

Pornoterrorismo y praxis queer como resistencias biopolíticas

JORDI MEDEL-BAO
Université Lumière Lyon 2

Resumen

El siguiente artículo introduce los conceptos de transfeminismo y postpornografía en tanto que marcos en los que se desarrolla el pornoterrorismo. También define el propio concepto de pornoterrorismo como praxis *queer* y preámbulo a los antecedentes del cuerpo monstruoso que le es propio. Posteriormente estudia la rabia como origen y motor de la violencia figurada que le es intrínseca. Para ejemplificar traeremos a colación a la artista multidisciplinar Diana J. Torres (Madrid, 1981) y haremos un comentario de su *performance Squirting Fontana*.

Palabras Clave: transfeminismo, postpornografía, pornoterrorismo, *queer*, *performance*

Abstract

The following article introduces the concepts of transfeminism and post-pornography as frameworks within which pornography takes place. It also defines the very concept of pornoterrorism as queer praxis and preamble to the background of the monstrous body that is its own. Later, he studies rage as the origin and engine of the figurative violence that is intrinsic to it. To exemplify, we will bring up the multidisciplinary artist Diana J. Torres (Madrid, 1981) and we will comment on her performance *Squirting Fontana*.

Keywords: transfeminism, postpornography, pornography, queer, performance

Me he pasado la vida entera preguntándome “¿pero qué mierda es todo esto?”. A los veinticinco empecé a comprender (o sospechar) el mecanismo y, ahora que ya sé de qué va, lo único que quiero es destruirlo. No sé cómo hacerlo, no he estudiado política, ni sociología, ni antropología, ni historia, ni filosofía. No he estudiado el origen de toda esta mierda, ni su sistema de organización. No he estudiado. Vengo limpia con mi rabia y mi dolor y mi entrepierna incendiaria (no tan limpia), que no tiene renglones donde escribirse salvo estas líneas ya corruptas por miles de literaturas, de microtraumas, de fiebres orgiásticas, de múltiples venenos.

Diana J. Torres (2011), *Pornoterrorismo*.

1 Transfeminismo, pornoterrorismo y praxis *queer*

El transfeminismo se desarrolla como un movimiento descarado y molesto que irrumpe en el contexto del Estado español provocando grietas profundas en las narrativas del feminismo institucional: “llegamos a las Jornadas Feministas de 2009, como elefantes en cacharrería”, ha dicho Itziar Ziga en diferentes ocasiones (citado por Grau i Muñoz 2018: 46). Aunque la aproximación a las propuestas *queer* nos permite trazar ciertos paralelismos con los llamados nuevos feminismos españoles, entendemos que la genealogía del movimiento transfeminista en el Estado español no opera como réplica de las narrativas estadounidenses, sino que

se articula como una forma de resistencia autóctona independiente. Gracia Trujillo advierte que, de no partir de dicha premisa, “corremos el riesgo de introducir sesgos en nuestros análisis obviando los condicionamientos sociales y políticos que le son propios a nuestro contexto” (Trujillo 2009: 50).

El transfeminismo puede entenderse como un intento de descentrar las categorías identitarias estancas, al tiempo que se desplazan al epicentro de la propuesta política aquellas identidades anteriormente relegadas a los márgenes. Estas irrumpen planteando todos los interrogantes posibles a los ejercicios de simplificación de la identidad, que se vuelve compleja y flexible y, además, lo hace intencionadamente: “El género ha pasado de ser una noción al servicio de una política de reproducción de la vida sexual a ser el signo de una multitud”, afirma con contundencia Paul B. Preciado (2003: 37). Tal y como propone el colectivo Medeak, aspira a “tender alianzas entre cuerpos de identidad diversa que se rebelan ante un sistema de opresión conectado y múltiple” (2009: 265). El hilo conductor de los proyectos transfeministas es la utilización *performativa* del cuerpo, que en tiempos de la virtualidad tecnológica se muestra como un nuevo campo de batalla. Parafraseando a Barbara Kruger, en uno de sus más conocidos eslóganes de 1989: *Your Body is a Battleground* –Tu cuerpo es un campo de batalla– (citado por Trinidad 2015).

El transfeminismo se desarrolla dentro de lo que Preciado llama régimen *farmacopornográfico* (2008), que se constituye en un nuevo sistema de saber-poder sustentado en tecnologías de los cuerpos y de las subjetividades renovadas – tecnologías del cuerpo (biotecnología, cirugía, endocrinología...) y tecnologías de la representación (fotografía, cine, cibernética...)– que impregnan la vida cotidiana. El poder deja así de vigilar desde el exterior de los cuerpos para hacerlo desde su interior y, en esta operación, se confunde con aquel. Sin embargo, insinúa Preciado, tenemos la capacidad de subvertir este régimen en la medida en que nos reapropiemos de estas tecnologías. Las estrategias de resistencia pasan por la reapropiación de las tecnologías de control y producción, prosigue el autor, abriendo espacios de posibilidad para los géneros y las prácticas sexuales.

El activismo transfeminista consigue desdramatizar la sexualidad, quitarle toda envoltura de misticismo y sobriedad, articulando proyectos irrespetuosos que se sirven de formatos histriónicos para extraer el cuerpo, el deseo y el placer del armario de la heterosexualidad normativa. La siguiente afirmación de Diana J. Torres logra encapsular toda esta rabia provocadora:

Técnicamente soy una enferma. Exhibicionismo lo llaman. Yo prefiero no darle nombre a lo que me sucede justo antes de entrar al escenario. Es una mezcla de calentón, fiebre, mala leche y profunda necesidad de decir lo que tengo que decir, de hacer mi trabajo. Lo que sucede mientras estoy ahí frente al público sí tiene nombre: pornoterrorismo. (Torres 2011:79-80)

El postporno no es una estética, sino el conjunto de producciones experimentales que surgen de los movimientos de empoderamiento político-visual de las minorías sexuales: los parias del sistema farmacopornográfico (los cuerpos que trabajan en la industria sexual, putas, actores y actrices porno, las mujeres disidentes del

sistema heterosexual, los cuerpos transgénero, las lesbianas, los cuerpos con diversidad funcional o psíquica...) reclaman el uso de los dispositivos audiovisuales de producción de la sexualidad (Preciado 2015). Por tanto, el postporno –al igual que el pornoterrorismo– opera como pantalla de transmisión de la propuesta política del movimiento transfeminista. Del mismo modo que la pornografía, en tanto que narrativa, no puede aprehenderse de manera descontextualizada de la heterosexualidad normativa, la razón de ser del postporno no puede entenderse si lo deslocalizamos del transfeminismo. Para definir el pornoterrorismo nos permitimos una extensa cita del libro homónimo de Diana J. Torres:

El pornoterrorismo puede ser definido de muchas formas, no tiene una definición cerrada. Pero casi siempre lo describo pensando que, si el terrorismo es una forma de respuesta violenta ante la imposibilidad de diálogo o negociación, puedo decir que el pornoterrorismo es esa respuesta que algunas personas le damos al Estado, a la Iglesia o la ciencia médica que no nos permiten negociar nuestras identidades ni nuestro género ni nuestra sexualidad. También me gusta pensar en las etimologías de la palabra: Porno viene de *porné*, que significa prostituta en griego, y terror viene de la onomatopeya *trrr*, que remite a temblar. Así, pornoterrorismo podría ser eso, que las prostitutas hacemos temblar, y con prostitutas me refiero a todas las personas que viven su cuerpo de forma autónoma y sus sexualidades libremente. (Torres 2011:14)

Partiendo de la definición propuesta de pornoterrorismo y de la siguiente cita de Diana J. Torres, reflexionaremos sobre la *praxis queer*:

Las acciones requieren de la experiencia para empoderarnos, mientras que los conceptos proyectan su significado en el tiempo abriendo la posibilidad de que, en algún momento, se cuestione su aplicación, pervirtiéndolo o desplazándolo a otro contexto. Y allí reside su potencial. (Torres 2011:12)

Consideramos que la *praxis queer* subraya el vínculo inseparable entre el discurso y la práctica. También subraya la importancia de un análisis común del proceso y el resultado. Praxis es aquí una acción que sirve para un resultado práctico. Esta definición se basa en la de Preciado: “Hoy, buena parte de la sexualidad se puede analizar como una actividad que corresponde al tipo de praxis laboral en la que, utilizando la famosa expresión de Marx, ‘el producto es inseparable del acto de producir’” (Preciado 2008: 209). Como hemos visto en la cita anterior de *Testo Yonqui*, Preciado se refiere a la praxis según Karl Marx, pero también se basa en la propuesta de Paolo Virno en su *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines* (Virno 2002). La lectura cruzada de Marx y Virno le permite analizar el trabajo sexual como praxis (Preciado 2008: 261-262). Aun cuando Preciado no utiliza esta idea de praxis para definir la resistencia a la política de la sexualidad sino para explicar la farmacopornografía, sí que se refiere a una *praxis queer* al citar a David Halperin. Este último alude a la *praxis queer* respecto de las sexualidades *queer* y su potencial perturbador y transformador (Halperin 1995:86).

Sam Bourcier, por otro lado, habla de “la théorie et de la praxis *queer*” (2006: 150-154), pero al no explicar nada más sobre esta formulación, solo podemos deducir que se refiere a la aplicación de la teoría *queer* y los procesos de transformación que pone en práctica. Así, la praxis se sitúa, como para Halperin, del lado de las resistencias *queer*. Principalmente aporta la idea de un proceso en funcionamiento, acentúa la noción de práctica, de un resultado inseparable de la forma adoptada para llegar a él. La noción de proceso es tanto más importante cuanto que el activismo *queer* es una postura de oposición a los sistemas de dominación. Tal praxis permite desarrollar prácticas que no tienen otro objetivo que su realización. La idea de un proceso en constante redefinición y posicionamiento en relación con una norma también se hace eco de la visión de Michaël Warner, para quien el activismo *queer* es una “résistance aux régimes du normal” (Warner 2004:26).

Según estas propuestas, el activismo *queer* es un conjunto de prácticas que se oponen a los mandatos normativos, un acercamiento, una posición de resistencia desde los márgenes. La idea de una praxis *queer* nos permite así centrarnos en las prácticas, la acción y el proceso, tanto como en la finalidad de la acción. Se trata de pensar el gesto como un vector de transformación. Esta posición de resistencia implica permanecer visible, representarse a sí mismo: “L’objectif du sujet de la théorie et de la praxis *queer* est de rester ‘out’ (dehors) quand il est ‘in’ (dedans)” (Bourcier 2006 :154). Y añade: “un autre aspect fondamental de la théorie et de la praxis *queer*: les politiques de la représentation” (Bourcier 2006:150).

La praxis permite pensar en los procesos que actúan en la política de representación y no solo en la imagen final. Los cuerpos *queer* que se construyen y representan a sí mismos son lo opuesto a la visión del arte clásico, a la visión de un cuerpo escultural y fijo. Por el contrario, son evolutivos, híbridos y activos. El cuerpo *queer* es un cuerpo político, un sitio de creaciones, de resistencias, de saberes situados. Un lugar donde es posible deconstruir mandatos normativos para crear nuevas identidades y representaciones.

La noción de encarnación insiste en el hecho de que el cuerpo es el elemento principal de estas prácticas artísticas *queer*. Se trata de entender cómo tales prácticas se inscriben en los cuerpos. El cuerpo es aquí tanto un cuerpo discursivo, atravesado por normas que lo superan, como un cuerpo material, que puede ser reapropiado para convertirlo en una herramienta de resistencia. El cuerpo está en el centro del lenguaje, en particular del lenguaje médico sobre las identidades *queer*, como lo describe Foucault (2004). Un conjunto de discursos estigmatizó a los cuerpos *queer* mucho después del siglo XIX. El activismo *queer* se centró entonces en la construcción de otros discursos, ya no “el discurso” que venía del poder y de la mayoría, sino los discursos de la minoría, las micro-narrativas, los saberes subversivos. La inversión del estigma es el comienzo de un discurso subjetivo, el comienzo de la construcción del sujeto minoritario y su politización. Es el momento en el que el lenguaje permite resistirse a un discurso de inferioridad. Esta autoafirmación puede describirse como:

La producción de un discurso en primera persona, que ya no toma como referencia la definición de la identidad homosexual impuesta desde las instancias legítimas del poder, sino que articula un discurso propio que se legitima al margen de, o más bien por oposición a dichas instancias. (Córdoba 2005: 39)

La reapropiación del lenguaje, incluido el lenguaje visual, permite construir representaciones que designan y representan los cuerpos minoritarios. El Grupo de Trabajo Queer de Madrid también lo subraya, afirmando precisamente que: “nuestros cuerpos son nuestros discursos” (2005: 17). Estas reflexiones son importantes, porque la reapropiación del lenguaje está en la raíz del activismo *queer* (en términos de revertir el insulto) y de las prácticas artísticas *queer* (en términos de construcción de imágenes). Los cuerpos son el soporte de los discursos militantes. La crítica de las categorías de identidad, dado que estas son restrictivas y discriminatorias, es central para las prácticas *queer*. Es cuestión de establecer, como enuncia Bourdieu, “un rapport hypercritique à l’identité et aux politiques de l’identité, qu’elles soient homo/hétérosexuelles, nationales, de genre, de classe, de race” (2002: 37). Se trata, por tanto, de inventar y hacer visibles prácticas que deconstruyan los mandamientos impuestos para que correspondan a identidades normativas. Esta visibilidad de los cuerpos *queer* a través de la imagen como lenguaje visual se entrelaza con varias cuestiones: “déconstruction des catégories de l’identité, analyse de la constitution du corps à la frontière entre matérialité et langage, critique du paradigme normatif hétérosexuel et des dispositifs d’inclusion/exclusion, critique du pouvoir et du biopouvoir sont les axes de réflexion de cette pensée” (Borghi 2012: 112).

Existen nuevas palabras para calificar los cuerpos y las existencias. La elaboración de los discursos de las minorías es la base para dar herramientas críticas, herramientas de resistencia. El cuerpo extraño se compone de discursos y prácticas. En palabras de Preciado,

le genre est l’effet d’un système de signification englobant modes de production et décodage de signes visuels et textuels politiquement régulés. Le sujet, à la fois producteur et interprète de ces signes, est constamment impliqué dans un processus corporel de signification, de représentation et d’autoreprésentation. (2008: 98)

2 El cuerpo monstruoso pornoterrorista

Los académicos son traidores. Ellos producen escritos para la élite intelectual. Yo me dirijo a la base militante, a la gente de la calle, los movimientos *queer* y las clases populares.

Paul Conge (2014), “Moi, Diana T., 33ans, pornoterroriste”.

Uno de los temas y preocupaciones fundamentales del transfeminismo ha sido el de pensar cuál es el sujeto del feminismo. ¿De qué mujer estamos hablando cuando adoptamos una perspectiva feminista? ¿Qué diferencias conforman esa subjetividad que la distingue del objeto de otros discursos? Desde que Judith Butler planteara

esta cuestión en 1990, son varias las respuestas que diversas autoras han ofrecido para tratar de definir cuál es ese sujeto. Estas propuestas asumen la crítica de Butler en su *Gender Trouble* (1990) y, por lo tanto, todas buscan un sujeto cuya identidad deja de ser fija y pasa a ser plural; un sujeto en el que el género/sexo no es ya el eje constituyente de la identidad; un sujeto, en definitiva, atravesado por múltiples diferencias y descentrado, es decir, no monolítico, sino abierto.

Quisiéramos recordar algunas figuras desde las que podemos reflexionar en torno a la identidad del sujeto transfeminista: el *cyborg* de Donna Haraway (1983), el sujeto paródico de Judith Butler (1990) y el nómada de Rosi Braidotti (1994). Todas ellas comparten algunos rasgos comunes: son figuras híbridas, es decir, se presentan como mezcla de géneros o de especies (animal, máquina o humano), de norma y vida biológica, de naturaleza y cultura. Por ello, podemos afirmar que estas figuras se presentan como umbral que cuestiona los límites de la Humanidad. Precisamente, la figura del monstruo ha funcionado en la historia del pensamiento como metáfora que engloba todo aquello desterrado del concepto de lo humano, como lugar de exclusión social. Los monstruos son seres que se hallan en el límite de lo humano, seres que a lo largo de la historia se han considerado o se siguen considerando inhumanos o no humanos. Por ello, el monstruo ha representado la alteridad, el Otro por excelencia.

Todas estas estructuras conceptuales muestran además rasgos característicos de la monstruosidad. Así, por ejemplo, Haraway presenta su *cyborg* como una versión postgenérica y cibernética del monstruo: “Las unidades ciborgánicas son monstruosas e ilegítimas. En nuestras presentes circunstancias políticas, difícilmente podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y reacomplamiento” (Haraway 1995: 263). Braidotti, por su parte, recuerda en su libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (2005) que el feminismo en las sociedades del capitalismo postindustrial se ocupa de las identidades híbridas y mutantes y de los cuerpos transgenéricos, compartiendo así “el tecnoimaginario de nuestra cultura” (2005: 220). Más allá de las identidades negativizadas que los monstruos han encarnado a lo largo de la historia, Braidotti apuesta por “la búsqueda de representaciones sociales y culturales positivas de los otros híbridos, monstruosos, abyectos y extraños como una forma de subvertir la construcción y el consumo de diferencias negativa” (2005: 223). La autora recuerda que el monstruo, considerado abyecto, es objeto de repulsa de quien lo contempla, pero, al mismo tiempo, la fascinación que provoca permite también expresar “las subjetividades emergentes de las antiguas minorías, trazando, de ese modo, pautas posibles de devenir” (Braidotti 2005: 245) y apuesta por la figura del monstruo como lugar subjetivo que puede proporcionar un nuevo modelo ético de resistencia.

Estas aportaciones tienen como objetivo principal debatir sobre la constitución subjetiva excluida de la norma naturalizada, permiten examinar cómo se construye la figura del otro. Así, creo que la categoría de monstruo, en tanto que figura o figuración –y utilizo figuración en el sentido de Rosi Braidotti–, nos sirve para pensar la subjetividad del cuerpo biopolítico contemporáneo. Porque la figura del monstruo permite construir un sujeto cuya identidad híbrida, variable y múltiple

cuestiona la norma cultural, social o médica, ya sea de género, etnia, *sexuación* e incluso de especie y, desde los márgenes en los que se sitúa, siempre la cuestiona y la transgrede, permitiendo crear un nuevo espacio subjetivo que puede ser habitado por cualquier cuerpo. De este modo, esos monstruos femeninos y mujeres monstruosas simbolizan un foco de resistencia al pensamiento normativo. Representan a las alejadas de la norma, a las desechadas, a las expulsadas, a las abyectas. Son las mujeres que han resistido al imperativo heteropatriarcal: “Así de orgullosa estoy de mi monstruosidad porque en ella y a través de ella puedo expresar mis virtudes tan denostadas, porque en ella sigue intacto mi código ético personal” (Torres 2011:63).

El transfeminismo también piensa el sujeto del feminismo como un sujeto monstruoso, pero en su caso el monstruo no es entendido como sujeto devaluado, sino como agencia política de resistencia. Ahora bien, el sujeto del feminismo *queer* es monstruoso porque no está esencializado y se conforma como un sujeto híbrido cuya corporalidad muestra las huellas de las metamorfosis de las múltiples diferencias que lo atraviesan y constituyen. Esta insistencia en la no naturalidad y la materialidad de los sujetos y la atención que se presta desde lo *queer* a la heterogeneidad es lo que constituye la subjetividad. Pensar el cuerpo en la actualidad es pensar el discurso que lo rodea, pensar los códigos y las coordenadas que lo enmarcan. Más allá de su materialidad, el cuerpo contemporáneo se entiende como un devenir, una construcción, una representación, una negociación con el entorno sociocultural, una frontera: “[el cuerpo] no existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder”, afirmará en una entrevista para la televisión mexicana Diana J. Torres, quien considera el placer como uno de los elementos más radicales del movimiento: “una de las formas de destruir el capital [...]. Mira, mi cuerpo es mío y además lo voy a gozar sin tu permiso, sin darte nada a cambio” (Rompeviento TV 2013). De esta manera, se convierte en figura abyecta, rechazada del espacio simbólico, social y político para, en un ejercicio de *queerización*, reapropiarse y positivizar la noción de monstruo para que califique un nuevo universal.

El cuerpo de la mujer –así como el cuerpo homosexual, lesbiano, inter o transexual– pasa históricamente de la invisibilidad y la fragmentación a la distorsión física y, en consecuencia, a la distorsión psicológica y simbólica. La identidad *queer* ha buscado a menudo el reflejo de su cuerpo en un espejo hecho trizas que le devuelve la imagen quebrada de su carne y de su deseo sexual. Más allá del discurso patologizador –cuya necesaria apropiación del cuerpo monstruoso no interesa aquí–, la atomización de las posibilidades corpóreas ha sido reiteradamente restringida al ámbito de lo anormal, de lo impensable, lo abyecto y lo invivible. Nuestro monstruo tiene una identidad polimórfica y una voz polifónica. Nuestro monstruo es el de Donna Haraway –“en tanto que monstruos, ¿podemos demostrar otro orden de significación?” (1995: 67)–, es el habitante de la periferia, el sujeto liminar que sale de los parámetros establecidos por la sociedad prescriptiva sobre la que escribía Michel Foucault (1999). Por esto, nos interesa examinar de qué tecnologías se han servido los cuerpos para crear esos “nuevos órdenes de

significación” y poner en cuestión las técnicas disciplinarias de control del sujeto contemporáneo:

¿Qué coño les pasa, por qué nos joden tanto, por qué se adueñan de nuestros cuerpos para hacerlos serviles, dóciles, manejables? Muy simple: damos miedito. Mujeres empalmadas, eyaculadoras, penetradoras, folladoras, guarras, lascivas sí, lascivas, obscenas, los coños asesinos, las anti-históricas victorianas (a las que solo podía curarse haciéndoles una paja), cuerpos que se revelan fuertes y monstruosos. (Torres 2011:43)

La pornografía convencional –el porno de masas heteronormativo– no es lugar para el *cyborg*. A propósito, Giulia Colaizzi nos recuerda que

el *cyborg* deshace radicalmente tanto la ontología del sujeto como la fenomenología del objeto, y nos abre el horizonte a una nueva noción de realidad [...] y de materialidad que ya no puede querer decir fisicalidad, sino consciencia de las determinaciones histórico-políticas e ideológicas [...] que nos constituyen. (Colaizzi 1996: 235)

De tal consciencia surgirá a principios de la década de los noventa el postporno, erigiéndose como un espacio de representación de sexualidades *queer*. Si “el porno *mainstream* tiende a simplificar los roles de género”, dirá María Llopis en una entrevista realizada por Jesús Pacheco (2010), esto es, reiterar actos *performativos* que no son más que modalidades de discurso autoritario, el postporno quiere convertirse en un instrumento político de resistencia al biopoder, capaz de crear nuevos significados mediante el cuerpo “obsceno”, es decir, mediante el cuerpo que se encuentra fuera de escena o fuera de la visión pública. Si un enunciado *performativo*, según Butler (1990), tiene éxito eventualmente, no se debe al hecho de que una intención gobierne con éxito la acción del discurso, sino a que esa acción es el eco de una acción anterior y acumula el poder de la autoridad a través de la repetición o cita de un conjunto de prácticas autoritarias precedentes. Esto significa, por consiguiente, que un enunciado *performativo* “funciona” hasta el punto de que encubre y recurre a las convenciones constitutivas que lo activan. En este sentido, no hay término o afirmación que pueda intervenir de manera *performativa* sin la historicidad del poder, una historicidad que se acumula y se oculta. Esta teoría de la *performatividad* implica que el discurso tiene una historia que no solamente precede, sino que condiciona sus usos contemporáneos, y que esa historia, por su parte, descentraliza la idea presentista del sujeto como origen y como propietario de aquello que dice.

A partir de estas ideas de Butler, entendemos que el discurso pornográfico tradicional cuenta con el poder de la reiteración y, por lo tanto, de la autoridad, pues parte de la convención de la normatividad heterosexual. El postporno querrá reproducir aquello que ha estado prohibido o relegado afuera, aquello *outsider*, que no tiene lugar en el escenario principal, desestabilizando así al sujeto estable y coherente –cuyos límites corporales están bajo control– del discurso preferente.

Del mismo modo que la sexualidad está sujeta a un discurso *performativo* imperante, el género se ha visto supeditado a medidas de control social o de “control pop” –como lo ha llamado Preciado (2008: 134)– por oposición al control frío

disciplinario del panóptico de Foucault (1999). Ese control pop, protagonizado por la comercialización y el consumo de hormonas sexuales (el estrógeno, la progesterona y, más tarde, la testosterona), marcará “la transformación de un programa disciplinario en un programa farmacopornográfico”:

Los procesos de feminización ligados a la producción, la distribución y el consumo de la píldora muestran que las hormonas son ficciones sexopolíticas, metáforas tecno-vivas que pueden ser tragadas, digeridas, asimiladas, incorporadas, artefactos farmacopornográficos capaces de crear formaciones corporales que se integran en organismos políticos más amplios, como las instituciones médico-legales, los Estados-Nación o las redes globales de circulación del capital. (Preciado 2008: 107)

La violencia que atraviesa diferentes grupos y representaciones *queer* es utilizada como una fuerza de ataque político, un instrumento militante. Esta violencia, sin embargo, no siempre se utiliza de manera tan directa, en algunos casos es ilustrada/figurada. En esta idea se basa el artículo de Halberstam, “Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage, résistance” (2006). Halberstam desarrolla una tesis según la cual una violencia imaginada puede convertirse tanto en un arma de defensa como en una herramienta de empoderamiento (*empowerment*) para las minorías. Este texto insiste en la fina línea entre la imaginación y la realidad, porque “des décisions violentes provoquent une résistance violente. Sous sa forme actuelle, la tactique de résistance non-violente des années soixante semble être devenue dangereusement hégémonique plutôt que perturbatrice” (2006: 90).

Es la idea del “ojo por ojo y diente por diente”, en la que no se puede saber realmente cuánto de una amenaza quedará en palabras vacías. Tal y como afirma Halberstam: “Le pouvoir du fantasme ne consiste pas à représenter le réel mais à le déstabiliser” (2006: 106). La imagen de la violencia juega su papel y responde a la obsolescencia de los valores del consenso y la paz. A este respecto la postura de Halberstam es bastante cercana a la de Felix Guattari, quien afirma que “toutes les valeurs de consensus [...] sont devenues désuètes et suspectes” (2008: 130). La violencia, sin embargo, no solo se utiliza en respuesta a la violencia de un sistema de poder. La violencia imaginada puede convertirse en una herramienta de lucha por derecho propio. Las representaciones de la violencia, más que su concreción, se convierten en estrategia militante, especialmente cuando el mundo de los medios de comunicación de masas recurre a sistemas de representación y difusión, en los que cualquier información dada se toma como verdadera, y en la que los dos se confunden. Jack Halberstam formula así el reto de crear un imaginario de violencia para desarrollar una estrategia de resistencia a diversas opresiones: “Je cherche à construire une théorie de la production d’une réalité contrefactuelle, propre à agir comme une puissante stratégie de révolte émanant d’une culture politique de plus en plus *queer*” (2006: 92).

La idea del terror se enfatiza particularmente en las representaciones en las que el cuerpo monstruoso, el cuerpo *queer*, se convierte en cuerpo político al sacarlo de los sistemas normativos. El uso militante de la violencia imaginada es una estrategia

recurrente en los textos *queer* desde sus orígenes. Pongamos por ejemplo el enfoque de *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig (1977), en el que una radical y violenta politización de la sexualidad se corresponde con las propuestas de Torres, que se inscriben en un imaginario de sexualidad en público, de agujas y puño, en una sexualidad que ella califica de visceral: “En este espacio inhóspito que es la metrópolis apocalíptica soñada por la ciencia ficción, en el que arte y política son dos mapas del mismo territorio y la creación nace estéril sin siquiera rasgar el himen de la normalidad” (Torres 2011: 11).

Diana J. Torres cuestiona públicamente la sexualidad y, entre otras prácticas destinadas a convertir la pornografía en un arma de terror, organiza talleres sobre la eyaculación vaginal. Sus actuaciones utilizan escenificaciones sexuales crudas, penetraciones brutales y fluidos corporales, incluyendo sangre. Los códigos de la pornografía *mainstream* son retomados para superarlos a través de esta aparente brutalidad: lluvia dorada, felación, eyaculación. En sus puestas en escena toda la dominación es evacuada notablemente con el uso de *sextoys* (juguetes sexuales) de plástico de colores, a favor de una reposición del propio cuerpo, una especie de recolonización del yo. En particular, cuando es penetrada en el escenario no es raro que al mismo tiempo Torres declame un texto o que su voz grabada actúe como banda sonora de la *performance*. Esto nos sitúa ante un sujeto penetrado y declamatorio, cuyos textos pueden alcanzar la intensidad del grito e insisten en la importancia de decidir qué pasa con el propio cuerpo.

En el caso de Diana J. Torres tenemos que evocar el movimiento punk y su estética de violencia y destrucción, principalmente a través de la música, la ropa y las representaciones artísticas. Para rastrear los orígenes del pornoterrorismo debemos remontarnos al año 1999, cuando Torres se sube al escenario por primera vez junto a Pablo Raijenstein, sustituyendo a Jorge Banet en el grupo “Criaturas nocturnas”. Desde los inicios la aversión y la agresividad serán el germen de sus *performances*. Cito a Raijenstein: “En aquel entonces yo era punk, y venía acumulando mucho cabreo y odio por mi fracaso escolar y familiar [...]. También es verdad que en aquel entonces yo era una persona bastante agresiva” (Torres 2011: 66). Las principales influencias de aquellas *performances* eran las películas de John Waters, los *fancines*, diversos libros y canciones. El grupo se rebautizó más tarde con el nombre de “Sex Shock Value” y empezaron a trabajar con Antonio Graell, de la revista *Belio*. El nombre de pornoterrorismo nace de un *Brainstorming* que realizaron los tres buscando un título para la última *performance* del grupo, pocas semanas después del 11 de septiembre de 2001. Diana J. Torres considera esa época como “un magnífico rodaje” para lo que es hoy, una pornoterrorista:

Con Shock Value descubrí que el escenario era un buen lugar donde canalizar mi rabia y que la *performance* era una forma de creación que se ajustaba perfectamente a mis deseos, por la amplitud del género, por la libertad y porque yo nunca he sido actriz. (Torres 2011: 66)

La recitación de textos durante las representaciones permite poner en perspectiva las prácticas realizadas, además de ser un dispositivo que evita el voyerismo del espectador. El texto introduce una cercanía entre el espectador y el espacio

escénico, conexión que se refuerza por el hecho de que Torres se dirige al público. Este enfoque se corresponde con el de Paul B. Preciado:

Cuando una mujer habla de la sexualidad de forma cruda, ella es vista como masculina. Aquí, no es una fisura retórica para mí, es una forma de habitar el espacio público, y ya que está totalmente prohibido escribir de esa forma para una mujer, cuando te reapropias esos códigos en el lenguaje, estás generando una violencia, y yo, ¡reivindico ese lenguaje! Y luego, las mujeres de las que hablo retoman el insulto a su cuenta en una lógica de *empowerment* (reforzamiento de sí), eso que Judith llama el desplazamiento del insulto que cambia el sujeto de la enunciación que no es más víctima.¹ (Las Disidentes 2012)

El lenguaje actúa sobre la realidad. Para Jack Halberstam, el lenguaje es un lugar cuya rabia y violencia operan como actos de desplazamiento, desterritorialización y resistencia: “Ce ‘lieu de rage’ où l’expression menace de se muter en acte est bien sûr cet espace surveillé de près et hautement ambigu dénommé ‘fantasme’” (Halberstam 2006: 96). La violencia permite que surjan otros cuerpos, rebeldes y en resistencia. La repolitización de lo sexual tiene que ver con la *potentia gaudendi*,² esa fuerza orgásmica que se resiste a la máquina capitalista de la que habla Preciado en *Testo Yonqui* (2008). Diana Pornoterrorista está definitivamente en la encrucijada de las palabras de Preciado y Halberstam, encarnando el poder del fantasma para construir imágenes de violencia con el fin de liberar los cuerpos. Un vínculo entre la destrucción de los regímenes normales por la violencia y la construcción de la capacidad del sujeto para actuar a través del deseo. Esta incitación, que llama a la insurrección y a la obscenidad, propone un devenir criminal como herramienta de rebelión.

Diana J. Torres, como el movimiento postporno, subraya la importancia del humor, tanto para analizar las formas de poder como para comprender las imágenes que muestra el postporno. La violencia fantástica es una ironía, un exceso, que es exactamente lo mismo que la fractura *camp*. Hay que jugar con el límite entre la fantasía y la realidad, entre el miedo y lo grotesco. A través del humor y del exceso se puede hacer retroceder también los límites de lo aceptable:

L’enfer se trouve sur la terre, le ciel dans la tête et je crois aussi “qu’une des dernières frontières accessibles à une démarche radicale est l’imagination”. Je crois que c’est en imaginant la violence qu’on peut maîtriser le pouvoir du fantasme et le transformer en une peur productive. (Halberstam 2006: 101)

¹ Traducción de la entrevista a Judith Butler y Paul B. Preciado realizada por Ursula Del Aguila en noviembre de 2008 para la revista francesa *Têtu*, nº 138.

² Según Preciado, se trata de “la potencia (actual o virtual) de excitación (total) de un cuerpo. Esta potencia es una capacidad indeterminada, no tiene género, no es ni femenina ni masculina, ni humana ni animal, ni animada ni inanimada, no se dirige primariamente a lo femenino ni a lo masculino, no conoce la diferencia entre heterosexualidad y homosexualidad, no diferencia entre el objeto y el sujeto, no sabe tampoco la diferencia entre ser excitado, excitar o excitarse-con. No privilegia un órgano sobre otro” (2008: 38).

A continuación, a modo de ejemplo, comentaremos la *performance* artística postporno *Squirting Fontana*. La representación se realiza en 2009 en Venecia, en honor al matrimonio entre la pareja formada por Annie Sprinkle y Elizabeth (Beth) Stephens³ y el mar (*Blue Wedding to the Sea*). Sprinkle y Stephens se unieron al mar según los principios ecosexuales, es decir, estableciendo una relación erótica con el entorno. Según estos principios, el amor a la tierra, en el sentido erótico de la palabra, aporta respeto, consideración y otra relación con el medio ambiente en general. No se trata del mito de volver a la naturaleza, sino de establecer una relación de respeto mutuo entre los humanos y el medio ambiente, de la misma manera que, como ya vimos en la introducción, Donna Haraway resuelve las binariedades a través de la figura del *cyborg*. En honor a este matrimonio con el mar, en el que las novias están vestidas de azul, Diana J. Torres realiza *Squirting Fontana*. Torres pinta su cuerpo de azul e introduce agua del mismo color en su ano. En cuclillas sobre una mesa, la arroja al ritmo de un aire de tango. Una vez que el agua ha sido expulsada, saca de su vagina un largo velo nupcial. Nada es trivial aquí: reinterpretar, deconstruir el matrimonio de esta manera, sin que haya ningún elemento material o patrimonial en juego, ya es una desterritorialización del matrimonio heteronormado que dispone del cuerpo y el patrimonio del otro. Por el contrario, aquí se trata de celebrar el compromiso de dos personas respecto de una entidad: el mar. Esta idea de respeto mutuo hacia una tercera entidad también permite criticar la fidelidad asociada al matrimonio y repensar la forma de la pareja. La música elegida es también una desterritorialización: el tango es actualmente una danza muy heteronormada entre un hombre y una mujer. Aquí, una mujer sola *performa*. No hay dominación masculina. Diana J. Torres desterritorializa el ano: lo pone en acción, lo hace entrar en el reino de la sexualidad y del deseo (el matrimonio de las dos artistas implica un deseo por el mar). Por otro lado, usando su ano para proyectar agua, se permite parodiar el mito de la "mujer fuente" de la mitología griega, ironía recogida en el título *Squirting Fontana*. Torres desactiva la habitual asociación del ano con el homosexual al desvincularla del pene. El ano aquí está más cerca de la zona sin género de la que habla Paul B. Preciado (2011).

La forma en que Diana J. Torres se saca el velo de la vagina nos recuerda inmediatamente a la *performance Interior Scroll* de Carolee Schneemann (1975). En esta actuación feminista, Schneemann se mostraba ante el público vestida con una sábana y un delantal, explicando que iba a leer un texto de su libro: *Cezanne, she was a great painter*. Luego, se quitaba la sábana y empezaba a pintarse el cuerpo con barro, mientras hacía una serie de poses forzadas. Por último, se quitaba el delantal y se extraía un rollo de papel de la vagina, donde estaba escrito el texto *Cezanne, she was a great painter* y lo leía en voz alta (Calvo 2019). De igual manera, Torres desenrolla una tira de papel de su vagina, una fuente de conocimiento interior, para leer un texto. La vagina es un símbolo y un lugar de

³ La pareja Sprinkle y Stephens firma el prefacio de la versión francesa del libro de Diana J. Torres, *Pornoterrorisme* (2012), traducida por Hartzea López Arana. Recordemos que Anne Sprinkle es considerada la precursora de la postpornografía, en tanto que creación artística en un contexto feminista. Para ello retomó el término del fotógrafo holandés Wink van Kempen.

poder desde el cual desterritorializar el cuerpo hetero para reapropiarse del propio cuerpo. Diana Torres incorpora este discurso y el de Annie Sprinkle. En este sentido, es interesante comparar el proceder de ambas: los talleres de eyaculación vaginal de Torres (2015) comparten las mismas expectativas que *Public Cervix Announcement* de Sprinkle (1990). La *performance* de Sprinkle consistía en mostrar su cuello uterino al público, usando un espéculo. El público era invitado a mirar en su interior y hacer preguntas. El juego de palabras en el título –Anuncio público sobre el cuello del útero– hace referencia a la intención biopolítica de contribuir a la salud pública, denunciando el discurso médico que oculta ciertas partes del cuerpo femenino y da solo una visión parcial del mismo. Recordemos que los ginecólogos examinan el cuello de útero a personas que nunca han visto el suyo propio. El objetivo es desmitificar la vagina, permitir a las mujeres hacerla suya, convertirla en un área de conocimiento y sacarla a la luz. Como podemos observar, las *performances* de Schneemann, Sprinkle y Torres siguen la misma lógica de desterritorialización del cuerpo para crear un conocimiento situado y reapropiárselo al extraerlo de los discursos hegemónicos. Por ello, afirmamos que el pornoterrorismo es una expresión artística y política que utiliza el postporno, la práctica *queer* y el transfeminismo como pilares para responder de manera contundente al sistema represor impuesto por el patriarcado. En palabras de Diana J. Torres:

El pornoterrorismo nos recuerda nuestra carnalidad, nuestra animalidad, nuestra brutalidad y, sobre todo, nuestra sexualidad, nuestro deseo. Más aún: nos dice que todo eso que creemos nuestro es territorio colonizado por el comercio y el capitalismo, y que es nuestra responsabilidad expulsar al enemigo invasor. Nadie vendrá a salvarnos. (Torres 2011: 65)

Paul B. Preciado iniciaba su artículo “Multitudes *queer*. Notas para una política de los ‘*anormales*’” (2003) con una cita del artículo “Trois milliards de pervers” de Felix Guattari: “Entramos en una época en que las minorías del mundo comienzan a organizarse contra los poderes que les dominan y contra todas las ortodoxias” (1973). Michel Foucault, en su curso de 1974-1975, luego recogido en el volumen *Los anormales* (1999), sentenciará que la categoría de monstruo ha englobado las subjetividades que se hallan fuera de la norma naturalizada. A lo que podemos añadir la afirmación de Diana J. Torres: “cualquier persona etiquetada por la sociedad como monstruosa, peligrosa o molesta puede ser llamada terrorista” (2011: 6). Por consiguiente, debemos revelarnos contra el patriarcado para ponerle freno a la precariedad, entendida esta como una condición existencial que proyecta una incertidumbre creciente –cada vez más extendida, a más ámbitos y a más gente– a la hora de acceder a los recursos y a la hora de diseñar un proyecto de vida digna, que definitivamente debe pasar por generar redes de apoyo horizontales, donde la interdependencia se acepte y la autonomía sea el eje.

La nueva corporalidad que emerge no es un tercer género, ni un ser que trasciende lo binario, sino una subjetividad que surge del caos de proliferación de las diferencias a través de las múltiples metamorfosis de los cuerpos, ofreciendo una experiencia más allá de las categorías de identidad. Una lucha erótica por crear

nuevas categorías a partir de las ruinas de las antiguas categorías, nuevas maneras de ser un cuerpo dentro del campo cultural, con lenguajes descriptivos totalmente nuevos. De acuerdo con Judith Butler (2010) creemos que las estructuras sociales y políticas no permiten reconocer a todos los cuerpos como sujetos ciudadanos pues, aun en el caso de ser reconocidos por las normas sociales y simbólicas, siempre queda un resto de “vida” en cada sujeto que no es aprehendido por la normatividad y, por lo tanto, queda fuera de la administración política. Tanto los cuerpos que no alcanzan el estatuto de sujetos humanos, como ese excedente de vida que no llega a ser asimilado por las instituciones simbólicas, aparecen como “espectros” que socavan las normas de reconocimiento, representando la inestabilidad de la propia norma. Los sujetos considerados monstruosos a lo largo de la historia han funcionado como esos espectros de los que nos habla Butler, en tanto que han quedado excluidos de la consideración de sujetos humanos o bien, aun siendo considerados humanos, su estatuto subjetivo ha rozado la animalidad. Esos espectros, esos restos de vida no normalizada, hacen presente en el sujeto que se piensa como “normal” o completo el recuerdo de la fragilidad que toda corporalidad supone.

Referencias

- Borghi, Rachele (2012), “De l’espace genré à l’espace ‘queerisé: quelques réflexions sur le concept de performance et sur son usage en géographie”, *Espaces et Sociétés*, 33:109-116.
- Borghi, Rachele (2013), “Post-porn”, *Revue Rue Descartes*, <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes.htm>
- Bourcier, Sam (2001), *Queer Zones, politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris: Balland.
- Bourcier, Sam (2002), “Queer move/ments”, *Revue Mouvements*, 20, <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-2-page-37.htm>.
- Braidotti, Rosi (2005), *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Butler, Judith (1990), *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York/London: Routledge.
- Butler, Judith (2010), *Marcos de Guerra: las vidas lloradas*. Madrid: Paidós.
- Calvo, Irene (2019), “El cuerpo como material artístico: Carolee Schneemann”. *¡Ah! Magazine*, 28 de marzo. <http://www.ahmagazine.es/carolee-schneemann/>
- Colaizzi, Giulia (1996), “De la aldea global al circuito integrado”, *D’Art*, 22: 231-245.
- Conge, Paul (2014), “Moi, Diana T., 33ans, pornoterroriste”, *Aparté*, 21 de octubre, <https://www.aparté.com/2014/10/diana-t-33-ans-pornoterroriste/>.
- Córdoba, David, Sáez, Javier & Vidarte, Paco (2005), *Teoría queer, políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales.
- Foucault, Michel (1999), *Vigilar y castigar*. Barcelona: Círculo de Lectores.

- Foucault, Michel (2000), *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.
- Foucault, Michel (2004), *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Grau i Muñoz, Arantxa (2018), "Placeres políticos: el activismo transfeminista en el Estado español y la re-politización de la sexualidad como estrategia de disidencia", *Asparkia* 32:45-64.
- Grupo de Trabajo Queer, ed. (2005), *El eje del mal es heterosexual: figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños. <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/El%20eje%20del%20mal-TdS.pdf>
- Guattari, Félix (1973), "Trois Milliards de Pervers", *Recherches*, 12:2-3.
- Guattari, Félix (2008), "Du postmoderne au postmédia", *Multitudes*, 34(3):128-133. <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-3-page-128.htm>
- Halberstam, Jack (2006), "Violence imaginée/violence queer: représentation, rage, résistance", *Tumultes*, 27:89-107.
- Halperin, David (1995), *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press.
- Haraway, Donna (1995), *Ciencia, ciborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Las Disidentes. Colectivo artístico (2012), "Judith Butler y Beatriz Preciado en entrevista con la revista Têtu", 20 de abril. <https://lasdisidentes.com/2012/04/20/judith-butler-y-beatriz-preciado-en-entrevista-con-la-revista-tetu/>.
- Medeak (2009), "Aullidos de cuerpos insumisos II", *Actas de Jornadas Feminismos Estatales: Granada treinta años después. Aquí y ahora*. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas: 263-268.
- Pacheco, Jesús (2010), "Postporno, pornotopía y amor: Eros a todas luces. Entrevista a María Llopis", Suplemento Cultural *El Ángel*, Diario *Reforma*, 4 de julio.
- Preciado, Paul B. (2003), "Multitudes queer: notas para una política de los 'anormales'", *Multitudes*, 12. <https://www.topia.com.ar/articulos/multitudes-queer-notas-una-politica-anormales>
- Preciado, Paul B. (2008), *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Preciado, Paul B. (2011), *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul B. (2015), "Activismo postporno", *El Mundo*, 18 de abril, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>
- Rompeviento TV. (2013). "Diana Torres, Pornoterrorista". Programa Luchadoras, 8 de mayo, <https://www.youtube.com/watch?v=IUhhJDavMss>
- Schneemann, Carolee (1975), *Interior Scroll. Performance*. <http://caroleeschneemann.com/interiorscroll.html>
- Torres, Diana J. (2009), "Squirting Fontana", Vimeo <https://vimeo.com/user852047>.
- Torres, Diana J. (2011), *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta.

- Torres, Diana J. (2012), *Pornoterrorisme*. Pays Basque: Gatuzain.
- Torres, Diana J. (2015), *Coño potens*. Tafalla: Txalaparta.
- Trinidad, Emma (2015), “Tu cuerpo es un campo de batalla”, *The Lighting Mind*, 3 de agosto, <http://www.thelightingmind.com/tu-cuerpo-es-un-campo-de-batalla/>.
- Trujillo, Gracia (2009), “Identidades, estrategias, resistencias”, *Actas de Jornadas Feminismos Estatales: Granada treinta años después. Aquí y ahora*. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, 49-55.
- Virno, Paolo (2002), *Grammaire de la multitude: pour une analyse des formes de vie contemporaine*. Paris: Conjonctures et l'éclat.
- Warner, Michael, dir. (2004), *Resistance to regimes of the normal: Fear of a queer planet. Queer politics and social theory*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Wittig, Monique (1977), *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-textos.