

Política de la alteración pospornográfica



Alejandra Castillo

Departamento de Filosofía, UMCE, Santiago, Chile

¿Por qué el género se ha convertido en marca privilegiada de la identidad? ¿Por qué las políticas de género han reemplazado las políticas sexuales?

Teresa de Lauretis

Hay un problema que ronda *Género y teoría queer* de Teresa de Lauretis. Un problema que se organiza en torno a la pregunta por la propia posibilidad de la política cuando esta se enfrenta a la sexualidad entendida como una sexualidad perversa, polimorfa, no reproductiva. Una sexualidad que, tempranamente en el siglo pasado, Sigmund Freud asociaba a la sexualidad infantil. Y que, más tarde, ya en la década de 1960, Jacques Lacan ligaba al orden de lo Real. Siguiendo el hilo de estos cuestionamientos e interrogaciones, Teresa de Lauretis (2014) acentúa el elemento “anti-social” propio de una práctica sexual no reproductiva, homosexual. Ciertamente es que en esta otra interrogación del vínculo sexual no está sola. *Homos*, de Leo Bersani (1996), ya afirmaba que las prácticas sexuales gay no constituyen comunidad, no son identitarias y tienden a la autodisolución. De igual modo, Lee Edelman (2008) se interroga en qué sentido la política *queer* puede describirse como una política de la pulsión de muerte. Cómo entender estas otras formulaciones de lo político, se pregunta Teresa de Lauretis. Quizá, cómo ese fuera de la ley que Bersani (1996) creía advertir en las figuras de la “desafección” (Genet), la “destitución subjetiva” (Proust) o la “traición” (Gide). Bien podría ser dicho, acaso, que si hay alguna política inscrita en estas figuras no es otra que una política del fracaso o de la sustracción: fracaso o sustracción de la identidad, de la comunidad y de la propia política entendida en términos de eficiencia y productividad. Así lo sentencia al menos Bersani (1996), al descender el velo que oculta la intención *queer* de estas escrituras, que no es otra que la afirmación de una política del fracaso y del desecho (Bersani, 1996: 198). Una política no reproductiva, sin duda. Una política de la sustracción. No olvidemos que estas otras figuras de la sexualidad buscan alterar la descripción/proscripción paterna de la organización del deseo bajo la ley de lo heterosexual. Y, por tanto, se piensan necesariamente en oposición al orden reproductivo establecido por Freud y la teoría sexual psicoanalítica.¹

El psicoanálisis es una teoría del género, afirma Teresa de Lauretis (2014). Y sí, en parte lo es. Toda vez que el género es una forma de organizar cuerpos y sexualidades en el espacio de lo común. Desde el punto de vista del género, bastaría recordar el escrito que Freud publicó bajo el título de “Tres ensayos para una teoría sexual” (2008). Es justamente en este texto, que se autoriza a partir de la “investigación

1. Para una exposición de los límites heteronormativos del psicoanálisis, véase, Tort, Michael (2005). *Fin du dogme paternel*, París, Aubier.

científica”, donde Freud busca establecer los límites de las prácticas sexuales (Freud, 2008: pp. 1172-1194). Bajo el velo de la objetividad que parece aportar una mirada serena y juiciosa, se describe el deseo sexual como un deseo que se orienta entre el objeto sexual y el fin sexual. La línea recta parece ser la metáfora maestra que guía todo movimiento, toda expansión. Entre ese “objeto” y ese “fin” se traza lo normal de una sexualidad. Una traza, cabe advertir, sin desviaciones. A primera vista, podríamos pensar que este “fin sexual” quiere indicar sólo la búsqueda de la satisfacción de las necesidades sexuales gatilladas por el deseo sexual que, como sabemos, Freud denomina libido. Una mirada más atenta, sin embargo, advierte que, en primer lugar, lo que busca establecerse con la distinción entre objeto sexual y fin sexual es cierta idea de desarrollo y madurez del cuerpo sexuado. En segundo lugar, la distinción entre objeto sexual y fin sexual supone una adecuación entre anatomía y deseo. Por último, la distinción busca inscribir el orden del deseo sexual en el orden de la reproducción. En síntesis, la linealidad del deseo proyectado entre objeto y fin no busca sino la adecuación entre un deseo sexual llamado “normal” y unos cuerpos heterosexualmente narrados.

En palabras de de Lauretis (2014), esta peculiar teoría del género implica no sólo la normalización de los cuerpos bajo la cifra de la heterosexualidad, sino que supone también el establecimiento de un límite entre las prácticas sexuales que importan y las que no. Las primeras son descritas como aquellas asociadas al orden de la reproducción, mientras que las segundas son representadas bajo las figuras de la perversión (homosexualidad, lesbianismo y sexualidad infantil) o la parafilia (fetichismo, exhibicionismo, sadismo, masoquismo, entre otras).

Debe ser advertido que tiempo antes de que esta ley del género fuera reconocida por los estudios *queer*, ya había sido denunciada por psicoanalistas y filósofas. Recordemos que al poco tiempo de haber presentado públicamente sus “hallazgos científicos” relativos a la sexualidad, Freud ve con inquietud cómo un grupo importante de mujeres psicoanalistas se levantan en su contra. Así, al menos, lo atestigua la revuelta contra el padre que, temprano en la historia del psicoanálisis, tomó lugar en la institución. El mismo Freud se encargará de hacer explícita esta soterrada contienda contra la ley paterna en su conferencia *La femineidad*, dictada en el año 1932. En ella, acusará a las psicoanalistas de cierta miopía, al no querer aceptar el lugar que el análisis estaba describiendo/prescribiendo para las mujeres. Relatando este episodio, Sarah Kofman advierte que Freud “no falto de ironía, subraya que cada vez que aparece un punto desfavorable a la mujer las psicoanalistas mujeres sospechan en los hombres prejuicios masculinos fuertemente arraigados que les impedirán mostrarse imparciales” (1997: 25). Esta protesta contra la ley del padre se manifestará en dos ejercicios simultáneos: el desplazamiento de la preeminencia del complejo de Edipo en la estructuración del inconsciente y el cuestionamiento de la regla de la heterosexualidad descrita en la supremacía de lo masculino. En la historia del psicoanálisis del siglo xx, estas disidencias y deserciones a la ley paterna encontrarán su lugar en escrituras y nombres como los de Sándor Ferenczi, Georg Groddeck, Imre Hermann, Melanie Klein, Nicolas Abraham y Mária Török.

De igual modo, en el orden de la filosofía feminista contemporánea puede advertirse una inclinación común a cuestionar e invertir la primacía de la ley del padre en el psicoanálisis. En efecto, si atendemos sólo al ámbito de discusiones de la tradición francesa, advertiremos que filósofas como Sarah Kofman, Julia Kristeva y Luce Irigaray no dudarán en centrar su atención en la figura de la madre al momento de pensar otros modos de organización simbólica del orden social. Tentación y pulsión de sustitución, ante las que han cedido, primero, Kofman, y luego –y quizás de un modo más impetuoso– escrituras feministas como las de Kristeva e Irigaray. Pulsión de sustitución es cierto, pero no de cuestionamiento de la matriz heterosexual reproductiva inscrita en

la teoría de la sexualidad freudiana. Implicación de la madre en el orden paterno que, para Kofman, tomará escena en el intrincado problema del orden de la filiación: ¿qué es lo que antecede, a qué dar prioridad? ¿Cuál es el lazo que anuda el inconsciente?

Buscando dar respuestas a estas preguntas, Sarah Kofman observa que la paternidad, al estar des-implicada de la procreación, debió ser reforzada por un orden social: orden que instituye la ley paterna sobre madre e hijos. “La paternidad que es una relación puramente social ha debido, necesariamente, ser reforzada desde los orígenes de la sociedad, que a medida que progresaba engrandeció la figura del padre y acrecentó sus poderes” (Kofman, 1997: 87). Dicho de otro modo, para Kofman, la “Madre” es la autoridad suprema a nivel fantasmático. En el orden de la Madre no hay castración. La Madre es fálica, andrógina. Bajo estas señas e inversiones, recuerda Kofman, la Madre es representada en la tradición occidental bajo la figura de la diosa egipcia *Mut*. Diosa de cuerpo y senos femeninos, más con un miembro viril en erección y una cabeza de buitre. Esta mujer fálica es, también, mujer de cóleras negras. Mujer que, en otros tiempos y escrituras, se ha figurado en los nombres de Demeter o Medea. Mujer toda, mujer/madre. Con acierto se ha afirmado que la madre “sólo puede pretenderse una y toda con la condición de borrar el falo” (Poissonnier, 1997: 142). Quizás una de las figuraciones, por excelencia, de esta madre ENTERA (como gusta designar a la madre Irigaray) es Medea: madre, hechicera, amante y asesina de su propia progenie. Medea, entonces, como límite y fundamento del inconsciente de Occidente (Poissonnier, 1997: 150). Resuenan en esta sentencia las palabras que Eurípides puso en su momento en boca de Medea: “Y si las mujeres no son hábiles para el Bien, son, sin embargo, maestras en el mal”. Palabras que no hacen sino prescribir, una y otra vez, lo femenino-materno.

En la lógica de sus oposiciones e inversiones, todos estos nombres de la mujer, todos estos oscuros nombres (Castillo, 2007: 71-83), buscan conjurar, sin duda, la figuración materna incompleta con que Freud proveía a la mujer en su teoría de la sexualidad. Para tomar un ejemplo, sólo un ejemplo, volvamos por una única vez sobre *El tema de los tres cofrecillos*. En este escrito, Freud presenta a la madre incompleta y en relación con el dúo padre-hijo. La madre se encuentra en una triple relación: generadora, compañera y destructora. Al mismo tiempo, esta relación nos es presentada bajo la forma de una triple determinación: de la madre en sí misma, de la amante (que el hombre elige a imagen de la madre) y de la Tierra-madre, que acoge al hijo/hombre al fin de sus días. Variación en el estilo. Insistencia en un tema. Cabe advertir las razones de esta variación, de esta insistencia. Sumariamente expuestas, podría decirse que la castración le permite a Freud exorcizar, primero, la figura de la prostituta como sustituto imposible de la mujer/madre. En segundo lugar, la castración tiene la función de bloquear la relación sexual homosexual. Relación que, en palabras de Freud, de ser dominante conduciría a la extinción de la especie humana.

Asumiendo el lugar de la supremacía materna, Luce Irigaray ha introducido en la filosofía el imaginario de lo femenino/maternal. Bajo la cautela y la guardia de la madre, Irigaray inscribe su relato del inconsciente en la diferencia sexual. Hay dos sexos. Ley de lo doble que en la explosiva fuerza del sentido común hará saltar por los aires toda norma universalista, toda regla de lo uno (regla de lo masculino, en su hipóstasis), para narrar por el contrario el mundo de dos en dos. Dos cuerpos, dos sexos, dos experiencias, dos mundos. La diferencia sexual constituiría el horizonte de mundos de una fecundidad aún por advenir, sentencia Irigaray. Mundos cuyo reparto tendrá al cuerpo grávido de la mujer como límite. Dos cuerpos, dos sexos, dos experiencias: “Mi experiencia de mujer, como el análisis de las opiniones sostenidas por mujeres y hombres, me han enseñado que el sujeto femenino privilegia *casi siempre* la relación entre sujetos, la relación con el otro género, la relación de a dos”² (Irigaray, 1997: 34). ¿Qué deja escapar este *casi siempre*? ¿Qué parte del reparo del

2. N. del A.: la cursiva es mía.

mundo le corresponde a aquellas/aquellos que se restan a la relación del dos y se nombran por fuera de la normalidad del *casi siempre*?

Es en este “casi siempre” donde me gustaría situar la relación entre sexualidad y pulsión de muerte presentada en *Género y teoría queer* (de Lauretis, 2014). Me gustaría, entonces, proponer que es en la propia duda de este “casi siempre” donde se detiene, agudamente, Teresa de Lauretis. Detención que se instala en la certeza que:

[...] tanto la institución social de sexo-género, como el concepto psicoanalítico del complejo de castración, *que la justifica y la hace cumplir* (en tanto que es su “brazo secular”), tienen el efecto de reprimir, contener o refrenar lo sexual que fue el descubrimiento fundamental de Freud: la sexualidad perversa y polimorfa que es oral, anal, para-genital, no reproductiva; una sexualidad que precede a la percepción de las diferencias de sexo y de género, y que, en última instancia, es incontenible por estas (de Lauretis, 2014).

Es en esta definición de sexualidad, que se define siempre en excesos y desbordes, donde es posible plantear una política no identitaria, no reproductiva: una política de la alteración. Es en este punto donde tanto políticas *queer* y feministas se vuelven “anti-sociales”. Precisamente en el punto donde política y sexualidad se anudan en el concepto de pulsión de muerte. Bien señala Lee Edelman que este impulso no es otro que la energía de la compulsión mecánica cuya armadura estructural excede el objeto específico, el contenido específico hacia el cual podríamos sentirnos atraídos. Ese objeto, ese contenido, nunca es una “cosa” y no podría ser poseído, ni totalmente satisfecho (Edelman, 1998: 24). De ahí que cualquier política desarrollada en nombre de la pulsión de muerte no pueda sino describirse como una política de la des-identificación.

Y no es raro que así sea. Si volvemos con más detalle sobre el concepto de pulsión de muerte –desarrollado por Freud en *Más allá del principio del placer* (1920), escrito entre los años 1919 y 1920– notaremos un cambio de camino, quizás, una contradicción toda vez que la naturaleza instintiva se describirá en la doble lógica que instala la sustracción “de” un cuerpo y la incitación “hacia” un cuerpo. Doble lógica que en la vuelta atrás, se sustrae a todo movimiento, a toda acción (incluso a lo animado que caracteriza la vida). En este sentido, Freud indica: “Si como experiencia, sin excepción alguna, tenemos que aceptar que todo viviente muere por fundamentos internos, volviendo a lo inorgánico. Podremos decir: la meta de toda vida es la muerte y con igual fundamento: lo inanimado era antes que lo animado” (Freud, 2008: 2526). La pulsión de muerte, como pulsión primaria, repetiría una y otra vez una vuelta a la propiedad impropia que constituiría el yo. Esta propiedad impropia no estaría ligada a los instintos sexuales en tanto reproductores y continuadores de la vida sino a la detención, a la muerte. Esta vuelta atrás buscaría conservar una naturaleza anterior que no podríamos llamar ni identitaria, ni filial. Acto de repetición que no busca el placer, no busca la vida, sino que más propiamente la “sustracción”. Digo más “propiamente” en el sentido que entender dicha vuelta atrás como una vuelta a la muerte sería, de algún modo, estar aún en los terrenos de los instintos sexuales, la muerte como impedimento de la vida y, de tal modo, esta vuelta atrás no sería sino un momento de la lógica de la reproducción. Teresa de Lauretis vincula esta vuelta atrás con los instintos parciales “no reproductivos” y, en consecuencia, vinculados con las parafilias. Esta asociación permite a de Lauretis, por tanto, describir al género como una modalidad específica del orden heterosexual vinculado a los instintos sexuales y, en consecuencia, a un orden reproductivo. Dicho orden no sería otro que un orden de la “represión” de ese tiempo no edípico que constituiría al “yo”. En ese sentido, de Lauretis indica: “La paradoja es que el refreno de lo sexual, lo que Freud llamó represión, también produce sexualidad como algo más que sexo, como síntoma,

compulsión, agresión” (de Lauretis, 2014). El propio orden heterosexual generaría, así, libertad y represión como momentos vinculados al orden de la reproducción. Cuestionar este orden implicaría poner atención a las fuerzas de desligamiento y desagregación que son parten también de lo común de la comunidad. Poner atención a estos des-anudamientos de lo común implica pensar en una política de la alteración (del desvío entre objeto y fin sexual).

Esta política de la alteración es la política del feminismo. En este sentido, el feminismo no puede ser sólo, y siempre, una política de mujeres, de serlo no sería sino un feminismo maternal que debe presuponer una identidad previa a toda política. Como hemos aprendido con el tiempo, esta identidad no es otra que la identidad mujer-madre, sintagma que recrea, una y otra vez, la ficción de un cuerpo propio y natural. Mujer-madre, metonimia, entonces, de una comunidad reconciliada y plena. Distinto de aquello, las políticas feministas contemporáneas han adoptado más bien el complejo lugar de lo anti-social, por tomar el concepto de Teresa de Lauretis, puesto que parecen no sólo cuestionar los modos tradicionales de las políticas feministas (partido político o movimiento de mujeres) sino también los modos en que son representadas bajo el significante mujer-madre.

Excepcional en estas políticas de la alteración son las llamadas prácticas artísticas feministas contemporáneas, que no sólo cuestionan la linealidad y normalidad de un deseo escindido entre el objeto y el fin sexual (reproductivo), sino que se plantean a contrapelo de los feminismos humanistas que acostumbran describirse bajo el signo de la “comunidad de mujeres”. En lo que sigue llamaré la atención sobre dos modos en que el arte feminista puede ser nombrado en tanto una práctica “política de la alteración”, buscando suspender en todo momento el significante “mujer-madre” y, de ahí, las prácticas que intentan desplazar la ordenación re-productiva heteronormada que la sociedad impone.

La alteración pospornográfica

La lógica de la “alteración” que estas prácticas despliegan no tiene temor en avanzar por caminos poco ortodoxos a la hora de cuestionar la violencia ejercida contra las mujeres en la sociedad patriarcal contemporánea, que se expresa principalmente como violencia sexual. Esta política de la alteración más que rechazar los discursos y prácticas que vulneran a las mujeres asumirán el riesgo de incorporar en sus prácticas artísticas esos mismos discursos de la violencia. Ese es el caso de la pospornografía. Es, precisamente ahí, en el polémico y problemático vínculo/límite entre mujeres y pornografía donde este *Ars disyecta* buscará perturbar la descripción de lo femenino provista por la república masculina (Castillo, 2014).

Bajo la lógica impuesta por el archivo pornográfico, bien podría ser dicho que el cuerpo de la mujer no sólo es ocultado sino que también siempre es expuesto. Es en esta doble lógica de ocultación y exposición donde debemos situar la representación del cuerpo femenino. La propia etimología de la palabra *pornografía* nos habla de ello: *porne* nos remite a la palabra ‘prostituta’; *porneia* a la palabra ‘prostitución’. La pornografía, trayendo a colación esos étimos griegos, dice, entonces, de la escritura sobre prostitutas; de la escritura de las acciones asociadas a la prostitución. Es interesante destacar que allí ya podemos ver la contigüidad, el lazo que une lo femenino, el intercambio y la exposición. Ya desde esta lejana, pero posible etimología, se habría urdido el dos de la ocultación y la exposición de la representación del cuerpo de las mujeres. La pornografía, así, narraría a dos voces la escritura pública de actos privados. De algún modo, podríamos decir que a la exposición le es consustancial el

ocultamiento; a mayor exposición, mayor es también la ocultación del cuerpo femenino. Precisamente, allí, reside el juego de lo obsceno en traer a escena, a la luz, lo que debiera estar oculto, en la oscuridad. Hay un relato en las *Historias* de Heródoto muy explícito en este aspecto. Este pequeño cuento señala que:

Candaules estaba muy enamorado de su propia mujer, y, locamente encendido, creía tener en su mujer con mucho a la más hermosa de todas. Se había convencido de ello hasta tal punto que, teniendo además un ministro, Giges, hijo de Dásilo, que era su favorito, a quien confiaba los asuntos importantes, le encarecía muchísimo la belleza de su mujer. Pero estaba dispuesto que al cabo de poco a Candaules las cosas le fueran mal, pues dijo a Giges lo que sigue: “Giges, me parece que no me das crédito cuando te hablo de la belleza de mi mujer, ya que los oídos resultan ser para los hombres más incrédulos que los ojos. Tú has de modo que puedas contemplarla desnuda”.

En otras palabras, el secreto que constituye a la mujer “debe” ser expuesto; de algún modo, sólo existe en la exposición de ese “objeto” que es ella misma.

Entonces, pareciera no ser casual invocar las palabras *mujer* y *cosificación* en cercanía. La mujer exige ser exhibida, ser puesta “afuera”. Esto no deja de ser paradójico, si pensamos que “las mujeres son las guardianas de lo privado”, más cercanas al disimulo, a la discreción, que a la exposición. ¿Cómo conciliar, entonces, estos dos movimientos –uno orientado hacia afuera (la exposición) y otro motivado hacia la interioridad– en el cuerpo de la mujer? Tal vez una respuesta posible a esta aparente contradicción, sea señalar que la representación del cuerpo femenino se ha constituido en un fragmentario conjunto de objetos que *imaginan* un mundo “interior” femenino, escondido y secreto.

En un complejo acercamiento a la escritura de la filosofía y al lugar que la “mujer” ocupa en ella, Irigaray señala que la condición subalterna de las mujeres procede de su “sumisión por/a una cultura que las oprime, las utiliza, las ‘hace moneda’, sin que ellas saquen mayor beneficio” (Irigaray, 1977: 29). Peculiar lógica de la exposición y de la transmutación del cuerpo femenino que tal vez encuentre su mejor descripción en ciertos avisos publicitarios en los que al representar al cuerpo femenino nos hacen imaginar un mundo “interior” femenino: escondido y secreto.

La filósofa eslovena Renata Salecl trae a colación esos eslóganes para la venta de perfumes que a dos voces, y al unísono, hablan de cuerpos y objetos femeninos, de secretos intuitos aunque siempre ocultos, ahí está *Trésor* de Lancôme para graficarlo; o de suaves y dulces venenos de mujer como los que vende Dior con *Tendre Poison*. Esta lógica de la transmutación, Salecl la describe del siguiente modo:

Esos nombres [*Trésor* y *Tendre Poison*] apuntaban a la naturaleza del objeto precioso que alberga el sujeto: este objeto se parece al aroma del perfume; no es nada que uno pueda discernir físicamente pero es al mismo tiempo, seductor y venenoso. Si antes los diseñadores de estos perfumes se preocupaban por representar la naturaleza del objeto libidinal en el sujeto, hoy en día la moda del perfume sigue la tendencia de una así llamada política de la identidad. El problema no es ahora el de representar figurativamente la esencia de ese objeto sublime en el sujeto que existe más allá de su posibilidad de comprensión; hoy el sujeto es una entidad que debe ser promovida como un todo (Salecl, 2002: 12).

Esta lógica de transmutación es la que podemos observar en aquella *performance* de Marina Abramovic del año 1974 en la que el propio cuerpo de la artista se exhibe junto a una mesa cubierta de objetos de diversa índole; junto a ellos también se exhibe un texto que indica “hay sesenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí

como se quiera. Yo soy el objeto". Cabe recordar que ese mismo año se publica el libro *Especulum* de Luce Irigaray (1974), develando el lugar especular de la mujer en la escritura/mirada masculina. Tiempo antes, Simone de Beauvoir había advertido que la "mujer" siente un "especial placer en exhibir su casa, su imagen misma". Bien podría ser dicho que tal sentimiento de placer no lo es tanto por la mera exhibición de esta u otra cosa sino por el propio hecho de "representarse a sí misma". Como sabemos el placer, a diferencia del deseo, no nos habla de carencias, de necesidad, sino de plenitud, de saturación: el sujeto completamente expuesto en sus determinaciones. La mujer está expuesta y tras su mirada hay un objeto que la mira: ese objeto es la familia para de Beauvoir. La familia –una tecnología del yo– no sólo es la construcción de un interior, sino también su exposición: la puesta en escena de ese interior "ante los ojos de los demás". En esta escena, nos dice de Beauvoir que la mujer tiene que "representarse a ella misma". En casa, ella está dedicada a sus ocupaciones; lleva ropa encima, pero para recibir invitados, sin embargo, se "viste". Este "vestirse" tiene un doble carácter: está destinado a manifestar la dignidad social de la mujer (su nivel de vida, su fortuna, el medio al que pertenece); pero, al mismo tiempo manifiesta el narcisismo femenino: es a la vez un *uniforme* y un *adorno* (de Beauvoir, 1986: 393).

¿Cómo escapar de esta interpelación objetual/especular de la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres? Una posible respuesta es descreer de estas "tecnologías del yo" que nos hablan de "un objeto que se reconoce en otros objetos" y soñar con un "paraíso de las mujeres" donde habitan sin mancha. Otra respuesta es aquella elaborada por algunas artistas visuales quienes trabajan deconstructivamente la relación mujer/cosificación. Una de las herramientas en este trabajo visual es la exposición del cuerpo/objeto tal cual este ha sido narrado por la escritura/mirada masculina.

Ya en la década de 1960, hay varias artistas visuales que no sólo denuncian la exposición y cosificación del cuerpo femenino, sino que además lo "exhiben" volviendo ambiguas las relaciones entre sujeto y objeto, entre lo dominante y lo dominado, entre lo activo y lo pasivo, entre lo masculino y lo femenino. Así lo hace, por ejemplo, Yayoi Kusama en su *performance Kusama's Peep Show or Endless Love Show* (1966) donde se exhibe multiplicada infinitamente en los espejos de una sala que simula ser un cabaret. Ella tendida en el suelo, sin recato alguno, deja que su mirada escape desprevenida fuera de la escena, dejando en su lugar, en su vacío, la mirada de los otros.

Intensificando este vínculo entre cosificación y exhibición encontramos, años más tarde, la *performance Post-Porn Modernist Show* (1992) de Annie Sprinkle. En esta, Sprinkle se masturba con un vibrador hasta llegar al orgasmo y, luego, tras darse una ducha, se introduce un espéculo en la vagina e invita al público a contemplar el cuello de su útero. En esta *performance*, Sprinkle explicita la narración del "objeto pornográfico" (que es ella misma) para luego desestabilizar la mirada voyerista de los asistentes instándolos a tomar parte de la *performance* intercambiando, de este modo, la relación entre sujeto y objeto. En un gesto similar, Elke Krystufek en su *performance Satisfaction* (1996) intenta desmitificar el espacio idílico de lo privado/familiar de las mujeres en lo que tiene que ver con el "placer sexual". En un espectáculo colectivo celebrado en la *Kunsthalle* de Viena, Krystufek, con la normalidad de lo cotidiano, se dará un baño de tina para luego masturbarse con un vibrador mientras es observada ávidamente por más de una docena de espectadores. Krystufek, en un gesto doble, primero "desacraliza" el cuerpo femenino volviéndolo al terreno de las cosas comunes, de las cosas visibles; y, segundo, busca intervenir la mirada obscena que constituye a ese cuerpo interrumpiendo el relato erótico/voyerista del "secreto placer de las mujeres". Nuevamente, aquí, el cuerpo de la mujer *auto-expuesto*, vuelto objeto, vuelto objeto pornográfico, pero a su vez rasgando el tamiz de la mirada que la constituye en ese objeto. En esta línea de intervención, las *performances* de Valie Export, *Genital Panic* (1969), ocupan sin duda un lugar principal. Siguiendo con la

asociación de las palabras arte, mujer y pornografía, pero esta vez como indagaciones sobre la representación del “deseo”, cabe destacar los videos de Lynda Benglis de *Female Sensibility* (1973) o los dibujos de Marlene Dumas, *Porno Blues* (1993). Al comentar esta lógica del exceso la artista visual Carolee Schneemann advirtió: “nuestra mayor evolución parte de obras que nos parecen un ‘exceso’ la primera vez que las contemplamos” (Phelan, 2005: 51).

Nominación pospornográfica del cuerpo que en el límite intenta (des)anudar las finas tramas con que la producción de conocimientos patriarcal se ha empeñado en designar “esto es un cuerpo”. Nombre que, en el desenfado de su nominación y en la sorpresa de su afirmación, no hace sino reiterar una antigua sospecha vinculada tanto a la supuesta neutralidad del saber como a la normalidad de las formas, del deseo y del cuerpo. Heridas por esta sospecha, las prácticas artísticas contemporáneas niegan la posibilidad de ofrecer una narrativa simple y complaciente de la naturalidad del cuerpo. De igual modo, no intentan situar al cuerpo femenino en la quietud y seguridad de una comunidad mítica, reconciliada, y aún por reencontrar. Al contrario, se proponen elaborar un complejo ejercicio visual que busca detener la mirada en las constricciones heteronormativas en las que ha sido narrado el cuerpo para conjurar y descreer, así, de la quimera del origen y de lo natural. Dicho gesto no busca otra cosa que desestabilizar los valores, jerarquías y conocimientos sobre los cuales se ha erigido la diferencia sexual.

El fetiche, la muñeca

A pesar de lo extraño que podría parecer, no es nueva la preocupación de las mujeres por el artificio, la prótesis, el mecanismo. Notable en esa preocupación es Mary Shelley, quien con ágil escritura dará vida al más memorable de los autómatas, parte carne, parte mecanismo: *Frankenstein*. Escritura femenina engendradora de monstruos prostéticos, en parte vivos, en parte muertos, que en su sola manifestación ponen en entredicho la propia idea de humanidad compartida. Escritura femenina, cabe insistir en ello, que retoma las huellas del feminismo radical de su madre Mary Wollstonecraft. Un poco más tarde, ya en el siglo xx, Simone de Beauvoir será quien reviva el vínculo entre cuerpo y artificio, esta vez, figurado en un peculiar objeto, “la muñeca”, cuyo contexto de descripción será el narcisismo. El narcisismo es la actitud fundamental de las mujeres, sostiene de Beauvoir (1986). Este especial tipo de amor recrea la dualidad entre sujeto y objeto amoroso en la paradójica dualidad del yo y el reflejo de sí. La mujer gusta de verse reflejada. En el péndulo que traza la mirada entre el espejo y el reflejo que este proyecta se instala la particular dialéctica de separación y de re-incorporación necesaria para el amor narcisista de la mujer. Ejercicio pendular del reflejo de sí que también encontrará en la muñeca una prótesis similar a la que ofrece el espejo. Es sabido que no es posible “ser para sí positivamente otro y captarse en la luz de la conciencia como objeto” (de Beauvoir, 1986: 492). Este desdoblamiento que conduce a las mujeres a describirse como alteridad, incluso para ellas mismas, encuentra en las muñecas el mecanismo, por excelencia, para su despliegue. Es en este conjunto amplio de remisiones y filiaciones en el que muñecas y autómatas toman escena en el arte. Es, sin duda, en las prácticas artísticas vinculadas al surrealismo donde este artificio de lo femenino encontrará su mejor expresión. Excepcional en este gesto es el trabajo de Hans Bellmer y su muñeca (*Die Puppe*). Si para Shelley el autómata vuelve difusas las fronteras entre lo vivo y lo muerto; si para de Beauvoir la muñeca es el espejo necesario para la introyección de un yo siempre cosificado; para Bellmer la muñeca implica la confusión de los sentidos: “confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y

a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo. De deseo, disfunción y muerte” (Foster, 1995: 157). La muñeca, entonces, como la leve apertura a la inquietud, a la posibilidad de lo imposible. De algún modo, la muñeca insiste en el ambiguo entre dos de la vida y la muerte: la vida en el mecanismo erótico que se deja entrever; y la muerte en el desmembramiento o, en su defecto, en la disfuncionalidad, de las piezas que la constituyen. En esa imposible juntura, en ese entre dos, es donde precisamente, se deja ver lo siniestro, sin duda, una de las características más propias de las muñecas.

Es en estos pliegues y modulaciones donde, quizás, podríamos situar el video *Belleza v/s Belleza* (2007) de la artista visual chilena Katia Sepúlveda.³ Pero con una insistencia, que lo vuelve extraño a las referencias antes mencionadas: el posporno. Esta descripción pospornográfica de la belleza insistirá en poner de relieve el archivo tecnológico y de dominación que constituye al cuerpo, al sexo y las identidades. En esta línea de explicitación *contrasexual*, Beatriz Preciado advierte:

[...] el sexo, como órgano y práctica, no es ni un lugar biológico preciso ni una pulsión natural. El sexo es una tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas (Preciado, 2011: 17).

En *Belleza v/s Belleza* (2007) se detiene la cámara en un cuadro, en un fragmento de un cuerpo desplegando una mirada voyerista que lo recorta. Este cuerpo pertenece a una mujer, lo sabemos. La imagen se detiene con insistencia en un fragmento de ese cuerpo: la vagina expuesta a la manera que Gustave Courbet imaginó el origen del mundo.⁴ Precisamente ahí, el origen, la belleza y la identidad. Ahí, en un pedazo de carne recortado, desnudo, expuesto y abierto el origen en la imaginación pornográfica del cuerpo de las mujeres.⁵ Mito del origen que en la aparente exposición total del cuerpo de las mujeres lo reduce doblemente, lo vuelve invisible doblemente. Un origen del mundo que en un fragmento describe a las mujeres en las figuras de la matriz, de la madre y la nodriza. Peculiar comienzo de mundo que en el nombre “vagina” en tanto vaina, contenedora del órgano genital masculino, hace desaparecer la sexualidad de las mujeres en favor de la reproducción de la especie (Sanyal, 2012). Bien podríamos preguntarnos: ¿dónde en la imaginación de la misoginia occidental está el cuerpo de las mujeres?

Frente a ese recorte del cuerpo, pórtico y rajadura del mundo, Katia Sepúlveda sitúa a otra muñeca. Ya no la muñeca de carne descrita, una y otra vez, desde el relato patriarcal como si fuese una “cosa inanimada” sino que a su reflejo prostético. Pero cabe indicar que esta, la segunda muñeca-artificio no es cualquier muñeca. No es la muñeca de los juegos de infancia con los que piensa el narcisismo Simone de Beauvoir o con la que soñaba Bellmer; sino que, muy distinta a ellas, se trata de una de las muñecas más conocidas y vendidas durante el siglo xx: *Barbie*.

No es nuevo decir que esta muñeca cumple con la función de contención de la multiplicidad de lo femenino en una exagerada figuración blanca europea. No es nuevo, tampoco, decir que esta muñeca, en parte, recrea la ficción ideológica de la unidad de las “mujeres”. En este sentido, Katia Sepúlveda enfrenta la belleza pornográfica del fragmento matricial otorgado por la historia del arte con la belleza eurocéntrica vuelta global por el mercado. Frente a frente, la mujer abstracta, blanca materno/universal con la mujer-cuerpo y capital. En este juego de representaciones no sólo se evidencian dominios y subordinaciones sino también formas de jerarquizar la belleza desde un patrón colonial. Así lo indica, con acierto, Moira Millán quien señala que:

3. Este video fue presentado en el Festival Dildo Rosa realizado en Santiago de Chile, en el año 2012 obteniendo el primer lugar en video arte posporno.

4. La relación *Belleza v/s Belleza* y Gustave Courbet la establece la propia Katia Sepúlveda. En este sentido indica: “En este trabajo, yo cito a Gustave Courbet y su obra *El origen del mundo* (1866), en la que la vulva de la mujer es el origen del mundo y especialmente de la belleza”. Este comentario fue tomado de la página de la artista katiasepulveda.com.

5. No deja de ser relevante que esta pintura se haya convertido en un ícono para las representaciones del cuerpo femenino, en particular, y para el arte erótico en general. Véase a Lissardi, Ercole (2013). *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía de internet*, Buenos Aires, Paidós.

[...] el dominador estratificó desde su sexismo y racismo la belleza de la mujer, las musas inspiradoras de toda admiración son sin duda las mujeres blancas, las mujeres negras por el contrario eran despreciadas mal tratadas esclavizadas, esos hombres alimentaban sus fantasías sexuales atribuyéndole al cuerpo de la mujer negra la tentación del pecado [...] la mujer indígena es considerada como carente de cualquier tipo de belleza hasta de femineidad como si fuera sólo una hembra mamífera responsable de reproducir fuerza de trabajo (Millán, 2011: 133).

Frente a frente, así, la vacuidad del cuerpo femenino y su representación igualmente descorporizada. En este enfrentamiento de una duración de tres minutos, la muñeca comenzará a ser introducida por la vagina simulando ser un dildo. La ahora muñeca-prótesis en un movimiento ascendente comenzará lentamente a desaparecer. Simultáneamente con su desaparición comenzará a aparecer, de igual modo lentamente, la muñeca perversa que no sólo cuestiona el sesgo colonial de las representaciones que de las mujeres poseemos sino que también de la mirada pornográfica que una y otra vez las constituye.

La fotógrafa y artista visual chilena Gabriela Rivera, en su *performance La muñeca inflable*, abordará, una vez más en la escena de las artes del cuerpo, la relación entre mujer y artificio travistiendo su cuerpo como si fuese una de esas muñecas plásticas que son vendidas en los *sex-shops* para el placer masculino.⁶ Durante los años 2006 y 2007, Gabriela Rivera se paseará con naturalidad como si fuese una transeúnte más por las calles de Santiago (Chile), una pasajera de un autobús de la locomoción colectiva o una distraída y coqueta turista en el balneario de Reñaca; mas, sin embargo, dicha naturalidad de moverse inadvertidamente como cualquier otra u otro por las calles buscará poner de manifiesto el cuerpo prótesis que describe a las mujeres desde la mirada del orden patriarcal, cuerpo-prótesis que las narra una y otra vez en la luminosidad de un cuerpo expuesto, abierto e iluminado bajo los reflejos de las luces de la pornografía. Gabriela Rivera indica que su proyecto de video y *performance* “muñeca inflable” busca hacer explícito lo artificial, el maquillaje, en lo natural. Un cuerpo sobre otro. Un cuerpo, el que sin notarlo cargamos a plena luz, reflejo de la mirada masculina; el otro, un cuerpo que busca subvertir la ley del género que describe a las mujeres siempre gráciles, femeninas, deseables. Sin embargo, la subversión que nos propone Rivera en su *performance* no busca llevarnos a la profundidad, a lo “esencial” del cuerpo de las mujeres; por el contrario, la subversión está en la superficie, en la máscara, en el maquillaje. Precisamente, ahí, en el re-doblamiento del cuerpo, en la duplicidad que niega la verdad de una descripción única de las mujeres es donde es posible cuestionar la violencia de la descripción erotizada del cuerpo femenino. Estos dos cuerpos superpuestos, en contradicción, son los que están en movimiento en la *performance* de Gabriela Rivera. “Muñeca Inflable: es humana y disfraz, un ser recubierto que reniega de sí” indica Gabriela Rivera.⁷

6. Exhibición de video *performance* en Muestra Fe de erratas, Mesa arte y género, Biblioteca de Santiago, 15 de marzo, 2012.

7. Cita tomada de gabriela-rivera-lucero.artenlinea.com

Asimismo, la artista visual colombiana Nadia Granados asume otro cuerpo bajo la denominación de *La Fulminante*: este es el nombre de Granados como *performer*. *La Fulminante* pone en escena a una sensual mujer, de pequeños vestidos y prendas eróticas que por medio de aparatos técnicos y medios audiovisuales vuelve antitéticos el cuerpo femenino, diseño y delito del orden masculino patriarcal, y el cuerpo texto que proyecta en las pantallas que porta, en los que se plantea un discurso anticapitalista y de rebelión. Un cuerpo provocador, como las representaciones de las mujeres en los medios; un cuerpo pornográfico como el de las figuraciones femeninas que alimentan el orden de la violencia patriarcal; un cuerpo-subversión de una militante de izquierda sin partido, ni vanguardia; un cuerpo feminista que busca otros medios y modos para la alteración de los discursos que describen a las mujeres como la alteridad; un cuerpo público que se expone en la calle y busca intimidar al *voyeur* que prefiere, en esta ocasión tal vez, mirar para otro lado cuando el cuerpo de *La*

Fulminante lo interpela en la vía pública. Un cuerpo prótesis que pone en evidencia la descripción y los límites que imponen los medios sobre el cuerpo de las mujeres portando una pantalla en la cabeza exhibiendo frases como “Guerra al capital”, “La bella rebelión”, “En tus manos la libertad”, “Ni un paso atrás”, “orgasmo libertario”.

Prácticas artísticas que describen la política y el feminismo por fuera del orden de la reproducción (que no es otro orden que el del capital), políticas “anti-sociales”, de la alteración de las fuerzas que ligan lo en-común.

Bibliografía

- » Beauvoir, Simone de ([1949] 1986). *Le deuxième sexe*, París, Gallimard.
- » Bersani, Leo (1996). *Homos*, Cambridge, Harvard University Press.
- » Castillo, Alejandra (2007). *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio*, Santiago de Chile, Palinodia.
- » ——— (2014). *Ars Disysecta. Figuras para una corpo-política*, Santiago de Chile, Palinodia.
- » Edelman, Lee (1998). “The Future is Kid Stuff: Queer Theory, Disidentification, and the Death Drive”, *Narrative*, vol. 6, núm. 1, p. 24.
- » ——— (2008). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, N.C., Duke University Press.
- » Freud, Sigmund (2008). “Tres teorías para una teoría sexual”, en *Obras completas*, vol. 2 y 3, Buenos Aires, El Ateneo.
- » ——— (2008). “Más allá del principio del placer”, en *Obras completas*, vol. 3, Buenos Aires, El Ateneo.
- » Foster, Hal (1995). *Compulsive Beauty*, Cambridge, The MIT Press.
- » Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*, París, Editions de Minuit.
- » ——— (1997). *Être deux*, París, Grasset.
- » Kofman, Sarah (1997). *El enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?*, Barcelona, Gedisa.
- » De Lauretis, Teresa (2013). *Género y teoría queer*, conferencia dictada en el mes de septiembre en la Ciudad de Buenos Aires (manuscrito inédito).
- » Lissardi, Ercole (2013). *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía de internet*, Buenos Aires, Paidós.
- » Millán, Mora. (2011). “Mujer mapuche: explotación colonial sobre el territorio corporal”, en Bidasca, Karina & Vásquez Laba, Vanesa (Comps.), *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- » Phelan, Peggy (2005). “Estudios”, en Reckitt, Helena (Ed.), *Arte y feminismo*, Londres, Phaidon Press.
- » Poissonnier, Dominique (1997). *La pulsion de mort. De Freud à Lacan*, París, Eres.
- » Preciado, Beatriz (2011). *Manifiesto contrasexual*, Madrid, Anagrama.
- » Salecl, Renata (2002). *(Per) versiones de amor y de odio*, Madrid, Editorial Siglo Veintiuno.
- » Sanyal, Mithu (2012). *Vulva. La revelación del sexo invisible*, Barcelona, Anagrama.
- » Tort, Michael (2005). *Fin du dogme paternel*, París, Aubier.