

EROTISMO A LA MEXICANA: REAPROPIACIÓN, CRÍTICA Y MATERIALIDADES POSPORNOGRÁFICAS

MEXICAN-STYLE EROTICISM: REAPPROPRIATION,
CRITIQUE AND POST-PORNOGRAPHIC MATERIALITIES

MARIANA MARTÍNEZ BONILLA

Universidad Autónoma Metropolitana, México

<https://orcid.org/0000-0001-7746-8793>

marianamtzbonilla@gmail.com

Recepción: 24 de enero de 2023

Aprobación: 28 de abril de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi17.20683>

RESUMEN

Más allá de plantear la construcción de un mapa de las prácticas audiovisuales pospornográficas en México y su inscripción en la geografía más amplia de América Latina, en este texto se examinarán los elementos narrativos y formales a través de los cuales se configuran estéticamente algunos de los fragmentos del filme colectivo de apropiación *Mexican Erotica* (2020), así como el tipo de relaciones que establecen con el arte y las prácticas experimentales de la imagen en movimiento. Así mismo, se analizarán las especificidades históricas y sociales a las que dichas imágenes responden y cómo es que éstas se imponen como una manera radical de construir saberes en torno a las disidencias sexuales y las prácticas heteronormadas. El fin último de este texto radica en el planteamiento de la existencia de una inflexión geopolíticamente localizada de las prácticas de la post-pornografía.

Palabras clave: pospornografía, cine experimental, performance, disidencia sexual, género

ABSTRACT

Beyond proposing the construction of a map of post-pornographic audiovisual practices in Mexico and their inscription in the broader geography of Latin America, this text will examine the narrative and formal elements through which some of the fragments of the collective appropriation film *Mexican Erotica* (2020) are aesthetically configured, as well as the type of relationships they establish with art and the experimental practices of the moving image. It will also analyze the historical and social specificities to which these images respond and how they impose themselves as a radical way of constructing knowledge around sexual dissidence and heteronormative practices. The ultimate goal of this text lies in the proposition of the existence of a geopolitically localized inflection of post-pornography practices.

Keywords: postpornography, experimental cinema, performance, sexual dissidence, gender

SOBRE LA REINVENCIÓN DEL PLACER: A MANERA DE INTRODUCCIÓN

La postpornografía es entendida como una manifestación artístico-política, producto de la re-territorialización de ciertas prácticas artísticas y audiovisuales que implican la representación de la sexualidad desde puntos de vista que se alejan de aquellas presentaciones impuestas desde la concepción patriarcal y capitalista. En ellas, el cuerpo deviene el territorio de inscripción por excelencia del extrañamiento y la subversión de las identidades de género. Así pues, la mostración de identidades y corporalidades disidentes y marginales se convierte en el núcleo formal y narrativo de aquello que Diana J. Torres (2011) ha denominado como “pornoterrorismo”.

Diversos estudiosos y practicantes de post-pornografía localizan sus orígenes en el centro de las disputas ante la producción heteronormada de ciertas manifestaciones culturales, entre ellas, la pornografía, producidas en los Estados Unidos durante la década de 1980. Éstas surgieron en el entrecruce de diversas manifestaciones contrahegemónicas y contraculturales como el movimiento *punk*, de las diversas militancias y planteamientos teóricos feministas¹ y *queer*, así como las lecturas sobre el control político de los cuerpos, detonadas a través de los planteamientos de Michel Foucault y Judith Butler. Pero también, y como se explorará a detalle más adelante, podemos localizar el nacimiento de la postpornografía en las zonas limítrofes entre el cine y el arte, y las múltiples relaciones establecidas entre ambos términos.

Por una parte, encontramos las manifestaciones de una imagen en movimiento que intentaba suicidarse al cuestionar los cánones de la representación —negándolos, inclusive—. Tal vez el suicidio más representativo sea la llamada a la intervención radical sobre la relación entre forma y contenido movilizadora por el Letrismo de Isidore Isou, Maurice Lemaître, Gil J. Wolman y Guy E. Debord.

Dicha muerte se inscribió dentro de la tentativa más amplia, por parte de los letristas, por emancipar el arte y la vida a través de la creación, y suponía la reorganización de los mecanismos propios del dispositivo —o medio— fílmico a través del desplazamiento de las lógicas del Letrismo implementadas previamente en la literatura, la pintura y la música. Por lo tanto, estrategias como “la reflexividad crítica, la exploración de los procesos de descomposición (discrepancia), la destrucción creativa (arte cincelado), el despliegue lógico (arte imaginario, supertemporal, excoordinista)” (Brenez, 2019, p. 17), fueron movilizadas por los letristas hacia el ámbito de la imagen en movimiento con el afán de buscar

1 Cabe destacar que me estoy refiriendo a las posturas feministas pro-sexo —también conocidas como postfeminismo—, que no buscan la anulación de la pornografía, sino su uso como una herramienta expresiva y de liberación desde la cual fuera posible pensar las subjetividades y corporalidades no hegemónicas, liminares o que no se inscriben dentro de los binarismos propios del pensamiento falocéntrico/patriarcal.

una nueva forma que rompiera con los cánones preestablecidos por el cine comercial y narrativo, para activar críticamente a los espectadores.

Pero también, conformarían este eje relacional todos aquellos intentos del arte cinematográfico por desmaterializarse (Collado, 2012). Es decir, todas las manipulaciones de la materialidad y los aparatos que condicionan aquello que entendemos como “lo cinematográfico”, y que han sido denominadas como “paracinema”. Se trata, pues, de todas aquellas prácticas artísticas y radicales que han intentado desvincular la idea de cine del aparato en el que se sustenta técnicamente. Sus propiedades fundamentales —luz, movimiento, montaje, tiempo—, de tal manera, se desvinculan de la tecnología, con el fin de generar una experiencia cinematográfica de otro orden. Esta desmaterialización es, según la autora, otra muerte del cine. Se trata de un cuestionamiento radical de las capacidades del medio, así como de sus límites, cuya consecuencia directa es la transformación material del medio y el surgimiento de prácticas cinematográficas que no reposan sobre la materialidad fotosensible o el soporte digital. Entre las prácticas de la desmaterialización se encuentran algunas obras de Hollis Frampton como *Zorns Lemma* (1971) y *Zen for Film* (1964) de Nam June Paik, entre otras.

Y, finalmente, estarían implicadas en la conformación de la estética pospornográfica, toda una serie de prácticas performáticas que pusieron en evidencia la vigencia de la exploración del cuerpo, sus afectos y aficciones, desde Marcel Duchamp y su (*Le Grand Verre*) *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), pasando por conceptualismos y el arte feminista de mediados del siglo pasado como los *happenings* de Carolee Schneemann, los performances de Hannah Wilke, las fotografías de Lynda Bengalis, o el *Fluxus* de Shigeko Kubota, hasta el accionismo vienés de Hermann Nitsch, Otto Mühl, Peter Weibel y Valie Export, entre otros.

Como respuesta ante el sexismo, los estereotipos y la invisibilización del carácter ideológico de los discursos y las prácticas mediáticas pornográficas, el postporno atenta contra “la mirada del hombre blanco heterosexual que controla el mundo y el negocio del porno” (Llopis, 2010, p. 14), y, por lo tanto, produce una noción de la sexualidad y el placer basada en el coito y la penetración que normaliza la eyaculación masculina como el goce último. De la misma manera, para esta mirada, cuando las identidades y sexualidades disidentes y alternativas son representadas, se debe hacer artificial y artificiosamente o, simplemente, no existen.

Frente a ello, el postporno propone una revisión crítica de las prácticas capitalistas y patriarcales a través de las cuales se configura dicha mirada. Así mismo, implica una comprensión más compleja de la sexualidad y el placer que desborda las representaciones normalizadas y hegemónicas del goce sexual. Éste no niega, ni pretende abolir o exterminar a la pornografía heterosexual, sino que “incluye un análisis de nuestro deseo y una confrontación directa con el origen de nuestras fantasías sexuales” (Llopis, 2010, p. 22).

El resultado de dicho cuestionamiento es la creación de otro tipo de pornografía no masturbatoria, no estereotipada, en la que el sexismo no tenga cabida. Por lo tanto, lo propio de las prácticas postpornográficas es su continua reinención a partir de cada desplazamiento y reconfiguración de la mirada y el placer que tiene lugar en ellas. Como advierte la escritora y artista feminista de origen español, María Llopis, en su libro *El postporno era eso* (2010), el término “postporno” fue acuñado por el fotógrafo holandés Wink van Kempen, y con él buscaba definir “un tipo de producto pornográfico cuya intención no era exclusivamente la masturbatoria sino la crítica, el humor o la política” (Llopis, 2010, p. 22).

Sin embargo, Ann Sprinkle sería quien, a través de sus acciones performáticas, popularizaría el uso de dicho término hacia finales de los años 80. En su muy famoso *Public Cervix Announcement* (1989), un performance presentado en múltiples ocasiones, a grandes rasgos, la artista se recuesta sobre una superficie con las piernas abiertas e invita a los espectadores a mirar, con la ayuda de un espejo y una lámpara, dentro de su cavidad vaginal para que, quien lo desee, pueda apreciar su cérvix.

Según Itziar Ziga (2018), con esa sencilla acción, Sprinkle “exhibe las profundidades de la anatomía femenina con un amor y una naturalidad que neutralizan la patriarcal demonización del coño”. Resulta inevitable pensar en *L’Origine du monde* (1866) del pintor francés Gustave Coubert (Francia, 1819-Suiza 1877), un óleo sobre lienzo, encargado por el diplomático turco-egipcio Khalil-Bey (1831-1879). En esta obra, el pintor representó un cuerpo femenino reposando sobre lo que parece ser una cama. De este cuerpo, el pintor decidió mostrar solamente una parte del pecho, el vientre, la región púbica y los muslos.

El pubis de la mujer pintada por Coubert se encuentra en el centro de la composición, haciendo que la mirada del espectador se dirija y concentre en esta zona. Lo anterior, como es bien sabido, fue motivo de escándalo público. Más allá del desnudo mostrado, la obra del pintor francés supuso el cuestionamiento de la mirada moderna, y su construcción centrada en la psique masculina. Así mismo, implicó el quiebre absoluto de los cánones representativos de su época, al mostrar un desnudo femenino fuera del contexto mitológico para el que se reservaban absolutamente este tipo de representaciones.

Al igual que la obra de Coubert, el performance de Annie Sprinkle invita al espectador a abandonar su posición de voyeurista. Tanto la imagen de Coubert como la acción de Sprinkle suprimen dicha distancia. El primero lo hace al presentar un primer plano de una vagina en todo su esplendor, sin otorgarle un matiz histórico o mítico, y la segunda, al interpelar directamente al espectador, convirtiéndolo en partícipe de su exploración cervical.

Como afirma Judith Butler en *Deshacer el género* (2006), el género es una norma, un principio regulador de las prácticas sociales, que permite que algunas acciones y prácticas sean entendidas sobre una red de inteligibilidad de aquello que puede ser considerado dentro o fuera de los parámetros de aquello que el campo social considera como permisible. Así pues,

La cuestión de qué significa estar fuera de la norma plantea una paradoja al pensamiento, porque si la norma convierte el campo social en inteligible y normaliza este campo, entonces estar fuera de la norma es, en cierto sentido, estar definido todavía en relación con ella. No ser lo bastante masculino o lo bastante femenino es todavía ser entendido exclusivamente en términos de la relación de un mismo con lo «bastante masculino» o lo «bastante femenino». (p. 69)

Según Butler (2006), el género no es solamente un aparato de producción de lo masculino y lo femenino como matrices de definición del accionar y la performatividad de los sujetos, sino que puede devenir en un espacio crítico en el cual tenga lugar la deconstrucción y la desnaturalización de dichas normas y esquemas de inteligibilidad.² Es decir que, dentro de la misma normativa reguladora del género existe la capacidad de encontrar zonas intersticiales en las cuales pueden operar diversos desplazamientos que socavarían, o incluso destruirían, el binarismo restrictivo masculino-femenino que se ha naturalizado a través de esa misma normatividad de las conductas.

En palabras de la propia Annie Sprinkle, artista y sexóloga, la intención de su acto no radica en la desmitificación de la anatomía femenina, sino, al contrario, en asegurarle a la población masculina, completamente desinformada acerca de los genitales femeninos, que ni la vagina, ni el cérvix poseen una dentadura. Y, al mismo tiempo, lo que la propuesta de Sprinkle implica es el reconocimiento de que dicha desinformación ha producido una idea errónea en torno a la capacidad de las mujeres como sujetos deseantes, pues al obligar al espectador a mirar cercanamente su cérvix, lo que reproduce y parodia son los primeros planos, sello de la producción de imágenes pornográficas.

A través de esos planos, lo que se muestra en cercanía es el área genital femenina. Sin embargo, los audiovisuales pornográficos producen genitales-objetos. Contrariamente, el performance de Sprinkle busca la producción de un conocimiento-genital a través del cual sea posible desmitificar la concepción objetual de la vulva. Lo anterior supone la ruptura de la dicotomía entre el hombre como entidad sexuada, deseante y dominante, y la mujer como objeto pasivo. Es decir, la mostración de los genitales femeninos —no sólo en el contexto de las artes plásticas o visuales, sino de la producción masificada de productos audiovisuales que interpelan al hombre heterosexual como audiencia—, se convirtió en una revolución y reconfiguración de las representaciones de la identidad de la mujer como

2 Encontramos a lo largo de la obra de Michel Foucault una serie de problematizaciones en torno a la construcción socio-política e históricamente contingente de dichas redes de inteligibilidad. A grandes rasgos, éstas definen qué es aquello que puede hacerse, verse o decirse en un espacio-tiempo determinado. Éstas matrices son únicamente estables en ese contexto, y tienden a mutar en cada cambio epocal. Al respecto véase Michel Foucault, *La arqueología del saber*.

sujeto deseante, activo, cuyo cuerpo y performatividad de género va más allá del binomio hombre-mujer y de los roles de género que le fueron social y políticamente regulados.³

DEL POST AL POS

El primer uso del término *post-porn* en la obra de Sprinkle se encuentra en el performance titulado *Post Porn Modernist Show*, el cual se trataba de una crónica de su carrera como trabajadora sexual, activista pro-sexo y artista. Éste tuvo diversas configuraciones y montajes entre 1989 y 1996, en los que colaboraron diferentes directores de escena como Emilio Cubiero y el artista fluxus Willem deRidder, una figura que sería de gran importancia para el devenir del proyecto. Gracias al conocimiento de deRidder en torno a las prácticas del fluxus en su variante de performance, influyó en la artista para que el acto tuviera un formato más amplio e incluyera la interacción con el público. Finalmente, hacia 1996, como afirma la propia Sprinkle en su sitio *web* —*anniesprinkle.org*—, el *tour* final fue llevado a cabo en Australia bajo la dirección de Barbara Carrellas.

Al mostrar su evolución dentro del mundo de la pornografía, la artista-activista-investigadora apostaba por una respuesta ante el mundo del porno del que se separó, y al que consideraba como una mala demostración de la sexualidad. Por ello, constantemente afirmó que la única respuesta ante la mala pornografía no es su eliminación o negación, sino otro tipo de producción: “hazlo tú misma”. Se abrían las vías para la creación de una pornografía, incluso masturbatoria, que no tuviera como eje la mirada masculina, sino la de la mujer como cuerpo complejo, sintiente y deseante.

De esta manera, las acciones de Annie Sprinkle resultaron inspiradoras para que un gran número de artistas del performance, cineastas, así como muchas pensadoras y muchos pensadores de la teoría feminista y *queer*, comenzaran a producir una enorme cantidad de obras, filmes y textos en los que se buscaban las condiciones formales, conceptuales y narrativas que dieran lugar a esta reinención del placer. Esto tuvo lugar a través de representaciones de sexualidades transgresoras que se inscribieron fuera de la lógica de producción industrial de la pornografía.

Se trató, en su mayoría, de una explosión de prácticas experimentales y de bajo presupuesto, así como de la organización de algunos foros y festivales a lo largo de todo el continente europeo. Sobre todo, fue en la década del 2000 que esto tuvo lugar con las películas, performances y publicaciones de Beatriz Preciado —ahora Paul B. Preciado—, Virginie Despentes, Erika Lust, Itziar Ziga, María Llopís, Emilie Jovet, Candy Flip Theo Meow, entre otros; y en el marco de festivales como el Porn Festival de Berlín y el trabajo de colectivos y sitios en línea como GirlsWhoLikePorn, en el que participó la propia Llopis.

3 Sobre el tema de la performatividad del género y la tipificación social de los roles sexuales masculinos/femeninos, véanse los textos de Judith Butler: *El género en disputa* y *Deshacer el género*.

Para intentar llevar a cabo este desplazamiento, las prácticas postpornográficas comenzaron por reconocer y afirmar el carácter deseante de la mujer heterosexual y de otras identidades sexuales como los homosexuales, las lesbianas, los y las transgénero y cualquier otra manifestación que se inscriba fuera de la heteronormatividad, obviadas por la pornografía heterosexual. Algunas directoras y artistas del performance *hardcore* plantearon la cuestión del deseo desde la violencia al representar violaciones en las que una mujer o un grupo de mujeres violaban colectivamente a un hombre que se mostraba incapaz para impedir la agresión. De esta manera, la postpornografía respondía ante aquellas afirmaciones que aseguraban que “la mujer no tiene ese impulso por naturaleza, que el deseo de la mujer no puede adoptar una forma tan agresiva” (Llopis, 2010, p. 26).

Esta reivindicación del deseo de la mujer —y de otras subjetividades, como se verá más adelante—, hizo que fuese necesaria una reinención de la pornografía. Incluso, era urgente ir más allá, plantear el goce y el placer sexual desde otro lugar que no fuese uno con intenciones masturbatorias o con sexo explícito, sino que habría que mostrarlo a través de otros prismas, y representar otras miradas, otros cuerpos, unos no hegemónicos que dejen de ser objetos para devenir sujetos. En resumen, estas prácticas suponen una ruptura no sólo frente a las maneras tradicionales de la representación sexual en la pornografía, sino un llamado a la reinención o reconstrucción de deseo desde otros parámetros, en los que se abraza a la diversidad y la complejidad de las identidades sexuales.

En palabras de María Llopis (2010), el postporno es

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

Por lo tanto, las prácticas postpornográficas suponen un posicionamiento político en el que la máxima feminista “lo personal es político” se vuelve vigente. No sólo es por la reapropiación y desconfiguración de los clichés —de la iconografía propia de la pornografía tradicional, ya sea heterosexual o dirigida hacia las mujeres—, que lleva a cabo, sino por su construcción y mostración de alternativas sexuales, corporalidades disidentes y multiplicidad de deseos, que van más allá de la asignación biológica y social del género. Se trata de una transgresión que no opera en el nivel de la invasión de los pactos del acto sexual entre dos individuos, sino en la manera de incomodar aquello que entendemos como sexualidad y placer, y que va más allá de lo ofrecido por las imágenes pornográficas.

De lo que estamos hablando es de una nueva distribución de la sensibilidad que opera a través de una producción de visualidad, en la que el eje sexual deja de ser explícito, masturbatorio o morboso, como mencioné unas líneas más arriba, para convertirse en una

exploración por otros medios, de aquello que produce placer y de los sujetos que ejercen su sexualidad de una manera que contradice a lo normalizado por la mirada hegemónica e industrializada —sea masculina o femenina—.

Según el filósofo argelino, Jacques Rancière (2000), las diferentes configuraciones de la experiencia, llevadas a cabo por los actos estéticos, suponen la creación o el surgimiento de “nuevos modos del sentir e inducen a formas nuevas de la subjetividad política”. En ese sentido, las prácticas postpornográficas pueden ser entendidas como rupturas en un espacio de lo común —el ejercicio de la sexualidad y las representaciones pornográficas— que abren un espacio para otra cognoscibilidad, fuera de aquello que se entendería como el deber ser y el deber hacer de la sexualidad heteronormada, haciendo visibles otras subjetividades, otros cuerpos y otros placeres, y maneras de provocarlos/ejercerlos. En palabras de Paul B. Preciado, estas prácticas implican

el proceso de devenir sujeto de aquellos cuerpos que hasta ahora solo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica: las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no-blancos, los transexuales, intersexuales y transgénero, los cuerpos deformes o discapacitados. Es un proceso de empoderamiento y de reapropiación de la representación sexual. No se trata de que estos cuerpos no estuvieran representados: eran en realidad el centro de la representación pornográfica dominante, pero desde el punto de vista de la mirada masculina heterosexual. Hasta ahora solo habían servido para reafirmar la posición de dominación cultural y política del placer masculino heterosexual. A partir de ahora, las mujeres y las minorías se reapropian del dispositivo pornográfico y de sus tecnologías de producción de representación y placer para cuestionar la mirada dominante. Así aparecen pornografías subalternas que ponen en cuestión los modelos tradicionales de masculinidad, feminidad, pero las representaciones de la raza, de la sexualidad, del cuerpo válido y discapacitado. (Parole de Queer, 2019)

Ahora bien, en *Venenos y contravenenos...* (2020), un texto de carácter anecdótico, el artista de performance Felipe Osornio Panini —“Lechedevirgen Trimegisto”—, se plantea la existencia de una vertiente latinoamericana de dichas representaciones de la sexualidad que buscan ir más allá de las categorías y nociones de género. Esta modalidad de la postpornografía, o de las pornografías críticas, como también se les ha nombrado, según el propio Lechedevirgen Trimegisto, ha sido nombrada como “pospornografía”.

Esta clasificación responde, en primer lugar, a la eliminación del prefijo “post” que, según diversos estudiosos y representantes de estas manifestaciones, tiene una carga ideológica que lo relaciona con la producción de saberes emplazados en el norte global. Así pues, frente al anglicismo, el prefijo “pos” da cuenta del surgimiento de una serie de prácticas que responden críticamente tanto a la pornografía hegemónica —de la que he hablado unas líneas más arriba—, como a aquellas pornografías críticas emplazadas en Europa y los Estados Unidos. De lo que hablamos es de una serie de ajustes y procesos emancipatorios

inscritos en los lenguajes visuales y las narrativas propias del postporno de Maria Llopis, Anni Sprinkle, Candida Royale, entre otrxs, e incluso, de aquellas producciones audiovisuales contemporáneas como el falso documental *The Sad Girls of the Mountains* (*Die traurigen Mädchen aus den Bergen*, 2019), de lxs directorxs alemanxs Candy Flip y Theo Meow.

Surgen, entonces, algunas preguntas: ¿qué es aquello que definiría la singularidad de la pospornografía? ¿Es posible dar cuenta de un uso de los lenguajes audiovisuales en las prácticas latinoamericanas —incluso, habría que ir más allá y proponer una revisión crítica de las producciones hechas en todo el sur global— que se diferencie tajantemente de las formas y narrativas del norte global? ¿Podemos hablar de una inscripción crítica de las territorialidades corporales, las subjetividades, y los devenires de la sexualidad y los placeres en la obra de cineastas y artistas que desarrollan obras pospornográficas en el territorio latinoamericano que se desligue de aquellas propuestas hechas en Europa y Estados Unidos?

En el mismo texto de Osornio Panini, citado más arriba, el artista realiza un recorrido por las prácticas, performances y muestras de arte y cine que prepararían y terminarían por constituir el terreno sobre el cual se cimentó la idea de la pospornografía. Cabe señalar que el artista se enfoca en aquellas muestras y actos artísticos realizados en territorio mexicano. Evidentemente, al tratarse de una exploración genealógica de carácter autobiográfico, en la articulación discursiva de Lechedevirgen Trimegisto imperan aquellas muestras y exhibiciones realizadas en espacios fuera del centro del país. Sobre todo, aquellas realizadas en la ciudad de Querétaro, lugar de residencia del artista.

Dentro del amplio espectro de prácticas y muestras cubiertas por el escritor, me interesa rescatar aquellas en las que se comprometen obras de carácter cinematográfico y/o videográfico. Entendiendo por ello a todas aquellas imágenes en movimiento registradas ya sea sobre un soporte material fotosensible, o sobre un soporte digital. Sin embargo, más allá de reparar en el análisis detallado de los filmes y videos contenidos en los programas de las muestras y festivales que se enlistan en *Venenos y contravenenos*, me gustaría enfocarme en una de las producciones de carácter crítico en torno a la pornografía hegemónica, realizadas recientemente en territorio mexicano, y que exigen ser entendidas como lecturas disidentes y re-apropiaciones de los dispositivos visuales y narrativos de aquellas manifestaciones de la visualidad pornográfica y el erotismo que privilegiaban el placer masculino heterosexual para, como advirtió Paul B. Preciado (2019), “cuestionar la mirada dominante.”

EROTISMO A LA MEXICANA: REAPROPIACIÓN, CRÍTICA Y MATERIALIDADES PORNOGRÁFICAS

Hacia finales del 2020, en el contexto del festival de experimentación audiovisual y cine reciclado ULTRAcinema, en su versión virtual, tuvo lugar el estreno de la película colaborativa y de reapropiación *Mexican Erotica* (2020). Compilada por el creador, investigador

y director de dicha muestra, Michael Ramos-Araizaga, la película es una exploración del sexo y el erotismo desde diferentes puntos de vista. Los 18 cortometrajes experimentales que componen *Mexican Erotica*, cuestionan explícitamente los imaginarios y los lenguajes visuales a través de los cuales la pornografía heteronormada ha contribuido a la constitución de la educación sexual y las ideas en torno al placer de los espectadores.

Así pues, en este filme se reúne el trabajo de diversxs creadorxs e investigadorxs mexicanxs de la imagen en movimiento como Ximena Cuevas, Bruno Varela, el colectivo Los Ingrávidos, Antonio Arango, Azucena Losana, Pablo Martínez Zárata, Jorge Bordello, Alonso Yáñez, Pablo Romo, Itzia Fernández, Pedro Mohedano, Ezequiel Reyes, Carolina Jaschack, Don Anahí, Edlyn Castellanos, Gabriela Granados, Gisela Guzmán, Nayashell Ramírez y Daniel Valdez Puertos. En su mayoría, estos cortometrajes recuperan un gran número de secuencias eróticas y pornográficas en las que impera la mostración de escenas de penetraciones —hombre-mujer—, eyaculaciones y orgasmos femeninos.

Como afirma Román Gubern en su libro *Patologías de la imagen* (2005), “Toda imagen constituye un comentario (a veces implícito, a veces muy explícito) sobre lo representado en ella. Comentario significa aquí también, literalmente, punto de vista, por el emplazamiento óptico de quien la ha creado, pero también como punto de vista psicológico o moral sobre lo que se muestra en ella” (p. 36). Siguiendo esta lógica, se vuelve posible afirmar que el reino de las imágenes rechaza la clausura del sentido. Y, más aún, lo hace convirtiéndola en una tarea imposible. De tal manera, la imagen se comprende como un “acontecimiento” que nos pone en presencia de lo que aparece, obligándonos a preguntarnos, a través del quiebre “de las condiciones «normales» (digamos más bien: habitualmente adoptadas) del conocimiento visible” (Didi-Huberman, 2010, p. 29), por aquello que media el entendimiento propio de la mirada con la que se encuentra.

A través de diversos procesos de montaje y manipulación material de las imágenes, los filmes y ejercicios audiovisuales compilados en *Mexican Erotica*, resignifican las redes de sentido originales sobre las que dichas imágenes se inscriben, para crear una nueva narrativa que pone en crisis aquello que concebimos como las representaciones propias del goce sexual y el erotismo audiovisual. Estos ejercicios de remontaje nos obligan a comprender a la imagen como un campo en tensión, repleto de representaciones conflictivas. Pero también como el “producto social de una negociación entre lo perceptivo y lo cultural, lo óptico y lo convencional, lo biológico y lo simbólico” (Gubern, 2005, pp. 11-12).

Estas apropiaciones hacen un uso alegórico de las imágenes que remontan, rasgan, colorean, superponen, o manipulan de diversas maneras, haciendo posible la aparición de una multiplicidad de sentidos que se ocultan bajo las capas visibles de esas secuencias pornográficas, como en el caso del segmento con el que da inicio esta compilación. Se trata de “A”, dirigido por Pedro Mohedano e Itzia Fernández. Las secuencias que en él se remontan muestran a algunos hombres y mujeres realizando algunos cambios de posición sexual. Estas posturas involucran actos de sometimiento en los que los cuerpos femeninos

se colocan sobre sus rodillas o sobre sus espaldas para ser penetrados. Sin embargo, en ninguna de estas secuencias la penetración se lleva a cabo.

Aunque pertenecen a diferentes filmes, y en algunas de ellas se muestran algunos encuentros sexuales grupales, las posturas que se presentan son siempre las mismas. Las variaciones son mínimas y, en su mayoría, tienen que ver con las acciones que se realizan previas a la penetración. En algunas ocasiones los hombres y las mujeres se besan. En otras, los hombres toman a las mujeres por las piernas para intentar penetrarlas. Los cortes siguientes muestran acciones que se repiten, igualmente, filme tras filme: los hombres, una vez más en posiciones dominantes, gatean sobre los cuerpos femeninos para acercar sus genitales a los rostros de las mujeres que han sido penetradas. Pocas son las apariciones de cuerpos femeninos sosteniendo encuentros sexuales.

Las secuencias también son montadas y reproducidas en *loop*, los materiales sobre los que fueron registradas se notan desgastados, los colores saturados y los peinados y decorados parecen pertenecer a la década de 1970. Los directores no nos informan acerca de la proveniencia de sus materiales. Sospechamos que se trata de filmes producidos en algún país angloparlante, pues un par de subtítulos en inglés aparecen fugazmente. Nada más.

Una tras otra, las imágenes en movimiento, concatenadas en “A)”, muestran escenas que, de no ser por el cambio de escenario y de protagonistas, son casi idénticas. Las acciones son las mismas, las posturas se repiten, el cuerpo masculino es el dominante una y otra vez. Es como si se tratase de una fórmula para la producción de imágenes y filmes pornográficos: primero penetración, después felación, por último, orgasmo, eyaculación, goce masculino. Sin embargo, los cortes realizados por Fernández y Mohedano no muestran los momentos más álgidos de cada uno de los encuentros que remontan.

Al respecto de la representación del cuerpo femenino desnudo a lo largo y ancho de la historia el arte, Roman Gubern (2005), afirma que ésta se trata, muy probablemente, de la representación más recurrente en el arte occidental, ya sea en la forma de cuerpos singulares o de aquello que el autor llama “paisaje antropológico”. Dichas representaciones suponen, en la mayoría de los casos, la provocación libidinal y/o la seducción placenteramente erótica de los espectadores. Así pues, según la lectura del autor, misma que reposa sobre las enseñanzas epicúreas, la visión debería ser entendida “como una forma de tacto a la distancia” (Gubern, 2005, p. 182).

En las imágenes que encontramos en “A)”, el placer es siempre experimentado por el cuerpo masculino, por el pene que domina y somete a las mujeres —cuyas piernas abre, cuyos cuerpos manipula violentamente—. La cualidad táctil o háptica de estas imágenes reposa no tanto sobre su materialidad, sino en la manera en que éstas presentan al cuerpo femenino como una superficie excitable y excitante. La imagen de esos cuerpos deviene una superficie que incita el tacto a la distancia, como en el caso de la pintura occidental de desnudos.

Ahora bien, una y otra vez estas imágenes aparecen en pantalla. Una escena tras otra aparece como variación del mismo acto, repetición con algunos cambios, de la misma pose. Una película después de la otra, repiten la misma disposición de los cuerpos, las mismas acciones sexuales, ¿penetración fordista?, se trata de un saber hacer probado y comprobado. Es siempre lo mismo, una fórmula mágica que procura el despliegue visual de un arsenal de movimientos casi mecánicos que atraen a la mirada masculina, que procuran su excitación.

El punto final, la crítica más ácida viene dada por la última secuencia que los creadores reactivan. Se trata de un par de cuerpos, uno femenino, el otro masculino que yacen sobre una cama. Los hemos visto anteriormente. El hombre intenta penetrar a la mujer —pero no sabemos si lo consigue exitosamente—. Corte y cambio de posición: la mujer debe recostarse sobre la cama, de tal manera que su cabeza toque el piso. Corte y cambio de posición: la mujer baja de la cama, el hombre parece estar decepcionado, toca su frente y mueve su cabeza de un lado a otro, en señal de desaprobación. Mientras tanto, la mujer, aún desnuda, toma una botella que se encuentra sobre la mesa de noche y la estrella contra la cabeza del hombre. El texto *Take that you bastard*, anuncia el fin del encuentro, mientras la botella estalla en pedazos al impactarse contra el cuero cabelludo del hombre. Finalmente, la mujer toma su ropa, se dirige hacia la cámara y sale del cuadro. El fin.

Por otra parte, en el cortometraje “Santa” (2020) de la realizadora y activista sexual Don Anahí. El trabajo de la realizadora poblana, quien se define a sí misma como “porno-guerrillera”, lesbiana y transfeminista, está comprometido con la crítica hacia las representaciones del cuerpo y la sexualidad femenina que han sido mitificadas a través del tiempo. En el caso de “Santa” (2020), Don Anahí se apropia de algunos fragmentos de dos de las versiones cinematográficas de *Santa* (1918 y 1932), adaptaciones de la obra homónima de Federico Gamboa, publicada en 1903.

En *Santa* (1903, 1918 y 1932) los hombres se muestran realmente atraídos por su gran belleza e intentan cortejarla. Así, el soldado Marcelino, la seduce para después engañarla y abandonarla —razón por la cual, Santa es rechazada por su familia expulsada de Chimalistac, el pueblo en el que vive—. Gracias a esto, la joven mujer se ve obligada a buscar trabajo en un prostíbulo, lugar que servirá de fondo para el desarrollo de la historia del triángulo amoroso que Santa conformará junto con el torero Jaramaño, quien la despreciará, e Hipólito, un pianista ciego que está genuinamente enamorado de la protagonista.

Al igual que todas las narrativas posrevolucionarias, *Santa* (1918 y 1932), presenta una imagen de la pareja dentro del marco de lo heteronormado. La idea de mujer que se produce no sólo en este, sino en otros filmes de la época, es aquella de una sujeta sufriente que deberá atravesar por un sinnúmero de vicisitudes hasta encontrar el amor en un hombre, usualmente caracterizado como un macho, atractivo, fornido, con comportamientos propios del rol masculino, y sólo así poder realizarse como mujer o, al menos, poder cumplir con aquello que la sociedad considera como lo propio de una mujer.

En su momento, Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil (1994) aseguraron que el cine nacional portaba una carga sociológica más que artística. Así, podríamos hablar incluso de una especie de transformación del tropo nación en la figura del macho o del hombre heterosexual, proveedor y paternalista, y de las relaciones de poder frente a los sujetos-ciudadanos como entidades pasivas que deben someterse al cuidado paternal del estado-nación mexicano.

En ese tenor, autores como Sergio de la Mora (2006), han asociado esta construcción del imaginario de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano, desde finales del siglo XIX hasta aquello que conocemos como la Época de Oro, con la conformación de un tropo metafórico relacionado con un ideal de nación propio del estado posrevolucionario y sus promesas emancipatorias y de modernización. Éste, como se podrá observar en muchos de los títulos que conforman la historia del cine en México, reposa sobre la imagen de la familia nuclear, en la que el hombre es el gran proveedor y la mujer está destinada a mantener la cohesión familiar, encargándose de las labores de cuidado de la familia y el hogar.

La idea de la mujer propuesta por estos filmes se encarga de erradicar al deseo como una característica propia de lo femenino. La sexualidad suele ser un tema tabú, tanto en las historias, que solamente la insinúan en momentos en los cuales las mujeres que las protagonizan cometen algún acto considerado como adultero. Tal es el caso de *Santa* (1918 y 1932) en donde la representación suele eliminar la mostración de actos eróticos o sexuales a través de algunos recursos visuales y narrativos como elipsis y disolvencias.

Más allá de reparar en este tipo de negación del acto sexual o erótico, la apropiación de Don Anahí se articula a partir de la construcción de la imagen de Santa como una mujer que debe ser seducida para incorporarse a la dinámica de la pareja heterosexual. La artista recupera un par de secuencias del filme original en las que podemos observar cómo Santa es seducida por Marcelino. En primer lugar, asistimos a la galantería del soldado con la mujer en una zona rural y, posteriormente los encontramos caminando en un parque o una zona boscosa, en cuyo fondo se alcanza a ver un cuerpo acuoso de grandes dimensiones.

La imagen de la pareja a punto de abrazarse cede su lugar a un par de mujeres desnudas que bailan en conjunto. Se trata de una imagen erótica que podría ser más antigua que el metraje original de *Santa* (1932), y no se tratará de la única intervención de metraje erótico y lésbico que la autora de "Santa" (2020), utilice. En un segundo momento nos encontraremos con otro par de mujeres desnudas bañándose y jugando. Se trata de una conversión de la historia heterosexual original en una historia lésbica, de la que sólo seremos conscientes en el momento en el que la directora nos muestra un par de intertítulos, originalmente perteneciente a *Santa* (1918), intervenido para cambiar el nombre de Marcelino por su homónimo femenino, Marcelina.

En estos textos podemos leer: ".....Decididamente Marcelina la huía, y al cabo de un mes de amores, sin duda sintióse ahita [sic], pues se recataba de la muchacha que procurar su encuentro. Y un buen día, de mañanita, por la carretera se desfiló Marcelina a la cabeza de su destacamento, camino de México.....". Así, Don Anahí cuestiona las maneras según las

cuales se ha conformado la historia y el imaginario del deseo femenino en el cine nacional. Su obra enfatiza la existencia negada del deseo lésbico e, incluso, de una sexualidad disidente que no opera según la lógica del binarismo hombre/mujer, masculino/femenino.

Este énfasis se produce a partir del montaje de dos archivos coetáneos, pero pertenecientes a dos modalidades o regímenes de lo visual completamente dispares. Por una parte, las secuencias de *Santa* (1918 y 1932), producto de una época cuyo interés estaba centrado en la producción de narrativas con una fuerte carga nacionalista y pro-estatal y, por el otro, un par de secuencias eróticas del cine silente pornográfico. Entre ambas narrativas, unidas por la intervención gráfica que Don Anahí realizó sobre los intertítulos que relatan las acciones de Marcelino, siempre heroicas, se abre un espacio o una zona intersticial en la que tiene lugar un nuevo tipo de conocimiento.

Hacia el final del cortometraje de la activista y pornoguerrillera oriunda del estado de Puebla, podemos ver a Santa intentando impedir la partida de Marcelino/a. Mientras la joven grita “no me abandones”, una imagen fija en tono sepia muestra tres pares de nalgas femeninas desnudas. Después, el rostro sufriente de Santa se confunde con otra fotografía. Esta vez, un grupo de cuatro mujeres posan juguetonamente mientras están desnudas, formando una fila y tomándose por la cintura. Un corte directo nos muestra de nuevo a Santa, quien llora. Inmediatamente tres mujeres ocupan el cuadro. Una de ellas está sentada, mientras la segunda arrastra a la tercera y la posa sobre las piernas de la primera con las nalgas hacia arriba, lista para recibir una nalgada.

Don Anahí una vez más mezcla las secuencias. Santa corre junto al caballo de Marcelino/a, un cartón indica “¡Abandonada!” y volvemos a ver la secuencia de las tres mujeres. Ahora, las dos primeras atan las manos de la tercera y la amordazan. Se preparan para también atar sus piernas y pies para someterla a punto de palmadas en el trasero. Se trata de un performance de *bondage*, del cual no sabemos mucho, así como tampoco podríamos ser capaces de establecer una relación directa con la narrativa de *Santa* (1918 y 1932), ni de “Santa” (2020). Finalmente, el intertítulo “SANTA” aparece y anuncia un falso final, pues un video de la propia creadora invade la pantalla.

Se trata de una mujer joven, ataviada con un corpiño rosa translúcido. Se encuentra sobre una cama en cuya parte superior se deja ver una especie de dosel. Con la mano izquierda sostiene y programa una cámara réflex digital, mientras que en la derecha porta un guante de plástico transparente en cuyos dedos hay púas plásticas. La voz de Don Anahí se escucha mientras dice: “Está lloviendo mucho. Estoy en una ciudad secreta”. Esta vez sí, un acercamiento al pezón de la artista y una pantalla en negro, sobre cuyo tercio inferior derecho se inscriben en blanco las palabras “A mí”, anuncian el fin de esta obra.

Como es evidente, en “Santa” (2020) de Don Anahí, las relaciones entre las imágenes y sus significados se vuelven infinitas y sólo a través del montaje, que opera visibilizando sus correspondencias, es que éstas se vuelven inteligibles. Los archivos, como lugar de inscripción ideológica, deben reactivarse de distintas y productivas maneras, con la finalidad

de dar cuenta de aquello que ha sido borrado u omitido por la construcción de la memoria colectiva. Como se podrá advertir, frente a lo que estamos es una doble manipulación de las imágenes, tanto a nivel estético como semántico-simbólico. Es decir, que este trabajo sobre la materialidad de la imagen, así como la inscripción y reinscripción de otras figuraciones en ella, implica no sólo trastocarla en el sentido de lo figural-perceptual, sino de sus significados y las convenciones que dan forma a dichas significaciones.

Las matrices culturales en las que las imágenes que se remontan en los ejemplos analizados se emborronan y se expanden para dar cabida a otras interpretaciones y comprensiones que se alejan e, incluso, se posicionan en contra de sus sentidos originales. Al reparar en la materialidad de las imágenes y hacer de ellas el motor de la exploración crítica de la representación hegemónica heteronormada, este par de cortometrajes que solamente son una muestra de la multiplicidad de ejemplos que componen *Mexican Erotica*, pueden ser entendidos también como producciones de una visualidad y una erótica hápticas. Es decir, en ellos tienen lugar un sinnúmero de relaciones sensuales, de tacto y contacto, entre la imagen y quien la percibe. Igualmente, es posible hablar de estas películas de corta duración en términos de una estética ética que pone de manifiesto la existencia de una contra-imagen erótica y pornográfica.

CRÍTICA DE LA MIRADA: CONSIDERACIONES FINALES

Según Antonio Romero (2018), “no hay nada icónico objetual que defina al posporno, pues el concepto es básicamente una herramienta política.”. De ahí que, en su interior, tengan cabida las más diversas manifestaciones artísticas, desde el *performance* hasta lo cinematográfico y lo videográfico, y que están unidas a través del ímpetu manifiesto por presentar y poner en imagen cuerpos, placeres y deseos sexuales y eróticos “que cuestionen la lógica de la pornográfica heterosexual masculina” (Romero, 2018).

Así pues, si bien es cierto que los ejercicios audiovisuales compilados en el filme colaborativo *Mexican Erotica* no se autodenominan pospornográficos, también es cierto que reúnen algunas de las características propias del emplazamiento pospornográfico. Es decir, en todos ellos encontramos una multiplicidad de planteamientos críticos en torno a la representación hegemónica de la sexualidad, llevada a cabo por la pornografía y el erotismo de carácter heterosexual. Si se atiende puntualmente a los quiebres del sentido que operan en cada uno de los ejercicios que conforman la compilación aquí analizada, encontraremos una marcada oposición frente a las representaciones de cuerpos y prácticas sexuales propias de la pornografía *mainstream*, la cual tiende a la reproducción tanto de los estereotipos binarios de género, como las desigualdades y contradicciones asociadas a ellos, sobre todo a través de la focalización narrativa y el encuadre, pues aquello que se privilegia es el goce masculino.

Frente a ello, los cortometrajes de *Mexican Erotica*, re-activan y dinamitan los archivos pornográficos para producir una nueva manera de erotizar la mirada a partir de la materialidad y la espectralidad propia de las imágenes encontradas y /o de archivo. Se trata de la aparición de nuevas articulaciones del sentido que implican la puesta en tensión de las miradas, los cuerpos y las prácticas propias del régimen escópico en el que toma forma la mirada masculina heteronormada como eje rector, en torno al cual se procura la producción visual y sensorial del placer. Y, más aún, que ponen en tensión las estrategias a través de las cuales dicha mirada ha normalizado las prácticas y los deseos sexuales según un esquema binaria que, en la mayoría de los casos, responde a una lógica de dominación y sumisión, y que distribuye el placer según se sea hombre o mujer, objeto o sujeto, pero siempre dentro de los márgenes de lo socialmente codificado como lo propio de cada rol de género —incluso en el caso de la pornografía lésbica y homosexual—.

En las obras de Ximena Cuevas, Bruno Varela, el colectivo Los Ingrávidos, Antonio Arango, Azucena Losana, Pablo Martínez Zárate, Jorge Bordello, Alonso Yáñez, Pablo Romo, Itzia Fernández, Pedro Mohedano, Ezequiel Reyes, Carolina Jaschack, Don Anahí, Edlyn Castellanos, Gabriela Granados, Gisela Guzmán, Nayashell Ramírez y Daniel Valdez Puer-tos, hay una inquietud auténtica y explícita en torno a los usos del lenguaje audiovisual que han contribuido a la formación de nuestros imaginarios sexuales y eróticos a lo largo de la historia de las imágenes pornográficas y eróticas en movimiento, como es bien sabido, corre en paralelo a la historia cinematográfica y los primeros filmes silentes.

En ellas, de diversas maneras, se ofrece una mostración antipornográfica de los cuerpos y de sus placeres, cuyas imágenes se manipulan para mostrarlos fragmentados, coloreados, agujereados. En estas obras se ejerce una violencia sobre el imaginario pornográfico que disloca los lugares desde los cuales se enuncia el placer en la pornografía hegemónica. Se traza, entonces, un camino hacia el pensamiento crítico que repara sobre la producción de dichas imágenes a partir de una mirada que se enuncia desde el pene y que determina quienes pueden gozar y cómo pueden hacerlo.

Las preguntas que algunos de los ejemplos que conforman la compilación, cuidadosamente seleccionados por Michael Ramos-Araizaga, cuestionan las cualidades materiales de las imágenes que ponen en conjunción. Al mismo tiempo, nos encontramos con el reconocimiento de las trazas y los excedentes de sentido que yacen al interior de cada una de las imágenes con las que el numeroso grupo de creadores decidió trabajar. Estos, como se ha podido observar, devienen un elemento significativo, capaz de desarticular la narrativa erótica a través del quiebre de los núcleos de sentido dado por la manipulación y el remontaje de dichas imágenes.

Finalmente, lo anterior deberá entenderse no sólo como un juego de preguntas y reclamos realizados en contra de las representaciones pornográficas heteronormadas, sino como una toma de posición y un pronunciamiento político que aboga por la mostración de otras identidades sexuales, otros cuerpos —los cuerpos abyectos y las sexualidades

disidentes de las que hablaba Paul B. Preciado—, otros placeres y otros goces. Esta toma de posición es mediada por el desplazamiento de cada imagen dentro de una nueva continuidad narrativa, y de un orden otro de la inteligibilidad y la visualidad que convierte los clichés visuales en una potente resistencia crítica frente a las dinámicas del placer masculino.

REFERENCIAS

- Brenez, N. (2019). *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista*. Mangos de Hacha.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Trama.
- De la Mora, S. (2006). *Cinemachismo*. University of Texas Press.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. CENDEAC.
- Gubern, R. (2005). *Patologías de la imagen*. Anagrama.
- Itziar Z. (2018). Annie Sprinkle y en el principio fue el coño. *Periferias*. http://www.periferias.org/annie-sprinkle-y-en-el-principio-fue-el-cono/#_ftnref4
- Jacques R. (2000) La división de lo sensible. Estética y política. *Esfera pública*. <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>
- Llopis, M. (2010). *El postporno era eso*. Melusina.
- Monsiváis, C. y Bonfil, C. (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. El Milagro.
- Osornio, F. (2020). *Venenos y Contravenenos: pospornografía en México*. Lechedevirgen. <https://www.lechedevirgen.com/textos/venenos-y-contravenenos-pospornografia-en-mexico/>
- Parole de Queer. (2019). *Entrevista con Paul B. Preciado: Posporno/Excitación disidente*. <http://paroledequeer.blogspot.com/2019/11/postporno-paul-b-preciado.html>
- Romero, A. (2018) "Mi sexualidad es una manifestación política y artística." Ámbitos de la pospornografía en el México contemporáneo. *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México*, 4, s/n.
- Torres, D. (2011). *Pornoterrorismo*. Txalaparta.