornográfico, nuevos circuitos de distribución y usos. Es así que destacan el rol pedagógico de este medio, también su carácter denunciativo, paródico, artístico, entre otros, a fin de no limitarse con el de la excitación sexual. “Las estrategias pospornográficas… intentaran forzar la obscenidad característica del genero más allá de la definición restringida del porno, emergencia de nuevos registros de la sexualidad que no se detendrán en los límites de la piel, transgrediendo los códigos de representación del dispositivo pornográfico.” (Giménez Gatto; 2015)

Ahora bien, las estrategias pospornográficas contemplan una gran diversidad en cuanto al medio al que incurren para manifestarse, incorporando la performatividad como ya se mencionó en espacios no convencionales (en cuanto a manipular los códigos de representación erótica se refiere), utilizando dispositivos digitales para compartir manifiestos o producciones, y fundamentalmente, las producciones audiovisuales que se exponen ya sea en circuitos virtuales o en festivales de cine LGTB. El trabajo se aboca a este último formato analizando las HDF, la cual se piensa como un manifiesto del género posporno; por lo que interesa repensar lo que implica la emergencia de un género cinematográfico para la comunidad y para la teoría de los géneros. Según Altman, los filmes de género son películas producidas después de que un género se consagra popularmente y a través de su sustantivación, durante un período en que tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas (Altman; 2000). Desde este principio, los géneros cinematográficos no sólo son sensibles a aunarse a través de sus similitudes textuales sino también a través de la contraposición en relación a otras reglas genéricas con las cuales no comparten características textuales. De este modo, se entiende a los géneros cinematográficos como construcciones procesuales. En este sentido, los géneros se forman al transformarse los adjetivos en sustantivos. Es decir, los adjetivos con los cuales diversos sectores de la comunidad (productores, críticos, espectadores) se referían a películas que agrupaban ciertas características textuales en el proceso de generificación pasan a transformarse en sustantivos. Esto no quiere decir que los géneros sean estables, ya que estos sustantivos son susceptibles de ser desplazados en el mismo proceso que los llevó a posicionarse como géneros de ciertos films.

**Las Hijas del Fuego como manifiesto argentino del posporno[[1]](#footnote-1)**

Las Hijas del Fuego, dirigida por Albertina Carri, estrenada el año pasado y ganadora de la competencia oficial argentina del 20º BAFICI, no ha dejado a nadie indiferente. La historia transcurre en un viaje que emprenden tres mujeres, unidas por un vínculo sexo-afectivo entrañable (una pareja de 4 años a las que se les suma una tercera poco antes de emprender el viaje) desde Ushuaia a Necochea. Una de ellas, funciona como alter ego de Carri, siendo ella misma directora y queriendo filmar a lo largo del viaje su propia película porno. En el transcurso de la película se escucha su voz en off describiendo personajes o reflexionando sobre la sexualidad, el feminismo, lo cinematográfico. Adopta por momentos un discurso poético, por otros uno cinematográfico, conjugando distintos modos de narrar, inspirándose tal vez de este modo en el libro Las Hijas del Fuego, de Gerard de Nerval, del cual la película toma el nombre. En la travesía se van sumando mujeres a esta camioneta idílica del placer, en la cual todas participan amalgamándose sin perder su singularidad sexual. La individualidad se difumina, pero deja rastro en el cuerpo de la otra, la sexualidad que se dibuja en las escenas trasciende así los límites de la piel.

En la primera relación sexual que muestra la película, Carri destaca casi obsesivamente el tatuaje en la espalda de uno de los personajes, de Agustina. Este significante del tatuaje, expresión de las subjetividades hechas piel, no es insignificante. Giorgio Agamben, en Profanaciones, explica cómo la pornografía de la mano del capitalismo fue mutando su procedimiento de representación de las mujeres. En este sentido, las porno stars, quienes antiguamente eran filmadas mientras pretendían hacer otras acciones, ahora exageraban las poses y las muecas. Finalmente, las actrices trasladaban la mirada hacia el lente, adquiriendo un contacto directo y descarado con el espectador, mostrando que estaban más interesadas en exhibirse al objetivo, al futuro espectador, que en sus partners. Estas actrices comenzaban a adquirir un “valor de exposición” cual mercancía, nueva condición de objeto de deseo. Corolario a esta objetivación de las mujeres en la pornografía, se fue perdiendo toda subjetividad, ya no interesaba la mujer delante de cámara, sino el cuerpo que accionaba. Carri realiza un giro inverso y trastoca estas manifestaciones de las mujeres en las escenas de sexo explícito. La directora recupera toda imagen que dé cuenta de las subjetividades de los cuerpos que vemos en escena. De allí la recurrencia en mostrar sus tatuajes, sus expresiones. Mujeres que no se exhiben como objetos de deseo sino que son ellas las sujetas que gozan, con una historia en particular, un cuerpo y un modo de relacionarse específico. Y, en todo caso, nosotres como espectadores, somos les *voyeuristas*. En este sentido, encontramos en la película personajes a quienes les gusta dominar, a otras ser atadas, a otras jugar y tocarse solas. Todo en el marco del consentimiento, único parámetro fundamental para la liberación total de la sexualidad colectiva.

En ello encontramos el primer gesto subversivo en relación a la pornografía dominante. La película implica más que una búsqueda artística novedosa, implica un profundo compromiso político, convirtiéndose de este modo en un manifiesto posporno. Esta perspectiva y modo de asumir y hacer porno ha comenzado a tomar más vigor en los últimos años, luego de que la conocida actriz porno Annie Sprinkle realizara una performance en Barcelona e instara a la comunidad feminista en general a apropiarse de la herramienta pornográfica y, de este modo, si no les gustaba el porno actual, hegemónico, tradicional realizaran el suyo propio.

En una entrevista radial, Sprinkle comenta que casi todo el porno está hecho para excitar. El posporno, en cambio, está para explorar el cuerpo, la sexualidad, el amor, las ideas. Para ella es más erótico el posporno porque estimula más partes, a diferencia del porno mainstream que solo estimula los genitales. Es importante tener la mente estimulada. En este sentido la película LHF da numerosos ejemplos al explorar ya sea con distintos juguetes sexuales, ya sea en situaciones sado o con diversos tipos de dildo. Ya sea con distintos roles o ambientes, una iglesia, al costado de una pileta, en la pieza de la infancia. Ya sea besando, acariciando a otra, a una misma, a muchas a la vez. La genitalidad aquí no pierde importancia pero se integra a un cuerpo en su totalidad. No limita sino que desbloquea nuestras posibilidades de relacionarnos. El posporno profana la convención del sexo, bombardea la constitución de improfanable de la pornografía hegemónica. Lo que implica la constitución de un improfanable, según Agamben, es la nulificación de diversas formas de vivenciar y crear sentido con una práctica. En este sentido, la pornografía como producción que manipula representaciones eróticas históricamente, sin una educación sexual integral paralela en la sociedad, se ha consagrado fuente primaria del conocimiento sobre la sexualidad, la eroticidad de los cuerpos, los modos de relacionarse de estos durante los actos sexuales. Luego de esto, no se conciben otras representaciones como eróticas, sino que como ridículas, o son concebidas desde la mirada de la sexualidad normativa legitimada por la pornografía hegemónica como “fetiches”. Tampoco se conciben otros sujetos deseantes al excluirlos de la audiencia predilecta de la producción de la pornografía, tal es el caso de las mujeres u otras sexualidades disidentes.

La capacidad de generar nuevos comportamientos eróticos o de dislocar los sentidos, las formas y realizaciones de la praxis sexual ya constituida, es lo que la pornografía tradicional bloquea. Utilizando palabras de Agamben, “es la potencia profanatoria lo que el dispositivo de la pornografía quiere neutralizar.”… “La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene.” Esta es justamente la tarea que ha ido llevando a cabo el posporno. Este nuevo fenómeno busca reencontrarse con la sexualidad desde miradas excluidas tradicionalmente, manipulando nuevas representaciones eróticas, erotizando elementos que no eran parte de la norma, legitimando prácticas sexuales y cuerpos en su diversidad. Las hijas del fuego son todas diferentes, no tienen un ápice de similitud en ningún sentido, son flacas, rellenas, gordas, morochas, blancas, rosadas, pelirrojas, mochas, depiladas o no. Son libres en su diversidad.

Fundamentalmente, el posporno desbloquea las posibilidades de finalidad que puede tener la pornografía como producción audiovisual que se caracteriza por la manipulación de representaciones eróticas, y habilita nuevas maneras de pensar el dispositivo pornográfico, nuevos circuitos de distribución y usos. Resulta posible pensar el rol pedagógico de este medio, también su carácter denunciativo, paródico, artístico, entre otros, a fin de no limitarse con el de la excitación sexual. A fin de no limitarse, de no sistematizar, de no girar como un molino sobre las mismas representaciones, encontrando nuevos modos de narrar, nuevos modos de crear artísticamente nuestra sexualidad. Tal exploración es la que aborda la película.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. (2005). Profanaciones. Editorial: ADRIANA HIDALGO. Buenos Aires.

Altman, Rick. (2000). Los géneros cinematográficos. Editorial: Ediciones Paidós. Barcelona.

Butler, Judith. (1999). El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Paidós.

Dorlin, Elsa. (2009). Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista. - 1a ed. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

Duque, Carlos. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. Págs 85-95. Revista de Educación y Pensamiento. Colegio Hispanoamericano.

Fischer Lichte, Erika. (2011). Estética de lo performativo. Abada Editores. Lecturas de Estética. Madrid.

Giménez Gatto, Fabián. (2015). Pospornografía. La Cifra Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Grimson, Alejandro. (2001). Interculturalidad y comunicación. Colombia: Grupo Editorial Norma.

Landsman, Alhena. (28 de Mayo 2019). Profanas de la sexualidad: las hijas del fuego. Revista *Subida de Línea*. Recuperado de: https://subidadelinea.com/2019/05/profanas-de-la-sexualidad-las-hijas-del-fuego/

Lienas, Gemma. (2013). EL DIARIO VIOLETA DE CARLOTA. Ed. Destino. España.

Milano, Laura. (2014). USINA POSPORNO, Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía. - 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Título.

Milano, Laura. (2014). “Posporno. Celebramos”. Revista Anfibia. Recuperado de: http://www.revistaanfibia.com/cronica/celebramos/

Mittell, Jason. (2005). “A Cultural Approach to Television Genre Theory” Articulo en The Television Studies Reader. Editado por Robert C. Allen and Annette Hill. New York: Routledge Press.

Muñoz, Ángela Neira. (2008). El cuerpo en la performance social. España, La Mancha. Recuperado de: http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/10/EL-CUERPO-EN-LA-PERFORMANCE-fotos.pdf

Musto, Clara; Trajtenberg, Nico. (2011). “Prostitución y trabajo sexual: el estado de arte de la investigación en Uruguay”. Revista de Ciencias Sociales. vol. 24, núm. 29, diciembre, pp. 138-156. Uruguay, Universidad de la República Montevideo. Recuperado de: http://www.redalyc.org/pdf/4536/453644790008.pdf

Pardo García, Pedro Javier. (2010). Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación. Coord. por José Antonio Pérez Bowie. Págs. 45-102: Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de The Turn of the Screw). ISBN 978-84-7800-170-5. Universidad de Salamanca.

Prada, Nancy. (2010). “¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate”. Recuperado de: http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0676/que\_20decimos.pdf

Preciado, Paul Beatriz. (2012). “Queer”: historia de una palabra. Recuperado de: http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html

Steiner, George. (2000). “Palabras de la noche”, en Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona: Gedisa.

Vance, Carole. (1989). “El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad”. En Carole S. Vance, Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina (págs. 9-49). Madrid: Talasa.

1. Gran parte de estas elaboraciones y cruces teóricos se abordan en el artículo *Profanas de la Sexualidad: las hijas del fuego*, de la 21 Edición de la revista santiagueña Subida de Línea. [↑](#footnote-ref-1)