

**Pornografía y pospornografía: análisis
estético-político sobre la representación del
cuerpo en la contemporaneidad**

*Pornography and postpornography: aesthetic-political
analysis on the representation of the body
in contemporaneity*

Alonso Brenes Vargas



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Pornografía y pospornografía: análisis estético-político sobre la representación del cuerpo en la contemporaneidad¹

Pornography and postpornography: aesthetic-political analysis on the representation of the body in contemporaneity

Alonso Brenes Vargas²
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Recibido: 19 de agosto de 2019 **Aprobado:** 08 de noviembre de 2019

Resumen

El presente ensayo ejercita un análisis alrededor de las dimensiones estético-políticas de la pornografía y la pospornografía como fenómenos centrales de producción y representación de la sexualidad contemporánea. En adscripción a la filosofía *queer*, que plantea la necesidad de una deconstrucción radical de los estatutos identitarios desplegados en la maquinaria del capitalismo avanzado, se parte de la hipótesis de que el cuerpo, en su condición performativa, se configura como una producción viva de subjetividad política. Dentro de esta perspectiva, aparece una urgencia por el análisis crítico y el agenciamiento de la pornografía como técnica de subjetivación; y es sobre estos terrenos en los que discurrirá el siguiente estudio.

Palabras clave: pornografía; pospornografía; estética; cuerpo; subjetividad

¹ Este trabajo se elaboró a partir del Proyecto de Graduación “Hacia una Teatralidad Pospornográfica”, defendido en agosto del 2018, en la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

² Licenciado en Artes Dramáticas por la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-5970-0648. Correo electrónico: alonsobrva@gmail.com

Abstract

The present essay exercises an analysis around the aesthetic-political dimensions of pornography and postpornography as central phenomena of production and representation of contemporary sexuality. In ascription to the queer philosophy, which raises the need for a radical deconstruction of the identity statutes deployed in the machinery of advanced capitalism, this research is based on the hypothesis that the body, in its performative condition, is configured as a living production of political subjectivity. Within this perspective, there appears an urgency for the critical analysis and assemblage of pornography as a technique of subjectivation; and it is on these grounds that the following study will proceed.

Keywords: Pornography, postpornography, esthetic, body, subjectivity

Introducción

el sexo y el género deberían considerarse formas de incorporación prostética que se hacen pasar por naturales, pero que, pese a su resistencia anatómico-política, están sujetos a procesos constantes de transformación y de cambio. (Preciado, 2011, p. 155)

Al analizar la sexualidad como producción cultural y señalar que en Occidente la “verdad del sexo” se ancla en un mecanismo que incita al discurso y genera técnicas para regularlo, Michel Foucault (1998) sienta las bases que permiten pensar la pornografía como un dispositivo de producción y representación; un *saber-poder* que actualmente reclama para sí la capacidad de instituir una ontología del sexo. Pocos fenómenos de la cultura visual contemporánea han alcanzado la preponderancia que tiene hoy el porno como signo distintivo de nuestra convulsa modernidad.

Hacia los años ochenta, se generó en Estados Unidos un debate conocido como las “guerras feministas del sexo”. Encabezado por las figuras de Catharine MacKinnon y Andrea Dworkin, emergió un grupo antipornografía (*Women Against Pornography*) que abogaba por su prohibición legal, aduciendo que esta constituía una forma de opresión política y sexual de las mujeres. A su vez, en reacción a este movimiento, apareció una corriente de feminismo pro-sexo que renegaba de solicitarle protección censora o cualquier otra cosa al Estado por lo que, en su lugar, promovía espacios para el agenciamiento de las representaciones sexuales.

A inicios de los años noventa, la actriz, performer y pedagoga estadounidense Annie Sprinkle realizó una acción titulada *The Public Cervix Announcement*³, en la que la artista se introdujo un espéculo vaginal e invitó a los participantes a observar su cérvix con la ayuda de una linterna. Para introducir la performance, Sprinkle utilizó la palabra *posporno*, la cual, en términos generales, podría conceptualizarse como un conjunto de prácticas subalternas en las que se deconstruye la constitución del cuerpo en el imaginario pornográfico. Desde los ámbitos del cine, las artes visuales y el performance, muchos artistas y colectivos se han apropiado del término *posporno* para posicionar sus procesos y producciones estéticas, las cuales, si bien presentan importantes diferencias estilísticas, comparten la necesidad por producir narrativas singulares, excéntricas y autogeneradas sobre la sexualidad.

³ En inglés, el nombre de esta performance –que podría traducirse como “La proclama del cérvix”– realiza un juego de palabras con la expresión “public service announcement” (anuncio de servicio público); un irónico guiño con el que Sprinkle ubica al sexo femenino en la palestra del interés público.

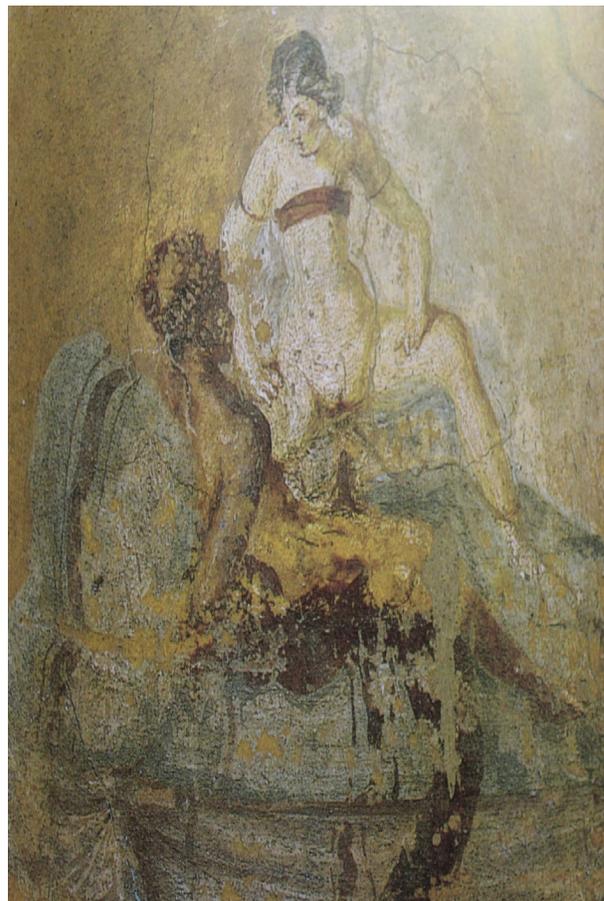
Tanto el feminismo pro-sexo como la movida posporno se enmarcan en un desplazamiento epistémico de corte radical dentro de la teoría feminista. Autoras como Monique Wittig, Adrienne Rich, Gayle Rubin, Judith Butler y Teresa De Lauretis empiezan a cuestionarse el hecho de que el feminismo haya fijado a la *mujer* como su sujeto de representación, afirmando que el género —y el pensamiento *queer* dirá, también, el sexo— no es una categoría universal ni ontológica, sino más bien una constante construcción política. Dentro de esta panorámica, la industria cultural se revela como la maquinaria donde el género y el sexo se dotan de un aparente estatuto natural, siendo la pornografía, en particular, la técnica semiótica que ha tenido un mayor calado en la producción y la representación de la sexualidad contemporánea.

**Pornografía y farmacopornismo:
la “incorporación prostética”
como técnica de subjetivación**

El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe. No conoce ningún otro uso de la sexualidad. (Han, 2016, p. 52)

En la enciclopedia decimonónica *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities* (Smith, 1842), el término *pornografía* aparece recopilado para hacer referencia a las pinturas *obscenas* —en el sentido de impúdicas, es decir, que ofenden al pudor o atentan contra los valores burgueses— realizadas en la Antigüedad clásica; como aquellas que decoran los muros de antiguos burdeles en el yacimiento arqueológico de Pompeya (imagen 1). Si tenemos en cuenta que este término proviene de los vocablos griegos *porne* (prostituta) y *graphia* (descripción gráfica, ya sea escrita o dibujada) —por lo que su definición etimológica viene a ser algo así como “descripción gráfica de la prostituta”—, podemos fijar, de entrada, un vínculo entre

Imagen 1. Sátiro y Ménade



Fuente: Néret, (2015, p. 41).

pornografía y mercado sexual que, como veremos más adelante, resulta clave para la comprensión de este fenómeno en el contexto del capitalismo avanzado.

En su fascinante lectura sobre la representación del deseo sexual en Occidente, Ercole Lissardi (2013) plantea la existencia y constante modificación, desde el período grecorromano hasta el presente, de una tradición que denomina como el “paradigma fáunico”, en oposición al “paradigma amoroso”, una tradición fundamentalmente discursiva que tendría sus orígenes en *El Banquete* de Platón y que ha sido mayormente tratada a nivel poético, religioso y filosófico. Para el autor, lo propio del paradigma fáunico “es el hecho de privilegiar el apetito sexual, el deseo, la curiosidad sexual, [y] la voluptuosidad, como vectores esencialmente enriquecedores de la peripecia humana” (2013, p. 13). Si en la Antigüedad su figura representativa era precisamente el fauno, un ser mitológico asociado al instinto y la insaciabilidad sexual, en la Modernidad este paradigma es representado por lo que Lissardi denomina como el “cuerpo pornográfico”: “el cuerpo humano tal y como lleva a representárnoslo la sobreabundancia de representaciones pornográficas” (2013, p. 89). Se trata de un cuerpo virtual, anónimo e incompleto; un cuerpo intangible y meramente visual que, para nuestra angustia, solo puede poseerse parcialmente.

Mientras que la Edad Media se caracteriza por una rígida censura hacia la representación del desnudo, el cual se encuentra en la mitología cristiana asociado con la vergüenza y el pecado original –de aquí que sea Satanás, un incitador del pecado, la figura representativa del paradigma fáunico en este periodo histórico–; con el desarrollo intelectual del Renacimiento, se produce una difusión de la herencia cultural clásica, en la que se descubren “los modos y maneras de la sexualidad pagana, de su culto del cuerpo y de los placeres” (2013, p. 92). A partir de este retorno ideológico a la imaginaria erótica pagana, se inaugura, según Lissardi, una primera pornografía moderna, de carácter muy elitista, que nace “para enfrentar las concepciones de la sexualidad impuestas a lo largo de un milenio por la Iglesia” (2013, p. 92). En el siglo XVII, asociada al movimiento del libertinismo, surge en Francia una corriente de literatura pornográfica que posteriormente se expande a toda Europa y que, como advierte Lissardi, siempre incluyó entre sus páginas grabados para apoyar la narración con figuras (imagen 2). Esta pornografía, de carácter intelectual y consumo elitista, tiene su apogeo en el siglo XVIII, donde destacan autores como Sade, Cleland o Restif de la Bretonne, en cuyas páginas se erige un importante imaginario utópico sobre la representación del sexo, la arquitectura y el manejo estatal de la prostitución. No obstante, esta etapa *política* –en el sentido de que sostuvo una posición contestataria frente a la doctrina eclesiástica– de la pornografía se terminó en el siglo XIX, con la invención de un soporte tecnológico que vino a modificar radicalmente las formas de estimulación visual y codificación del cuerpo en la modernidad: la fotografía.

Con el advenimiento de esta técnica, las representaciones eróticas empezaron a adquirir una nueva condición sociocultural. Al respecto, Román Gubern (2004) señala que la

fotografía “tendió a eliminar la capacidad estilizadora o esquematizadora propia de la pintura, al proponer una imagen más cruda que, además, autentificaba que lo mostrado había estado *realmente* ante la cámara” [el subrayado es propio] (2004, p. 218). Aparece, de esta forma, una especie de fetichismo anatómico hacia la imagen porno, una fijación por representar un sexo real que, irónicamente, resulta cada vez más mediado gracias al avance de las tecnologías de reproducción gráfica.

Imagen 2. Grabado para Fanny Hill de John Cleland



Fuente: Néret, G. (2015, p. 47).

En el proceso de su popularización fotográfica, el material porno pierde la función política que tuvo, en algún momento, como discurso crítico frente al catolicismo y el poder estatal. Así, se convierte, progresivamente, en lo que podríamos denominar un dispositivo semiótico de mercadeo, producción y representación del sexo. Se neutraliza el potencial político que en algún momento tuvo la conciencia erótica, pues el carácter naturalista de la imagen pornográfica no le deja ningún espacio a la imaginación y, de esta forma, se reprime la posibilidad del agenciamiento. Byung-Chul Han (2016) sostiene, en este sentido, que al llevar al máximo la exposición visual, el porno *profana* el Eros –las pulsiones creativas–, pues “aniquila precisamente toda posibilidad de comunicación erótica” (2016, p. 52).

La creciente sofisticación en las tecnologías de captura y reproductibilidad de las imágenes, el aumento de la concentración poblacional en las urbes, así como la devastación social de la I y la II Guerra Mundial desplazaron progresivamente a la producción pornográfica moderna. Esto desde un período artesanal, caracterizado por una rígida y paranoica censura, hasta un período industrial, distinguido por el levantamiento de la censura, la masificación de la producción y el consumo de pornografía. Respecto al primero, Gubern enfatiza cómo, en sus inicios fotográficos, la pornografía estuvo emparentada con los circuitos de prostitución, al ser muchas de las primeras modelos prostitutas “que se servían de tales fotos como elementos de reclamo profesional” (2004, p. 218). El cine porno primitivo tuvo una producción clandestina similar, por ser objeto de tráfico popular en los burdeles de París, donde se le llamaba *cinéma cochon* (cine sucio) y tenía la doble función “de atraer clientela masculina con aquel espectáculo excitante y la de estimularla luego con sus imágenes para que contratara los servicios de la casa” (2004, p. 240). Esta relación entre mercado sexual y pornografía que, como vimos anteriormente, aparece en el origen etimológico del término, prevalece y se complejiza a lo largo de las décadas subsiguientes –hasta el punto de entronizar el Internet tras su popularización en los años noventa–.

Además, el período industrial de la pornografía implicó un sucesivo levantamiento de la censura durante la Guerra Fría: primero, a partir de los años cincuenta, en el ámbito de la literatura y, posteriormente, en ámbitos como la fotografía –con la aparición de revistas de “entretenimiento adulto” como *Playboy* y *Penthouse*– y el cine. Como explica Gubern (2005), entre las décadas de los sesenta y setenta, se experimentó en el cine “un proceso de progresiva permisividad de las representaciones eróticas públicas en la pantalla” (2005, p. 10), durante el cual la pornografía transita desde una modalidad *softcore*, donde la penetración es simulada, a una *hardcore*, donde se realizan encuadres explícitos del coito, la felación, el *cunnilingus* y demás prácticas sexuales. Una vez legalizado el *hardcore*, la industria pornográfica se convirtió rápidamente en uno de los negocios más lucrativos del planeta –cabe mencionar al respecto que algunas películas porno de la década de los años setenta llegaron a desbancar en taquilla a superproducciones hollywoodenses–.

Sin embargo, este período no se caracteriza únicamente por la consolidación industrial del *hardcore*, sino también por lo que podríamos definir como una pornoindustrialización de la sexualidad, iniciada en Estados Unidos y extendida, posteriormente, a la urbe global. Paul Preciado (2010) describe este fenómeno como la construcción de una *pornotopía*, a saber, una fantasía arquitectónico-mediática de la sexualidad que se gesta en el capitalismo avanzado. En términos del autor, se trata de “la producción de una domesticidad orquestada y coreografiada con dispositivos técnicos de vigilancia y de reproducción audiovisual” (2010, p. 84). Medios de comunicación como la radio, la televisión, el cine y más recientemente el Internet, se vuelven centrales en la producción de un determinado estilo de vida basado en el consumo, el hedonismo y la apariencia física. Más que una revelación de lo privado, lo que acontece es la elaboración pública de una determinada privacidad; es decir, la “espectacularización de la domesticidad” (2010, p. 12) –un fenómeno que inicia, según Preciado, con Hugh Hefner a través de su revista *Playboy* y sus formatos televisivos *Playboy’s Penthouse* (1959) y *Playboy After Dark* (1969), pioneros en la configuración del popularísimo género de la telerrealidad–. En otras palabras, este proceso trajo consigo una nueva codificación del hogar y del cuerpo como espacios públicos donde se representa lo privado, una *posdomesticidad* en la cual, como comenta Fabián Giménez, “lo privado no será entonces, simplemente, el espacio de consumo sino de producción de lo pornográfico” (2015, p.19).

La pornoindustrialización de la sexualidad inaugura una época donde el cuerpo mediatizado e intervenido industrialmente (mercantilizado) se vuelve central para la producción y el consumo. En una actualización historiográfica y *sexopolítica* del “régimen disciplinario” caracterizado por Foucault en los años setenta, Preciado (2010) propone la teoría de un “régimen farmacopornográfico” para referirse a esta nueva forma de industrialización del cuerpo y la sexualidad en el capitalismo avanzado⁴. Este concepto analiza la aparición de un conjunto de tecnologías de producción y representación del cuerpo a partir de la Guerra Fría y es caracterizado por Preciado como:

un nuevo régimen de control del cuerpo y de producción de la subjetividad que emerge tras la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de nuevos materiales sintéticos para el consumo y la reconstrucción corporal..., la comercialización farmacológica de sustancias endocrinas para separar heterosexualidad y reproducción... y la transformación de la pornografía en cultura de masas. (2010, p. 112)

⁴ La transformación del “régimen disciplinario” es también abordada por Deleuze y Guattari (2015) en lo que los autores denominaron “sociedad de control”. Preciado, parte de una lectura cruzada de Burroughs con Bukowski y propone en analogía la figura de una “sociedad farmacopornográfica”.

Mientras que en la sociedad disciplinaria del siglo XIX se caracteriza por una regulación del cuerpo y la subjetividad a través de sistemas político-jurídicos de normalización y patologización; un disciplinamiento clínico, sólido y ortopédico de la sexualidad⁵; en la sociedad farmacopornográfica, el cuerpo pasa a convertirse en un territorio producido y habitado por tecnologías microprostéticas blandas, “nuevas plataformas técnicas, biomoleculares y mediáticas” (Preciado, 2008, p. 33) las cuales toman la forma del cuerpo, literalmente se *incorporan* a modo de prótesis somáticas y se dirigen al diseño de la subjetividad, esta vez de adentro hacia afuera. A manera de ejemplo, podríamos mencionar, por un lado, la producción de hormonas sintéticas, la cirugía plástica, los compuestos analgésicos, vasodilatadores, antidepresivos y ansiolíticos, así como todo el conjunto de drogas ilícitas. Por otro, las formas de producción y mediatización del género, el sexo y la sexualidad, como el cine, la televisión, las revistas y la publicidad.

En el *farmacopornismo*, “el cuerpo ya no habita los lugares disciplinarios, sino que está habitado por ellos” (Preciado, 2008, p. 69). Se trata de una tecnificación ergonómica, atractiva y ligera de los dispositivos disciplinarios, “una forma sofisticada de control ‘líquido’” (Preciado, 2008, p. 68). Estas nuevas tecnologías habitan el cuerpo porque toman su forma, se internalizan, devienen subjetividad, siendo el cuerpo mismo, su plasticidad, sus afectos, su potencia nerviosa, su placer y su deseo: los centros operativos de la producción económica en el capitalismo avanzado. De esta forma, Preciado aborda la pornografía como un fenómeno industrial, mediático y *prostético*⁶ de producción y representación del cuerpo sexual. Existe, pues, en la imagen porno, una potencia performativa particular, relacionada precisamente con su excitabilidad nerviosa, con su capacidad de afectar la corporalidad.

A partir de los años noventa, la popularización del Internet provocó un aumento exponencial en la velocidad y la cantidad de información difundida a nivel global. Esto impulsó de manera radical el fenómeno de la *posdomesticidad* mencionado anteriormente. En la actualidad, por ejemplo, podríamos decir que las aplicaciones digitales de socialización (Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr, entre otras) funcionan como plataformas públicas de producción,

⁵ Al respecto, Foucault (1998) identifica cuatro estrategias de disciplinamiento sexual: la histerización del cuerpo femenino, la pedagogización del sexo del niño, la socialización de las conductas procreadoras y la psiquiatrización del placer perverso. A estos dispositivos de subjetivación corresponden artefactos ortopédicos y aprisionadores del cuerpo, como las correas antimasturbatorias, los hierros interfemorales, la camisa de fuerza, el corsé, entre otros.

⁶ Preciado se apoya en el texto de Linda Williams *Porn Studies* (2004), quien define la pornografía como “imagen incorporada” y señala que “lo que caracteriza a la imagen pornográfica es su capacidad de estimular, con independencia de la voluntad del espectador, los mecanismos bioquímicos y musculares que rigen la producción de placer” (Williams citada por Preciado, 2008, p. 177).

representación y auto-vigilancia de la esfera privada. La pronta complicidad entre el Internet y la *posdomesticidad* es constatada por Gubern (2006) en su referencia al célebre *affaire* entre el expresidente estadounidense Bill Clinton y Monica Lewinsky, durante el año 1998. Al respecto, el autor señala que el día en que se hizo público el informe fiscal con las confesiones de Lewinsky, Internet se convirtió de la noche a la mañana, “en el medio más consultado simultáneamente en el mundo, con 340 000 visitas por minuto” (2006, p. 126). Evidentemente, el interés popular se volcaba sobre todo hacia las connotaciones íntimas y “detectivescas” del caso, así como por la práctica de sexo oral o los rastros de semen en el vestido de Lewinsky. Este escándalo mediático puede considerarse como la figura paradigmática de un intenso proceso de pornoindustrialización que, a partir de la década de los años noventa, ha sido encabezado por el Internet.

En el presente siglo, Internet se ha convertido en la mayor plataforma tecno-económica del capitalismo avanzado, panorama dentro del cual la pornografía se ha erigido, por un lado, como una industria de alta rentabilidad y, por otro, como un paradigma del buen lucrar; es decir, un modelo pedagógico para el mercado informático en general. Cabe mencionar, en este punto, que la presencia de la pornografía en Internet va más allá del material *mainstream* que realizan las compañías californianas. Esta podría visualizarse, más bien, como un escaparate gigantesco y heterogéneo de imágenes, con miles de subgéneros ultra especializados⁷ (imagen 3) y con diversos grados de interactividad para el usuario: visualización de imágenes o videos pregrabados, cibersexo en tiempo real (*sexting*, *webcamming*) y rastreo de perfiles sociales para concretar encuentros físicos. Esta condición central de la pornografía en el mundo digital, advierte Preciado, es evidente toda vez que

la industria del sexo no es únicamente el mercado más rentable de Internet, sino que es el modelo de rentabilidad máxima del mercado cibernético en su conjunto: inversión mínima, venta directa del producto en tiempo real, en forma única, produciendo la satisfacción inmediata del consumidor en y a través de la visita al portal. (2008, p. 38)

Así pues, Preciado afirma que la pornografía, tras su aparente y políticamente correcto estatuto anónimo y marginal, “reúne las mismas características que cualquier otro espectáculo de la industria cultural: virtuosismo, posibilidad de reproducción técnica —transformación digital, difusión audiovisual y teatralización—” (2008, p. 178). Así, se constituye, junto con el tráfico de drogas, como “los dos motores ocultos del capitalismo del siglo XXI”

⁷ Al respecto, Camilo Retana (2008) señala que la pornografía realiza un ejercicio taxonómico con la sexualidad y que se emparenta, en este sentido, con el afán científico de la sexología por clasificar la totalidad de las tendencias sexuales.

(2008, p. 179). Entonces, la pornografía no vendría a ser, como podría pensarse, “simplemente una industria cultural entre otras, sino más bien el paradigma de toda industria cultural” (2008, p. 181), ya que a esta le interesa “afectar los centros tecnoorgánicos de la producción de la subjetividad... con la misma eficacia [performativa] que lo hace la pornografía” (2008, p. 183). En otras palabras, al igual que en el porno, las industrias del espectáculo (publicidad, ocio, entretenimiento) persiguen una afectación explícita del cuerpo, de su sensibilidad, sus afectos y su deseo.

Imagen 3. Categorías de contenido pornográfico



Fuente: PornHD. Categories.

La industria cultural, a pesar de que guarde las apariencias –con su supuesta defensa de la libertad y la independencia identitaria–, se revela como un fenómeno que opera bajo la misma lógica que la pornografía. Esto debido a que genera una dependencia psicoafectiva basada en el control somático, en el sometimiento de los consumidores a la pasividad, a la posición del “ano universalmente receptor” (Preciado, 2008, p.180), bombardeado constantemente por estímulos influyentes en el diseño de la subjetividad. Cabe recordar, en este sentido, que Adorno y Horkheimer (1988) ya señalaban, el siglo pasado, que “la industria cultural es pornográfica y *prude* [mojigata]” (1988, p. 12), pues a la vez que produce y alimenta el deseo, también insta los mecanismos que aseguran su represión –bajo la lógica de la carencia–.

Esta dinámica de control es interpretada por Preciado como la producción de un circuito de “excitación-frustración-excitación” (2008, p.183). Como explica el autor, el farmacopornismo produce subjetividades adictas a los “estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control” (2008, p. 37) que proporcionan los objetos, sustancias e imágenes que consumimos. Pensemos, por ejemplo, en los efectos anímicos de los celulares inteligentes, los ordenadores, la publicidad, los automóviles, el Facebook, la ropa, la comida rápida, los analgésicos, los videojuegos, el alcohol, los cigarrillos, las drogas duras, entre otros.

La categórica importancia de la pornografía para la industria cultural es también advertida por Lissardi al afirmar que “la atmósfera mediática en su conjunto, sabedora de la omnipresencia y de la sobreestimulación sexual a que está sometido el individuo, recurre al cuerpo pornográfico cuando quiere lograr su adhesión, para lo que sea” (2013, p. 108). Dicho de otra manera, las industrias se valen de estrategias pornográficas para mantener y aumentar sus niveles de consumo. Algo similar propone Jean Baudrillard (1984), al señalar la existencia de “toda una pornografía de la información y de la comunicación, de los circuitos y de las redes, una pornografía de las funciones y de los objetos” (1984, p. 70). Desde esta perspectiva, lo pornográfico viene a ser también el proceso por el cual el capitalismo convierte todo objeto en mercancía sin sentido ni atributo. Por esto es común que las industrias se encuentren constantemente inventando necesidades que conllevan a nuevos productos; lo que están vendiendo no son los objetos en sí, sino lo que estos producen en la subjetividad: sentimientos, emociones, placer, autocontrol, sensación de omnipotencia.

La imagen hardcore y la “subjetividad farmacopornográfica”

Tras esta breve genealogía del fenómeno pornográfico, cabe centrarnos ahora en algunos aspectos estético-discursivos de la imagen *hardcore*. Así mismo en sus implicaciones en la producción de lo que con Preciado (2008) podríamos denominar

una “subjetividad farmacopornográfica”: modo de existencia corporal característico del capitalismo avanzado, en el que, por efecto de la incorporación constante de sustancias químicas y estímulos semióticos, la conciencia se ve reducida a un estado alienante de parálisis y pasividad.

Como se mencionó anteriormente, Lissardi (2013) propone la figura del “cuerpo pornográfico” para designar la forma en que, debido al exceso de representaciones porno, este es concebido en la contemporaneidad. La condición incompleta y virtual de esta figura en la imagen *hardcore* conforma lo que Retana (2008) denomina como una “estética fragmentaria”. Como señala el autor, el porno configura un cuerpo seccionado en parcelas y temporalmente dilatado. Lo primero responde a que los encuadres se concentran en zonas corporales específicas (pene, rostro, vagina, pechos, ano), presentándonos, así, un cuerpo virtualmente mutilado. Además, en este cuerpo las partes mayormente focalizadas –que como indica Gubern (2005) se trata del rostro y los genitales– son las que “detentan la exclusividad erógena” (Retana, 2008, p. 47). Se produce, de esta manera, una jerarquización escópica de la corporalidad. La dilatación temporal, por su parte, es el efecto de una repetición compulsiva de lo representado, de la redundancia y la monotonía visual. Como indica Retana, la pornografía genera “una concepción de lo presente que da preeminencia a la repetición” (2008, p.57), la cual, en términos de percepción temporal, colabora con la ilusión de acceso a lo real. El paroxismo de esta dilatación se encontraría en el habitual plano ralentizado de la eyaculación, en el que se denota también cierto fetichismo tecnológico hacia la prolongación del orgasmo masculino.

A esta fragmentación gráfica y temporal de la imagen *hardcore*, habría que sumarle, además, una oclusión a nivel sensorial. Por encima de cualquier otra estética cinematográfica, la del porno produce un fuerte fetichismo escópico; una obsesión por visualizar la imagen con el mayor detalle y nitidez posible. Dicho de otra manera, la pornografía es un fenómeno específicamente visual y, por lo tanto, sensorialmente ocluido. Este predominio visual no es de ninguna manera un factor neutro, pues establece una mirada predeterminada. Como advierte Preciado, “el verdadero centro de la representación pornográfica es precisamente el ojo [la mirada y la subjetividad] masculino” (2010, p. 69). Este resulta “al mismo tiempo sujeto de la representación y... receptor universal de la imagen pornográfica” (2010, p. 70).

La teórica de cine Laura Mulvey (1988) también hace hincapié en este aspecto al señalar que la mirada masculina codifica la figura femenina como “ser-mirada-idad”: objeto de exhibición y contemplación erótica. Como bien sostiene la autora, “en un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino” (1988, p. 9). En la imagen *hardcore*, esta disposición cultural se lleva a

un formato extremo: el cuerpo femenino deviene objeto sexual en estado puro –siempre se muestra dispuesto al sexo, siempre está disfrutando, en ningún momento niega su sexualización–. Así, es el ojo masculino el que detenta el placer visual mediante la escoptofilia y la identificación con el rol activo del cuerpo masculino. Sin embargo, como advierte Preciado (2008), dicha identificación resulta contradictoria, pues a la vez que le produce al pornófilo la impresión de asumir una posición activa y reguladora del placer, reduce su cuerpo al rol de “receptor involuntario [y pasivo] de estímulos eyaculantes” (2008, p. 180).

Además de su carácter fragmentario, la estética porno presenta una profunda vacuidad narrativa –la cual, curiosamente, no estropea su finalidad masturbatoria–. Es por esto que, según argumenta Gubern,

en contra de lo generalmente sobreentendido, el cine pornográfico es fundamentalmente un género documental, y más precisamente un documental fisiológico sobre la felación, el *cunnilingus*, el coito, la sodomización y la eyaculación. Lo específico del género es su naturaleza documental, aunque se le añadan usualmente unos breves e irrelevantes insertos de ficción narrativa”. (2004, p. 242)

Al definir el porno como “documental fisiológico”, el autor llama la atención acerca de que este género, a diferencia de la mayoría del repertorio cinematográfico, es particularmente antielíptico y antimetafórico, pues se enfoca en la representación del sexo; un tipo de escenificación que en la mayor parte de la industria fílmica es sustituida por elipsis o trillados planos metafóricos⁸. Este eminente naturalismo contrasta de un modo muy crudo con su artificiosidad dramática. Es por esto que, según Gubern:

el reproche estético principal que se ha esgrimido contra este género se halla en su contradicción flagrante entre su hiperrealismo fisiológico, pródigo en sus primeros planos detallistas, y su atroz falsedad psicológica, pues los personajes acostumbra a ser monigotes de carne, meros estereotipos unidimensionales desprovistos de motivaciones coherentes y convincentes. (2004, p. 243)

En efecto, los personajes del porno carecen de profundidad dramática, no tienen contenido histórico ni político y, en caso de que lo tengan, este es irrelevante para el desenvolvimiento de la acción. Todo se enfoca, literalmente, en el cuerpo, en la

⁸ Cabe aclarar que existen varias excepciones a esta generalidad, pues hay películas que han abordado el erotismo con desenfado, sorteando la censura y la corrección política, como por ejemplo las cintas que componen la “Trilogía de la vida” (1971-1974) de Pier Paolo Pasolini, *Delicias Turcas* (1973) de Paul Verhoeven o la sobrecogedora *El imperio de los sentidos* (1976) de Nagisa Ôshima. Así mismo, algunos directores contemporáneos como Lars Von Trier o Gaspar Noé se valen de escenas sexuales explícitas para potenciar la dramaticidad de sus filmes.

hiperexposición de sus pliegues y sus orificios. Para Baudrillard (1984), es precisamente este carácter hiperrealista de la pornografía, su excesiva superficialidad, lo que hace de esta un fenómeno ilusorio, una *simulación*. Como argumenta el filósofo, “la sexualidad no se desvanece en la sublimación, la represión y la moral, se desvanece con mucha mayor seguridad en lo más sexual que el sexo: el porno” (1984, p. 9). Desde esta perspectiva, si apelamos a una analogía, podríamos decir que la pornografía es a la sexualidad lo que la telerealidad es a la vida. Es decir, un sustituto digital que produce en el espectador el efecto de un encuentro con lo real, pero cuyo carácter simulado neutraliza y reprime el acceso a aquello que representa, sometiéndolo a la lógica posdoméstica del espectáculo en la que lo privado se vuelve objeto de representación pública.

El hiperrealismo pornográfico responde así a una espectacularización de lo real, sistemáticamente producido por y para la representación. Como comenta Preciado, la imagen pornográfica genera “la ilusión visual de la irrupción en lo real puro” (2008, p. 182), es decir, la impresión de que nos encontramos frente al acto *real* del sexo. En otras palabras, en su insistencia fisiológica, la imagen pornográfica se presenta a sí misma como verdad sexual, como una ontología del sexo. Es debido a esto que, como indica Gubern (2005), el plano de la eyaculación o *cumshot* es un momento clave de la discursividad porno, pues a través de este la imagen reclama su condición ontológica. La autenticidad de la eyaculación masculina se presenta como simulacro y garantía de calidad para un espectador-cliente que, como indica Preciado, es “abstractamente entendido como biohombre, eyaculador visual universal” (2008, p. 180).

En comparación con otro terreno abyecto de las representaciones hiperrealistas, Preciado (2008) señala una semejanza *ontocinematográfica* entre el *cumshot* y la filmación de la muerte en los videos *snuff* –ambos registros parten de la obsesión por capturar lo real y mercantilizarlo–. Este vínculo espectacular y sensacionalista entre la “verdad del sexo” y la “verdad de la muerte”, aparece como elemento clave en la producción de lo que hemos denominado “subjetividad farmacopornográfica”, donde podemos hallar una programación política dirigida al orgasmo y la autodestrucción. Si el capitalismo avanzado presenta alguna teleología, esta parece resumirse en los principios ontológicos del porno y el *snuff*: regular los flujos seminales y dar la muerte, “producir eyaculación y desaparecer” (2008, p. 240)

Como manifiesta Baudrillard (1984), la pornografía es *hipertélica* porque desborda su propia función, constituyéndose así como “la forma auténticamente tautológica de la sexualidad” (1984, p. 56); una redundancia del sexo sobre sus propias superficies. La tradicional secuencia monótona de una felación llevada hasta su previsible final nos confirma esta tesis, el sexo allí representado no tiene ningún valor, necesidad, atributo o sentido más

que el de su propia exhibición; es hipervisualidad fisiológica y punto. Parece ser que la “subjetividad farmacopornográfica” se condiciona bajo esta lógica hiperreal y esquizoide que la somete a una realidad excesivamente macroscópica. Su condición atrofiada y pasiva es el efecto de “la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas... la sobreexposición y la transparencia al mundo” (1984, p. 72). Condiciones que para Baudrillard caracterizan la fatalidad de nuestra era hipermoderna.

Pospornografía, fracturar la imagen del cuerpo

es en el terreno de las formas y no del valor, desde donde deberíamos pensar alternativas a la discursividad pornogramática, sin coartadas morales, por puro placer, por puro goce. (Giménez, 2008, p. 97)

La fusión entre teoría política y arte dentro del feminismo pro-sexo, hacia finales de la década de los años ochenta, en consonancia con otros posfeminismos y la filosofía *queer* han generado un conjunto creciente de producciones culturales que, inscritas desde distintas vertientes teóricas y estéticas, proponen un agenciamiento crítico de la representación del cuerpo. Estas propuestas resultan *pospornográficas* en el sentido que producen un replanteamiento político y estético sobre las formas en las que se piensan, se asumen y se representan el género, el sexo y la sexualidad, desde los sectores hegemónicos de la cultura.

Al problematizar el concepto de *Mujer* como sujeto de representación, con la advertencia de que no es una categoría ontológica –es decir, que no existe ninguna condición esencial del “ser mujer” y, por lo tanto, tampoco del “ser hombre”–, sino más bien se trata de una categoría histórica y sociocultural, se genera un desplazamiento epistémico radical en el feminismo hacia finales del siglo XX (del cual se desprende la filosofía *queer*). Este desarrolla teorías que problematizan el género, el sexo y la sexualidad a través de lo que, en términos foucaultianos, puede denominarse “tecnologías de la subjetividad”: sistemas de subjetivación (significación, sujeción, dominación); discursos y performatividades naturalizadas; medios técnicos como el cine, la música y la publicidad; distribución arquitectónica; artefactos sanitarios, ortopédicos y ginecológicos; moda; jurisprudencia; operaciones quirúrgicas, entre otros. El interés crítico en estos nuevos sistemas de pensamiento es el análisis de la subjetividad en sus interacciones con la maquinaria capitalista, con el objetivo de advertir los modos en los que el cuerpo, el alma y los afectos son (re)producidos y controlados a través de biotecnopolíticas complejas.

Vale destacar que este desplazamiento se encuentra influido por una tendencia en la teoría crítica hacia la problematización filosófica y política del discurso psicoanalítico sobre la sexualidad. Autores como Marcuse (2010), Hocquenghem (2009), Irigaray (2007) y Bersani

(2011), cuestionan la estructura edípica (fálica) del desarrollo sexual –en la que se advierte la edificación de la familia burguesa y su fraudulento metarrelato sobre el progreso y la reproductividad–, así como la patologización del placer *perverso*: homosexualidad, histeria, sadomasoquismo, relaciones intergeneracionales, fetichismo, exhibicionismo, entre otros.

Al analizar el sexo, la sexualidad y el género como nociones políticas y culturales producidas por un conjunto de tecnologías, se constituyen sistemas de pensamiento que develan y explicitan las formas de opresión que atraviesan el cuerpo, la subjetividad y la convivencia. Por estas tecnologías se naturaliza (internaliza) la represión social del binarismo, la hegemonía institucional y política de la heterosexualidad, así como la estratificación moral de prácticas e inclinaciones sexuales⁹. Las propuestas pospornográficas intentan poner en práctica estos nuevos imaginarios; si la subjetividad es el producto de una serie de tecnologías políticas complejas, el posporno se pregunta cómo podrían deconstruirse para visibilizar cuerpos, sujetos, prácticas y posicionamientos estético-políticos subalternos.

En consonancia con este desplazamiento desnaturalizante, Preciado (2011) desarrolla su teoría *contrasexual*, la cual define como “un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas” (2011, p. 13). Para el autor, el proceso de construcción de género no remite únicamente a una producción performativa en términos de lenguaje y expresión corporal, tal como lo conceptualiza Butler (2007), sino que también consiste en una *performance biológica*: corporización (internalización) de tecnologías moleculares y digitales que *programan* el cuerpo. Debido a esto, Preciado (2011) propone una reformulación sobre el género y el sexo en términos de “incorporación prostética”, un condicionamiento biotecnocultural del cuerpo. Es decir que este no solo performa, sino que también *incorpora* subjetividad. Por un lado, la absorbe y la consume en forma de comprimidos sintéticos con efectos somáticos predeterminados (pastillas, polvos, bebidas, geles). Por otro, la espectaculariza, transfiere, produce y reproduce a través de técnicas audiovisuales. Es por esto que, para el autor, además de un disciplinamiento performativo, en el régimen farmacopornográfico, la identidad es el producto del diseño y la tecnificación prostética del organismo.

La contrasexualidad comprende la *tecnología* no como lo que interviene en la naturaleza, sino como lo que la produce, con lo que instala “verdades naturales” que filtran o distorsionan permanentemente la percepción de la realidad. Así pues, esta teoría se propone el es-

⁹ Véanse tres ejemplos sobre estas teorías de la opresión político-sexual: Rubin, G. (1984) *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*, Rubin, G. (1986) *El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo* y Wittig, M. (1992) *El pensamiento heterosexual*.

tudio sobre los “modos específicos [como] la tecnología ‘incorpora’ o, dicho de otra forma, se ‘hace cuerpo’” (2011, p. 147). Para esto, plantea el desarrollo de una “contradisciplina sexual”: experimentación de las relaciones entre artefactos sexuales y el cuerpo, al ubicar los modos como la naturaleza corporal puede ser reprogramada, reinventada en y desde el propio cuerpo para crear nuevos planos de subjetivación; modos diferentes de experimentar la realidad.

Cuando Sprinkle realiza su performance *The Public Cervix Announcement* está desnaturalizando precisamente esa “verdad del sexo” que produce la pornografía. Es una parodia de su obsesión por la hipervisibilidad, la visualización del cérvix como límite absurdo de la escópica genital. La artista también nos recuerda que el espéculo ginecológico es un artefacto para *visibilizar* el sexo y que, en este sentido, la ginecología y el porno comparten un código similar, cientificista, de producción de la sexualidad –el “cuerpo pornográfico”, en su obsesión visual, se muestra equivalente al “cuerpo científico”–.

El posporno se establece así como un “ejercicio de reapropiación de las tecnologías de producción de la sexualidad” (Preciado, 2015, párr. 6). Su premisa es la concientización de que la pornografía se ha constituido, en nuestra era, como la mayor y más sofisticada tecnología sexopolítica, como un discurso mediático-pedagógico que domestica, económica y éticamente, el cuerpo. Nuestra *pornocultura*, con sus tonificados cuerpos, sus sordidos espectáculos y sus proclamas sobre el “estilo de vida” funciona, en breve, como una pedagogía del deseo. Su imperativo celebra la noción psicoanalítica de la falta, sobre la cual se fundamenta una cultura de hiperconsumo completamente edipizada (falocéntrica)¹⁰. “Cada nueva tecnología [oferta] recrea nuestra naturaleza como discapacitada con respecto a una nueva actitud [demanda] que requiere ser suplida tecnológicamente” (Preciado, 2011, p. 154). En esto se fundamenta la domesticación del cuerpo en la era farmacopornográfica; se ve sometido a un ciclo de *excitación-capital-frustración-excitación* .

Consciente de esta fatalidad cultural el posporno se desencadena como una “micropolítica sexual” frente a los modelos normativos, capitalistas y heterocentros de la representación¹¹. Sin embargo, y en consonancia con la ética *queer* negativa o *queeridad*

¹⁰ Respecto a la influencia del freudismo en la sociedad de consumo, véase, por ejemplo, el caso de Edward Bernays y la psicología de masas en el documental *El Siglo del Individualismo* (2002) de Adam Curtis.

¹¹ En Preciado, lo *micropolítico* hace referencia a la autoexperimentación (sobre el cuerpo y su representación) como política disidente y postidentitaria. El concepto proviene de la noción de Guattari y Deleuze (2015) de lo político como *devenir-minoritario*, en el sentido que los autores, a partir de la literatura de Kafka, abordan lo *minoritario* como aquello que construye un lenguaje diferenciado a lo interno del lenguaje mismo.

que propone Lee Edelman (2014), la cual rechaza toda substancialización de la identidad, más que una demanda por la asimilación y la legitimación institucional (capitalización) de “minorías identitarias”, lo que persiguen las producciones pospornográficas es una deconstrucción performativa y prostética de la identidad en sí. En otras palabras, la posibilidad de comprender el sexo, el género y la sexualidad (así como la raza, la nacionalidad, la clase, y todo estatuto identitario propio del capitalismo avanzado) como “ficciones biotecnopolíticas” que violentan, sujetan y disciplinan los cuerpos –puesto que siempre se van a afirmar como esenciales frente a una alteridad cosificada–¹². En este sentido, Preciado sostiene que en un contexto sexopolítico tan coercitivo como el farmacopornográfico, “el des-reconocimiento, la des-identificación es una condición de emergencia de lo político como posibilidad de transformación de la realidad” (2008, p. 283).

En términos formales, esto se traduce en una tendencia a desdibujar los contornos figurativos del cuerpo, de su identidad. En su “insumisa inclasificabilidad” (Giménez, 2015, p. 38), el posporno se desliga de las políticas identitarias, pues no pretende fijar (fetichizar) ningún modelo de representación. Se constituye, más bien, como una especie de *micropolítica* a lo interno del capitalismo, ya que no pretende ser productivo ni viable en el orden de lo social. Es en esta resistencia a la asimilación institucional, a la viabilidad económica y social de sus imágenes, donde radica precisamente su posicionamiento político. Debido a esto, el posporno no puede definirse como una categoría estética, pues no posee un campo de representación fijo ni asemejable a una forma concreta –que sería, por lo tanto, capitalizable–. Su panorámica estética se compone más bien de imaginarios contrasexuales, insospechados, excéntricos y perversos; derivaciones artísticas de un posicionamiento ético que se enfoca en la deconstrucción de los modos en cómo el cuerpo se relaciona consigo mismo, con su propia subjetividad. Las producciones pospornográficas potencializan los intercambios lúbricos entre el cuerpo y las tecnologías de representación –entre lo orgánico y lo prostético, lo epidérmico y lo plástico, la funcionalidad biológica y la técnica–. Generan imágenes corporales subalternas en las que se desmitifica la identidad como certeza de sí. Es decir, en las que se genera la concientización de que los estatutos identitarios son el producto de una biotecnopolítica compleja, una serie de dispositivos de programación somática.

¹²Respecto a esta necesidad por una deconstrucción radical del esencialismo, cabe notar que tanto la teoría poscolonial como el posfeminismo y la teoría *queer* han mostrado que la retórica de la “naturaleza dada” ha funcionado históricamente para legitimar sistemas de explotación económica y opresión corporal –aristocracia, esclavitud, sistema de castas, nacionalismo, heteronormatividad, racialización, sionismo, multiculturalismo, entre otros–.

Tal como señala Egaña, la pos-pornografía busca exacerbar “ciertos elementos retóricos (maquillaje, prótesis), dejándolos a la vista tal como son ..., exentos de la transparencia habitual” (2009, párr. 46). Se establece, de esta forma, un distanciamiento concreto respecto a la ilusión pornográfica de acceso a lo real, la cual se ve deformada mediante este exhibicionismo retórico. En otras palabras, el posporno inaugura un proceso de ficcionalización en el que se reafirman los mecanismos técnicos –“la artefactualidad de imagen, sonido y sentido” (Giménez, 2015, p. 42)–. Ello evidencia el proceso de producción de la imagen, su constitución tecnológica.

A manera de ejemplo, se podría mencionar la serie fotográfica *X-Rays* (2001) del artista belga Wim Delvoye, en la que se recurre al uso de la radiación electromagnética para representar sexo explícito (imagen 4). Se nos presentan aquí imágenes intracorporales en las que la carnalidad cede su protagonismo a los huesos. Mediante este tratamiento intersticial de la imagen, cuya percepción se ubica entre lo pornográfico y lo clínico-técnico, el artista proyecta la hipervisualidad porno más allá de sus propios límites figurativos.

Desde un enfoque distinto, la artista tailandesa Shu Lea Cheang replantea las relaciones entre el cuerpo y la tecnología en su instalación multimedia *U.K.I* (2009) (imagen 5). Se trata de una performance en vivo con implementación de software audiovisual en la que participaron varias artistas de la escena *queer* barcelonesa. Cada performer diseñó su propio atuendo a base de basura

Imagen 4. Blow, 2001



Fuente: Delvoye, W. *X-Rays*.

electrónica y se conformó una narrativa en la que agentes virales luchan contra una malvada corporación dedicada al secuestro de humanos para la producción biotécnica de orgasmos. De esta forma, *U.K.I* elabora una interesante ficción *cyberpunk* sobre cuerpos-software bastardos; hijos ilegítimos de la tecnología, que se rebelan contra la monopolización del placer.

Imagen 5. U.K.I



Fuente: The Shu Lea Cheang & Mark Americka at Furtherfield Gallery (15 de setiembre de 2013).

Las producciones pospornográficas elaboran estrategias de visualización, ya sea llevando la ampliación hiperrealista al extremo, con tecnologías endoscópicas que disecionan los cuerpos y nos muestran imágenes (supra-íntimas) de su interior, explorando insospechadas incorporaciones lúbricas de la tecnología a modo de autoexperimentación o incluso mediante la exclusión total del cuerpo en la imagen. Estas estrategias pretenden fracturar el paradigma mimético por el que se rige la representación pornográfica, su ilusión espectacular (unificante y absoluta) de acceso a lo real, así como su estructura diegética lineal-ascendente dirigida hacia el orgasmo masculino como finalidad discursiva.

En otros términos, estas producciones pretenden generar una descontextualización crítica de la mirada pornográfica, constitutivamente voyeurista, despersonalizada y falocéntrica. La “mirada posporno” juega así a evidenciar lo que la mirada porno nos esconde tras su ilusoria veracidad. Es una mirada que traza nuevas estrategias de visibilidad sobre el cuerpo sexuado, pasando “del sexo explícito del porno al *cuerpo explícito* de lo pospornográfico” (Giménez, 2015, p. 22). Se trata de una mirada que distorsiona la imagen del cuerpo y que, por lo tanto, pone en crisis “los modos dominantes de ver la norma y la desviación” (Preciado, 2015, párr. 3). Si el porno codifica la mirada espectacular y fantasmática del “bio-hombre eyaculador universal”, el posporno construye y reelabora las miradas de lo que De Lauretis (2000) denomina “sujetos excéntricos”. Es decir, perspectivas subalternas que se posicionan más allá del binarismo de sexo/género y que, conscientes de su sujeción a las tecnologías sexopolíticas, resisten desde la des-identificación, la perversión ideológica y el auto-desplazamiento.

Conclusión

A modo de síntesis, en un esfuerzo por concretar las diferencias estético-políticas abordadas anteriormente entre el porno y el posporno, se presenta la siguiente tabla:

Tabla 1. Pornografía y pospornografía

Pornografía	Pospornografía
Producción de la sexualidad	Deconstrucción de la sexualidad
Documental fisiológico	Ficción tecno-orgánica
<i>Literalidad</i>	<i>Metáfora</i>
Sexo unidimensional (genitocentrista)	Sexo descentralizado, polivalente
Realidad plana y predecible	Realidad compleja e insospechada
Despersonalización	Personalización
Sobreexposición orgánica, hiperrealismo corporal	Juego escópico entre lo mostrado y lo oculto, descontextualización de la imagen del cuerpo
Espectacularización de la mirada falocéntrica	Singularidad de la mirada excéntrica
Voyeurismo	Metavoyeurismo
Cuerpo humano	Cuerpo posthumano, organismo cibernético
Ilusión implícita (plano)	Ilusión explícita (contraplano)
Productividad, generación de capital	Improductividad, afectación, agenciamiento de deseo

Fuente: Elaboración propia.

De lo anterior se desprende que, desde una perspectiva ética, que no por ello deja de ser estética y política, lo problemático de la pornografía no es el hecho en sí de que represente la sexualidad. Como indica Preciado, esta “es siempre y en todo caso *performance*, representación, puesta en escena” (2008, p. 181). Lo problemático es su voraz sometimiento del deseo y los afectos, del libre juego de la comunicación erótica. El porno, como fenómeno que hipermediatiza lo sexual, ha sintetizado el erotismo al igual que la industria farmacéutica ha sintetizado las hormonas sexuales. El imperativo económico de lo pornográfico reduce los placeres y los afectos a un cálculo mecánico, a una biopolítica del deseo insatisfecho. El estado psicosomático resultante, que vendría a condicionar lo que definimos como “subjetividad farmacopornográfica”, es el de una narcosis prolongada a fuerza de incorporación prostética.

En respuesta a esta problemática, la pospornografía se propone fracturar la imagen del cuerpo mediante el énfasis en su condición performativa, es decir, en el proceso mismo de su subjetivación, mediante el cual es posible subvertir los códigos hegemónicos con los que nos bombardea diariamente la industria cultural contemporánea. Se trastoca, de esta forma, la noción de la identidad como condición esencial o dato inmutable, en lugar de aquella en la cual se propicia la experimentación corporal y los múltiples devenires que con esta se desencadenan. El “cuerpo pospornográfico” es aquel que experimenta consigo mismo en una fuga permanente de toda substancialización.

Referencias

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas, *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana. Recuperado de: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf
- Baudrillard, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Bersani, L (2011). *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: El cuenco de plata
- Butler, J. (2007). *El Género en Disputa*. Barcelona: Paidós.
- Curtis, A. (Productor y director) (2002). *The Century of the Self* [Película]. Reino Unido: BBC
- Dauman, A. (Productor) y Ôshima, N. (Director). (1976). *El imperio de los sentidos* [Película]. Japón; Francia: Argos Films
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* Madrid: horas y HORAS.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Delvoye, W. (2001). *Blow. X-Rays*. [Fotografía]. Recuperado de: <https://wimdelvoye.be/work/x-rays/x-rays/>
- Edelman, L. (2014). *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: EGALES.
- Egaña, L. (2009). La pornografía como tecnología de género. *laFuga*, (9). Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>
- Foucault, M. (1998). *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber*. México: Siglo XXI.
- The Shu Lea Cheang & Mark Americka at Furtherfield Gallery (15 de setiembre de 2013). *UKI - Trash Mistress By Shu Lea Cheang* [Fotografía]. Recuperado de: https://www.flickr.com/photos/http_gallery/9755697905/in/photostream/
- Giménez, F. (2008). Pospornografía. *Revista Estudios Visuales*, (5) pp. 96-105.
- Giménez, F. (2015). *Pospornografías*. México: La Cifra.
- Grimaldi, A. (Productor) y Pasolini, P. (Director). (1971). *El Decamerón* [Película]. Italia; Francia; Alemania: PEA
- Grimaldi, A. (Productor) y Pasolini, P. (Director). (1972). *Los Cuentos de Canterbury* [Película]. Italia; Francia. PEA
- Grimaldi, A. (Productor) y Pasolini, P. (Director). (1974). *Las Mil y Una Noches* [Película]. Italia; Francia. PEA
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2006.) *El Eros Electrónico*. México: Taurus.
- Han, B-C. (2016). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Hocquenghem, G. (2009). *El Deseo Homosexual*. España: Melusina.
- Houwer, R. (Productor) y Verhoeven, P. (Director). *Delicias Turcas* [Película]. Países Bajos: VNF
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal
- Lea, S. (2009). I.K.U. *Parole de Queer*. (No. 5) Recuperado de: <https://www.scribd.>

com/fullscreen/80258279?access_key=keyss5at2quxe0mnf492t9

Lissardi, E. (2013). *La Pasión Erótica*. Buenos Aires: Paidós.

Marcuse, H. (2010). *Eros y Civilización*. España: Ariel.

Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme

Néret, G (editor). (2015). *Erotica universalis*. [Fotografía]. Colonia: TASCHEN

Online Etymology Dictionary. (2017). *pornography*. Recuperado de: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=pornography

Preciado, P. (2008). *Testo-Yonqui*. Madrid: Espasa.

Preciado, P. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama

Preciado, P. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Preciado, P. (2015). Activismo Postporno. *El mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>

PornHD. (s.f.). *Categories*. [Fotografía]. Recuperado de: [Recuperado de: https://www.pornhd.com/category](https://www.pornhd.com/category)

Retana, C. (2008). *Pornografía: la tiranía de la mirada*. San José: Arlekin.

Rubin, G. (1984). *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad*. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. Recuperado de: www.museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121gaylerubin.pdf

Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo”. *Revista Nueva Antropología*, 30, 95-145.

Smith, W. (1842). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Universidad de Virginia: Taylor and Walton

Sprinkle, A. (1989-96). *Post Porn Modernist*. Recuperado de: <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html>

Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual*. España: EGALES