

**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE ARTES DRAMÁTICAS**

**Hacia una «Teatralidad Pospornográfica»**

Informe del Proyecto de Graduación para optar por el  
grado de Licenciatura en Artes Dramáticas

**Alonso Brenes Vargas**  
B11157

Directora: Licda. Grettel Méndez Ramírez

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2018

## Hoja de aprobación

Tribunal examinador



Dra. Tatiana Sobrado Lorenzo

Sub-Directora de la Escuela de Artes Dramáticas



Licda. Grettel Méndez Ramírez

Directora del Proyecto de Graduación



Licda. Silvia Arce Villarobos

Lectora del Proyecto de Graduación



Dra. Carolina Sanabria Sing

Lectora del Proyecto de Graduación



Dr. Camilo Retana Alvarado

Lector externo del Proyecto de Graduación



Bach. Alonso Brenes Vargas

Sustentante

## Dedicatoria

*En memoria de Ofir León,  
mi primera maestra de las tablas*

## **Agradecimientos**

A ma, por apoyarme en el camino, por su cariño y por enseñarme tanto sobre la vida.

A mis sexys intérpretes, Don Ratón, Nacho y Noe, por ser parte de este delirio posporno y acceder al juego.

A Pao, por estar al inicio del proceso y estimularlo con sus preguntas.

A Casa Abierta, por posibilitarme el espacio para reuniones y experimentos corporales.

A Diego, por sus aportes en materia audiovisual y su exquisita edición.

A Ivo, por el maravilloso traje de Rizo.

A Raquel, Laverne y Adrián, por su imprescindible asistencia en el rodaje.

A mis queridos ImPaYasas, Gabriel (Primo) y Kné, por hacerme creer inocentemente en una cosmogonía divina y caminar conmigo.

A Ale, por ser mi compañera de tesis y animarme a terminarla.

A Diana, por las reflexiones sobre el círculo, el cuadrado y la imagen del mundo.

A Gre, por asumir el riesgo de la tutoría y confiar en mí.

A Erika, quien me recomendó alguna vez leer a Beatriz Preciado.

A Silvia y Marco, por creer en esta investigación y potenciarla.

A Carolina, por su compromiso con el documento y sus detalladas observaciones.

A Camilo, por el curso de Teoría *Queer*, que enriqueció muchísimo mi proceso.

## RESUMEN

### Palabras clave

Estética - Representación - Cuerpo - Subjetividad - Teatralidad - Mirada - Performatividad - Transteatralidad - Pornografía - Género - Sexo - Sexualidad - Pornoindustrialización - Tecnología - Farmacopornismo - Pospornografía - Pornocultura - Incorporación – Experimentación

La presente investigación propone el desarrollo de una experimentación estética sobre la representación del cuerpo articulada entre tres ejes conceptuales: *teatralidad*, *pornografía*, y *pospornografía*. Siguiendo un método de análisis cualitativo, se sistematizan dichas nociones y se implementa un laboratorio de experimentación en el que se pretende germinar una propuesta conceptual y estética alrededor de las teorías abordadas. El concepto de una «teatralidad pospornográfica» se propone así como una posibilidad estética, singular y excéntrica acerca de la representación del cuerpo en tiempos farmacopornográficos.

## Tabla de contenidos

Hoja de aprobación.....	ii
Dedicatoria.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Resumen.....	v
Tabla de contenidos.....	vi
Tema.....	1
Objetivos.....	2
Problema.....	2
Antecedentes.....	3
Capítulo I.....	8
Teatralidad y performatividad, estético-políticas de la representación.....	9
Pornografía, <i>farmacopornismo</i> e incorporación prostética.....	15
Pospornografía, fracturar la representación del cuerpo.....	35
Tabla comparativa entre estética porno y posporno.....	44
Capítulo II.....	45
Modelo metodológico.....	46
Laboratorio de experimentación.....	49
Etapa I. Tanteo.....	52
Etapa II. Profundización.....	59
Conclusiones.....	67
Fuentes de referencia.....	71
Anexos.....	77

## Tema

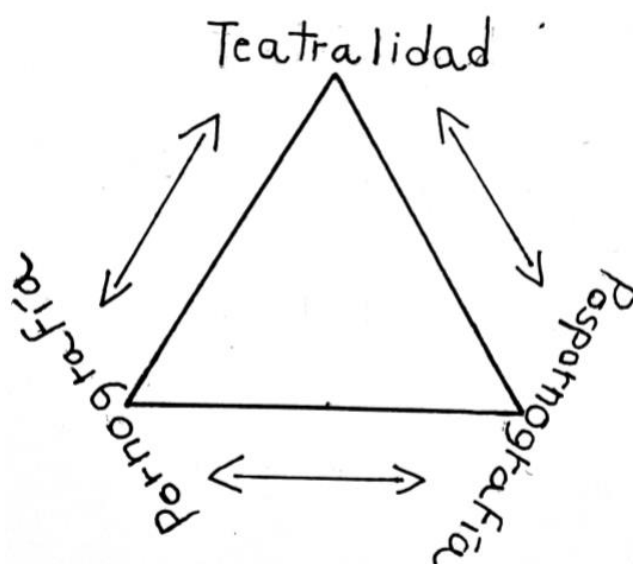
“[L]a decodificación de la representación es siempre un trabajo semiótico abierto del que no hay que prevenirse, sino al que hay que atacar con reflexión, discurso crítico y acción política” (Paul B. Preciado)

Esta es una investigación teórico-práctica en la que se desarrolla una experimentación estética sobre la representación del cuerpo a partir de tres ejes conceptuales: *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*.

Epistemológicamente, estas nociones funcionan como vértices en cuyas interacciones teóricas se triangula y dinamiza una problemática estético-política

propia de la teoría crítica contemporánea, la representación del cuerpo y sus implicaciones en la producción de subjetividad (afectos, placer, deseo).

A continuación se sistematizan dichas nociones y se exploran sus vínculos para desarrollar una propuesta experimental sobre una «teatralidad pospornográfica», un concepto que se pregunta cómo construir enclaves de resistencia a la normalización corporal de las tecnologías pornográficas. Las siguientes páginas dan cuenta de una indagación quimérica y subjetiva que se adscribe a lo *queer* en su itinerario crítico original, es decir, no como una categoría identitaria, sino como una filosofía política de corte negativo empeñada en la deconstrucción –decodificaciones semiótico-políticas, reposicionamientos estéticos– de la identidad, o más bien, de toda substancialización tecnológica del cuerpo y su representación.



## HACIA UNA «TEATRALIDAD POSPORNOCRÁFICA»

### Objetivo General

- Desarrollar una experimentación estética sobre la representación del cuerpo a partir de la convergencia conceptual entre las nociones de *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*.

### Objetivos Específicos

- Sistematizar teóricamente las nociones de *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*.
- Realizar un laboratorio de experimentación estética donde converjan conceptualmente las nociones sistematizadas.
- Proponer un acercamiento estético y conceptual a una «teatralidad pospornográfica».

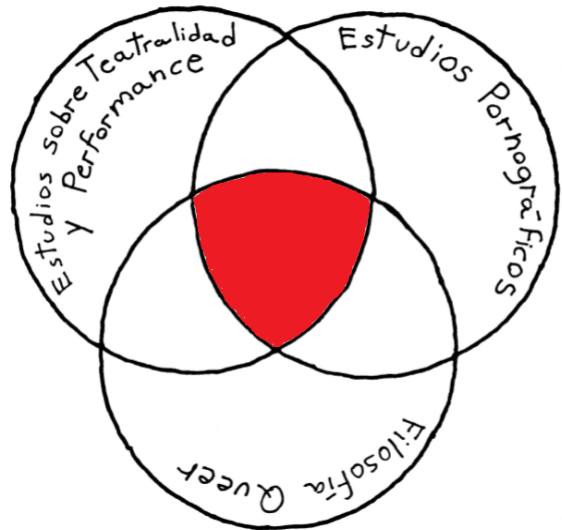
### Problema

- ¿Cómo experimentar estéticamente una «teatralidad pospornográfica» mediante la convergencia conceptual entre las nociones de *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*?



## Antecedentes

La presente investigación se contextualiza dentro de tres ejes epistemológicos: Estudios sobre Teatralidad y Performance, Estudios Pornográficos y Filosofía *Queer*. Estas áreas se imbrican en un territorio crítico donde se analizan las interacciones entre el cuerpo, la subjetividad, y las estético-políticas de representación; un



asunto problemático si tenemos en cuenta que nuestra era se caracteriza por una hiperestetización del entorno. La necesidad por indagar ética, estética y políticamente en estas interacciones, aparece como síntoma o reacción de lo que Jorge Dubatti (2007) denomina la “[c]risis de la modernidad y caída de los grandes discursos de la representación” (2007: 17).

A lo largo del siglo XX, y en lo que llevamos del presente, esta necesidad ha supuesto un replanteamiento teórico y artístico alrededor de las prácticas estéticas. La teatrológica Erika Fischer-Lichte (2014) aborda este replanteamiento como un *giro performativo* en la cultura y las artes escénicas occidentales, impulsado primeramente por “la instauración de las investigaciones sobre los rituales [hacia finales del siglo XIX] y [...] los estudios teatrales [a principios del siglo XX]”, y afianzado posteriormente con “el surgimiento de la cultura de la performance [arte

de la performance o simplemente *performance*] en los años sesenta y setenta” (2014: 63).<sup>1</sup>

Los planteamientos conceptuales que aparecen con el giro performativo, desde los cuales se posicionan ideológicamente muchas de las poéticas artísticas contemporáneas, suponen un desplazamiento desde una «estética hermenéutica», donde lo que se busca es una *comprensión* o *textualización* del arte –muy emparentada al sentido fotográfico de la captura o la fijación de la realidad–, hacia una «estética performativa», centrada en la performatividad –transitoriedad, vulnerabilidad, liminalidad, plurisignificación, así como constitución efímera y material– de los acontecimientos artísticos y los procesos creativos.

Siguiendo a Mauricio Barría (2011), la performatividad, en su énfasis material (carnal, nervioso, experiencial) de la figura del cuerpo, altera “la forma en que la modernidad ha comprendido la noción de subjetividad y su relación con la representación” (2011: 112). En otros términos, y aunado a lo que se venía comentando, la figura del cuerpo distorsiona la idea de la representación entendida como *captura*, y produce, en su accionar, “el develamiento de las tecnologías que conforman la subjetividad” (2011: 112). Es decir, mediante la performatividad se revela una relación productiva entre representación y subjetividad que pone en crisis el pensamiento moderno, sus políticas de representación en cuanto que procesos de subjetivación o devenires identitarios. Un medio con el que se ejerce control

---

<sup>1</sup> El concepto de *performance* o *lo performativo* deriva del verbo en inglés *to perform* (realizar), y fue propuesto por el lingüista John L. Austin hacia los años 50. En su ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, Austin desarrolla una teoría de los actos del habla, en la que formula que algunos enunciados lingüísticos son *realizativos* en el sentido de que son acciones en sí mismos, es decir, que realizan lo que expresan. Posteriormente, el concepto se traslada a las artes (arte de la performance, happening, pintura de acción, entre otras expresiones) y a los estudios culturales, donde se utiliza para analizar fenómenos sociales en su dimensión de acontecimiento.

sobre el cuerpo, pero al mismo tiempo, con el que desde el cuerpo se pueden interrumpir los procesos de subjetivación de las representaciones hegemónicas.<sup>2</sup>

En nuestra era, uno de los dispositivos de representación que ejerce mayor control político sobre el cuerpo es la pornografía. Tal como advierte Foucault (1998), a partir del siglo XIX se construye la sexualidad en Occidente como un discurso científico-técnico (*scientia sexualis*), una “tecnología del sexo” que produce, recluye y delimita la sexualidad. Durante el siglo XIX y parte del XX, este discurso fue sobretodo producido por la clínica, especialmente en psiquiatría y psicoanálisis. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX, con el fenómeno de la espectacularización erótica del espacio doméstico propulsado por la industria Playboy, y tras la liberalización cultural y económica de la pornografía, es esta última la que pasa a convertirse en el discurso (ya no clínico, sino mediático y espectacular) más sofisticado sobre la representación del sexo en nuestra fracturada modernidad.

A principios de los años 80, se generó en Estados Unidos un debate conocido como las “guerras feministas del sexo”. Encabezado por dos abogadas, emerge un feminismo anti-sexo que aboga por la prohibición legal de la pornografía, aduciendo que esta constituye una forma de opresión política y sexual de las mujeres. A su vez, y como reacción a estas peticiones de censura, aparece un feminismo pro-sexo antiabolicionista que reniega de solicitarle protección censora al Estado, y promueve más bien una apropiación crítica y autogestionada de las representaciones sexuales.

---

<sup>2</sup> De hecho, el proyecto civilizatorio de la modernidad busca abstraer cada vez más al individuo de su propio cuerpo (Elias en Fischer, 2014: 190), y uno de los medios para llevar esta empresa a cabo es la normalización de la representación corporal –el control y disciplinamiento sobre *cómo* se ven los cuerpos–. La performatividad es en este sentido, una conciencia artística y cultural bastante potente para generar representaciones del cuerpo desterritorializadas del orden social hegemónico.

Este movimiento se enmarca en un desplazamiento epistémico radical iniciado hacia los años 80 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 no es una categoría universal –no posee ninguna *esencia*–, sino más bien una constante construcción política, social, económica y cultural. De Lauretis (1989) sintetiza finamente este pensamiento al proponer que “la construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso [y con esto, el performance] de su representación” (2000: 39).<sup>3</sup>

Abrazando este desplazamiento, el feminismo pro-sexo aboga por una ampliación autocrítica de las representaciones del género y la sexualidad. Se trata, como señala el filósofo Paul Beatriz Preciado (2008), de un movimiento que emerge desde ámbitos insospechados y desencantadores para el feminismo estatal<sup>4</sup>: un “feminismo lúdico y reflexivo que escapa del ámbito universitario para encontrar en la producción audiovisual, literaria o performativa sus espacios de acción” (2008: 237). En síntesis, un feminismo donde la teoría política se funde con la práctica artística en busca de una decodificación crítica de las representaciones hegemónicas producidas desde el discurso pornográfico.

Una de las figuras más prestigiosas de esta vertiente feminista es la actriz porno, cineasta y performer Annie Sprinkle. Hacia principios de los años 90, Sprinkle realizó un performance llamado “The Public Cervix Announcement”<sup>5</sup>, en el que la artista se introdujo un espéculo vaginal e invitó a los participantes a observar su

---

<sup>3</sup> Cabe notar la relación teórica entre el giro performativo descrito por Fischer y este desplazamiento epistémico a lo interno del feminismo. Ambas teorías enfatizan que el cuerpo, en su accionar, produce, reproduce, o contradice su designación identitaria.

<sup>4</sup> Preciado se refiere al feminismo que promueven las instituciones, articulado “en torno a la oposición dialéctica entre los hombres (del lado de la dominación) y las mujeres (del lado de las víctimas)” (2008: 234)

<sup>5</sup> “*La Proclama del Cérnix*”

cérvix con la ayuda de una linterna. Para presentar esta y otras acciones, Sprinkle utiliza el término *posporno*, el cual plantea un cuestionamiento subalterno de la constitución del cuerpo en el imaginario pornográfico.<sup>6</sup> El posicionamiento político de Sprinkle se condensa en la premisa según la cual “si no te gusta el porno que ves, hazlo tú misma”; se trata de una invitación a que realicemos, con los cuerpos y los medios que tengamos, nuestra propia pornografía.

Tras la iniciativa de Sprinkle, el *posporno* ha alcanzado una difusión cultural y política compleja que se moviliza entre varios entornos: espacio público, bares, centros okupas, casas culturales, museos, talleres, conferencias, festivales de cine, universidades, etc. Como comenta Roberto Echavarren (2009), este movimiento genera contagios insospechados, “[t]iende a formar redes interactivas, grupos virtuales y de convivencia actual. Reinventa el porno como reinventa la familia [...]. Reinventa las inserciones alternativas en la sociedad” (2009: 74).

Desde distintas vertientes teóricas y estéticas, muchas artistas, colectivas y laboratorios se han apropiado de este concepto para posicionar sus procesos y producciones estéticas. Entre algunos de estos referentes, podríamos mencionar a cineastas como Shu Lea Cheang, Bruce LaBruce y Virginie Despentes; artistas de performance como Ron Athey, Tim Stüttgen, Lazlo Pearlman, Annie Sprinkle, La Congelada de Uva, María Llopis, Diana Pornoterrorista y Shelly Mars; fotógrafos como Del LaGrace Volcano, Kael T y Wim Delvoye, así como los colectivos barceloneses Go Fist Foundation, Quimera Rosa y Post Op.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Originalmente, el término *posporno* proviene del artista holandés Wink Van Kempen, quien lo acuñó en los años 80 para conceptualizar un proyecto fotográfico que incluía imágenes explícitas; sin embargo, fue a partir de Sprinkle que el concepto adquirió resonancia cultural y política.

<sup>7</sup> Ver Anexo 1. Algunos referentes *posporno*

# Capítulo I. Marco Teórico

- ▶ Teatralidad, performatividad y estético-políticas de la representación
- ▶ Pornografía, *farmacopornismo* e incorporación prostética
- ▶ Pospornografía, fracturar la representación del cuerpo
- ▶ Tabla comparativa entre estética porno y posporno

## Teatralidad, performatividad y estético-políticas de la representación

“En definitiva, el cuerpo viene a ser un dispositivo que altera la noción de espectacularidad a la que está asociada convencionalmente la idea de teatralidad. Esta alteración obliga a re-instalar un concepto de teatralidad vinculado a las ideas contemporáneas de lo performativo” (Mauricio Barría)

“el cuerpo no es solo el cuerpo físico [...] es subjetividad política” (Paul B. Preciado)

En su *Diccionario del Teatro*, Patrice Pavis (2011) define la *teatralidad* como aquello que se encuentra más allá, o bien se opone, al texto dramático en el teatro, es decir, “la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, [y] la artificialidad de la representación” (2011: 434). De esta forma, Pavis señala que la teatralidad se relaciona con lo “específicamente teatral”, es decir, con todos los elementos que no están contenido en el texto dramático y que por lo tanto pertenecen únicamente al fenómeno de la escena. Por otro lado, el lingüista Alain Rey señala que “[e]s precisamente en la relación entre lo real tangible de cuerpos humanos que actúan y hablan, siendo este real producido por una construcción espectacular, y una ficción así representada, donde reside lo propio del fenómeno teatro [la teatralidad]” (en Pavis, 2011: 436).

Ambos abordajes apuntan hacia un aspecto clave: la teatralidad se constituye a partir del cuerpo y lo que este *realiza* o escenifica. Teniendo esto en cuenta, es posible trazar una relación conceptual entre la teatralidad y el *giro performativo* descrito por Fischer (2014).<sup>8</sup> Sin embargo, al abordar la teatralidad desde conceptos propios de los estudios performativos, se vuelve necesario reposicionar cierta noción atribuida al concepto de la *representación*.

---

<sup>8</sup> De hecho, la autora describe la aparición de los estudios teatrales, a principios del siglo XX, como una teoría que impulsa el giro performativo.

Lo que se torna problemático al analizar la relación entre teatralidad y performatividad, es la acepción prototípica y moderna de la representación como “imagen espectacularizada” (Barría, 2011), es decir, imagen que captura, unifica, o que en todo caso delimita el sentido de lo que se representa. Contrariamente a esta idea, la performatividad del cuerpo escénico constituye lo que Dubatti (2007) denomina «signo de sí» o «signo de presencia», una entidad “especialmente misteriosa” (2007: 103) que precede a la organización semiótica de la imagen, es decir, a su delimitación de sentido. En otras palabras, el cuerpo posee, en su constitución material, fisiológica, un territorio *oscuro* o pre-semiótico que no alcanza la atribución de sentido, no porque no lo tenga, sino porque se escapa a la fijación de significados, es decir, constituye un sentido extático, fugado, transitorio y en constante transformación.

Así pues, la performatividad revela una ambivalencia representacional propia de la teatralidad, que estaría localizada, siguiendo la definición de Rey, entre el cuerpo y la ficción que este produce. Como menciona Fischer, “[e]l ser humano *tiene* un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, es ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo [*embodied mind*]” (2014: 158).<sup>9</sup> Es decir, el cuerpo es a la vez sujeto-productor y objeto-producto de su representación. De esta forma, la autora advierte una relación inherente entre lo que denomina «cuerpo fenoménico», referente a la presencia y la materialidad, y «cuerpo semiótico», referente a la imagen y su condición espectacular.

Dentro de la experiencia escénica, Fischer conceptualiza esta ambivalencia entre el *tener* y el *ser* cuerpo bajo el término de «*betwixt and between*»<sup>10</sup> o

---

<sup>9</sup> El concepto de “mente corporizada” deriva de la fenomenología de Merleau Ponty, y es introducido por Fischer para hacer referencia a una unidad esencial entre el cuerpo y la mente, la cual ha sido desintegrada (binarizada) en el discurso metafísico occidental.

<sup>10</sup> “Entre lo uno y lo otro”



*intersticidad*, un estado en el que “la percepción estética tiene lugar como oscilación entre la focalización en el cuerpo fenoménico y la focalización en el cuerpo semiótico del actor/performador” (2014: 182). Se produce así lo que la autora denomina un «estado de multiestabilidad perceptiva», lo que quiere decir que la percepción del fenómeno escénico transita constantemente *entre* el orden de lo fenoménico y el orden de lo semiótico, o bien, entre la materialidad y la ficción.

Dicho esto, cabe ahora destacar otra acepción de la *teatralidad* cuyo campo de análisis, al igual el de los estudios performativos, se extiende fuera del arte escénico. Se trata de una teatralidad de derivación antropológica, la cual es conceptualizada por Gustavo Geirola (2000) como un acto social que compone una «política de la mirada». Al respecto, el autor sostiene que “hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien [...] donde se trata de *dominar la mirada del otro*” (2000: 44). Dubatti (2010) se refiere a esta teatralidad como un fenómeno primigenio –en el sentido de transhistórico, inherente a la cultura– que sucede “en el momento en que dos hombres se miran uno al otro, toman consciencia de que están siendo mirados, y hacen algo para organizar la mirada del otro” (2010: min. 39).

Este *encuentro de miradas* supone una estrategia escópica, una determinada forma de ver al otro movilizadora por el deseo de dominar su mirada –que cabe notar, es también el deseo de controlar la producción de subjetividad (afectos, placer, ideología)–. La teatralidad como política de la mirada se relaciona con la performatividad en lo referente a las estrategias de producción corporal, es decir, a la conformación de determinadas estéticas y políticas de la representación.

En el contexto de las tecnologías mediáticas, la teatralidad como una estético-política de representación se vincula a lo que Dubatti (2007) denomina

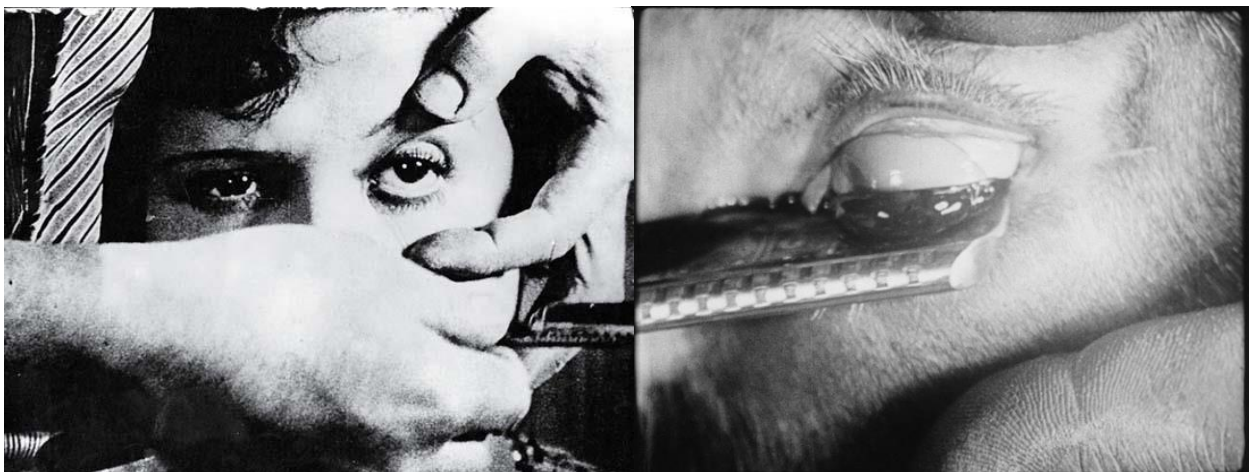
«transteatralización», un “fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización” (2007: 14), y caracterizado por la producción de determinadas políticas de la mirada (teatralidades) con fines de concertación social e ideológica (*espectacularización*). Lo transteatral supone así producciones culturales con intermediación tecnológica entre las personas, o entre entidades virtuales y personas, como en el caso de los programas televisivos, las películas, las teleconferencias, los conciertos masivos y demás formas de comunicación y entretenimiento que utilicen soportes audiovisuales.

Este es un fenómeno en el que la teatralidad –y por lo tanto, una determinada estético-política de representación– se inscribe en el medio, es decir, está predeterminada por este. Se trata, pues, de una teatralidad altamente tecnificada que retoma el modelo de la representación como imagen espectacularizada. En este caso, la configuración del cuerpo depende y se encuentra subordinada al medio. Como bien señala Fischer, los medios técnicos y electrónicos desmaterializan los cuerpos, los descorporizan, aunque paradójicamente también producen la “apariencia de actualidad”, es decir, aparentan presencia, generan la ilusión de ser presenciales. Como comenta la autora, “[c]uerpos humanos, fragmentos de cuerpos humanos [...] parecen actuales de una manera particularmente penetrante, aunque de lo que se trata en realidad es de un juego de luces proyectado sobre una pantalla o de una específica combinación de píxeles” (2014: 206-207).

Considerando que los «efectos de presencia» (Fischer) de las producciones culturales transteatralizadas son generados por los medios tecnológicos, puede establecerse que, para llevar a cabo una exploración performativa de la transteatralidad, es necesario enfatizar las interacciones e implicaciones (subjektivantes, representacionales) del cuerpo con el medio y sus procedimientos

técnicos. En términos de Sánchez (2004), un tratamiento performativo de la teatralidad supone “poner en primer plano en la escala de jerarquías la estructura” o “carpintería del proceso creativo” (2004: 198). Es decir, evidenciar, como en el distanciamiento brechtiano, el andamiaje (físico o digital) que soporta la representación, ya que es allí donde se produce una determinada estetización y politización de la mirada, y por lo tanto, donde se puede generar una mirada subalterna sobre el cuerpo.

Este tipo de exploración retomaría el concepto del estado de multiestabilidad perceptiva desarrollado por Fischer, solo que en este caso, la percepción oscilaría entre la materialidad técnica-corporal y la imagen mediatizada del cuerpo. Se trata, pues, de una exploración que, al analizar los mecanismos internos del fenómeno transteatral, recorre un camino inverso al de la espectacularización, ya que no pretende unificar la mirada, sino más bien problematizarla, distorsionarla, producir una fractura que revele la performatividad, el rastro de presencia y materialidad implícito en el proceso de construcción de la imagen.



*Un perro andaluz*, Luis Buñuel (1929)

Así pues, para llevar a cabo un abordaje crítico de la representación corporal, es necesario desarrollar estrategias de producción que, valiéndose del medio y las tecnologías, problematicen (distorsionen, perviertan) el estatuto estético-político del cuerpo mediatizado, enfatizando las tensiones oscilatorias (los intersticios) entre corporalidad y espectacularidad. Cabe rescatar en este sentido, la disposición que nos ofrece Fischer al comentar que,

[e]n tiempos de una estetización rampante del entorno vital, en una situación en la que priman la cultura del ocio y del entretenimiento, la «satisfacción desinteresada y libre» no es ciertamente la sensación adecuada para poner al sujeto en un estado umbral [intersticial]. [...] Para llevar a cabo la tarea, parecen mucho más eficaces estrategias como la irritación, el choque de marcos, la desestabilización de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo, esto es, el desencadenamiento de crisis. (2014: 388)

## **Pornografía, *farmacopornismo* e incorporación prostética**

“El objetivo del porno, como del trabajo sexual, es la producción de ‘satisfacción frustrante’. La satisfacción frustrante define a cualquier otra producción en la economía postfordista” (Paul B. Preciado)

“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” (Byung-Chul Han)

El término *pornografía* tiene sus raíces en los vocablos griegos *porne* (prostituta), y *graphein* (escribir), proveniente a su vez de *graphia* (descripción gráfica, sea escrita o dibujada) (*Online Etymology Dictionary*). De esta forma, en su sentido etimológico, la definición del término vendría a ser la de “descripción gráfica de la prostituta”. Este significado originario puede vincularse al uso que le da el escritor francés Restif de la Bretonne en 1769 en su tratado *El pornógrafo* (*Le Pornographe*), donde se propone una reforma y una reglamentación para “mejorar”, en términos de trabajo, higiene y salud, la prostitución en París (Lence, A. 2010).

En el siglo XIX, el término *pornografía* se recopila en la enciclopedia *Dictionary of Greek and Roman Antiquities* (Smith, W. 1843), donde se introduce para hacer referencia a las pinturas *obscenas* –en el sentido de impúdicas, que ofenden al pudor burgués 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, descubierto hacia



Fresco pompeyano (S. I)

1748. Cabe señalar que a lo largo del período grecorromano las representaciones de temática erótica fueron bastante aceptadas, y muchas de ellas reproducen motivos mitológicos, relaciones entre dioses, o entre dioses y mortales.

Actualmente el término *pornografía*, o simplemente *porno*, se utiliza principalmente para designar imágenes de contenido sexual explícito o *hardcore* que buscan producir excitación sexual. Aunque en un sentido más técnico, Preciado (2008) la define como un “dispositivo virtual (literario, audiovisual, cibernético) masturbatorio”, y señala que “[l]o 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” (2008: 179). Siguiendo esta definición, un rasgo constitutivo de lo pornográfico viene a ser su potencialidad somática, nerviosa, o bien, performativa; la capacidad de la imagen de ser *incorporada*.

Para Román Gubern (2004), toda representación del cuerpo desnudo –motivo recurrente a través de toda la historia de la pintura y la escultura en Occidente– se encuentra vinculada a la sensualidad, a cierta provocación de la mirada que atiende a su vez al deseo erótico. Como indica el autor, “el artista aborda generalmente el desnudo con la intención de que [...] resulte seductor para quien lo contempla” (Gubern, 2004: 182), y debido a esto, ningún desnudo es eróticamente neutro, pues siempre produce una determinada codificación de la mirada.

En una línea similar, 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 distinción del “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—. Según Lissardi, 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: 13).

A diferencia de la tradición amorosa, históricamente expresada a través de la palabra, la tradición fáunica se ha expresado sobre todo a través de la imagen erotizada –aunque como explica Lissardi, esta tradición fue accediendo también paulatinamente a la palabra—. La imaginería erótica constituida por el paradigma fáunico, así como su potencialidad visual e imaginaria para producir excitación sexual, ha sido el motivo de que en determinados períodos este haya sido rechazado y reprimido por las instituciones, aunque paradójicamente, también ha sido el motivo de su liberalización en la segunda mitad del siglo XX.

Si la figura representativa del paradigma fáunico en la Antigüedad era precisamente el fauno, un ser mitológico asociado al instinto y la insaciabilidad sexual, en la modernidad este paradigma es representado por una figura denominada por Lissardi como el «cuerpo pornográfico»: “el cuerpo humano tal y como lleva a representárnoslo la sobreabundancia de representaciones pornográficas” (2013: 89). Se trata de un cuerpo virtual, anónimo e incompleto; un cuerpo intangible y meramente visual, que sólo puede poseerse parcialmente. Esta figura por supuesto, supone una nueva codificación del cuerpo y la sexualidad en el régimen capitalista.

Mientras que la Edad Media se caracteriza por una rígida censura hacia el desnudo, que en la mitología cristiana se encuentra 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 (Lissardi, 2013)–, con

el desarrollo intelectual del Renacimiento, posibilitado, entre otros factores, por la invención de la imprenta, 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: 92). Es a partir de este retorno ideológico a la imaginería erótica pagana que 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: 92).

En el siglo XVII, asociada al movimiento del libertinismo, surge en Francia una primera 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 imágenes. Esta pornografía, de carácter intelectual y de consumo elitista, tiene su apogeo en el siglo XVIII, donde destacan autores como Sade, Restif de la Bretonne y Ledoux, en cuyas páginas se erige un importante imaginario utópico sobre la representación de la sexualidad, así como la arquitectura y el manejo estatal de la prostitución. No obstante, esta etapa *política* de la pornografía, se terminará en el siglo XIX con la invención de un soporte tecnológico que vendría a modificar radicalmente las formas de estimulación visual y codificación del cuerpo en la modernidad: la fotografía.



Agostino Caracci (S.XVII)



En relación con este punto, Gubern (2004) señala que a partir del advenimiento de la fotografía –y posteriormente del cine–, las representaciones eróticas adquieren un nuevo estatuto sociocultural, pues como explica el autor, la técnica fotográfica “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” (2004: 218). En otras palabras, la fotografía le añade una cualidad hiperrealista al material pornográfico y además permite su reproductibilidad masiva, dos obsesiones tecnológicas que hasta la fecha no han dejado de perfeccionarse en la imagen pornográfica. De esta forma, a partir de la fotografía, el material pornográfico pierde la función política que tuvo en algún momento como discurso crítico frente al catolicismo y el poder estatal, convirtiéndose progresivamente en una herramienta semiótica capitalista de industrialización, producción y representación de la sexualidad. Se neutraliza así el potencial subversivo y subjetivante que en algún momento tuvo la conciencia erótica, pues el hiperrealismo de la imagen pornográfica no le deja ningún espacio a la imaginación. Byung-Chul Han (2016) sostiene, en este sentido, que al llevar al máximo la exposición visual el porno *profaniza* el Eros, ya que “aniquila [...] toda posibilidad de comunicación erótica” (2016: 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, condujeron progresivamente a la producción pornográfica moderna desde un período artesanal, caracterizado por una rígida y paranoica censura contra la pornografía –particularmente intensa durante la época victoriana (1837-1901)–, hasta un período industrial, caracterizado

por el levantamiento de la censura y la masificación de la producción y el consumo de pornografía (Lissardi, 2013).

Respecto del primer período, Gubern enfatiza cómo, en sus inicios fotográficos, la pornografía estuvo emparentada con los circuitos de prostitución, siendo muchas de las primeras modelos prostitutas “que se servían de tales fotos como elementos de reclamo profesional.” (2004: 218). El cine porno primitivo tuvo una producción clandestina similar, siendo 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: 240-241). Esta relación entre pornografía y contratación de servicios sexuales prevalecerá y se irá viendo modificada a lo largo del siglo XX y XXI –siendo particularmente tecnificada tras la popularización del Internet en los años 90–.

Además, Lissardi señala que durante este período la censura burguesa llegó a ser tan radical que generó una necesidad entre la élite intelectual por crear una oposición entre pornografía y aquello que pudiera considerarse *arte erótico*, con el fin “de evitar que la mente represora convirtiera *toda* representación de lo sexual en pornografía censurable y perseguible legalmente” (2013: 98). De acuerdo con Gubern, dicha distinción entre erotismo y pornografía “la dicta en cada época su normatividad social [...] y sobre todo la regulación administrativa” (2004: 183), es decir, que, por un lado, depende de aspectos subjetivos (tanto en materia moral como estética) y, por otro, de aspectos objetivos (como la jurisdicción y la censura). Lissardi por su parte, ofrece una posible diferenciación ubicada en la categoría formal de aquello que se representa. Según el autor, el arte erótico persigue la representación del *deseo*, un concepto que es en sí mismo *irrepresentable*

(abstracto), mientras que la pornografía persigue la representación del sexo que es, en sí mismo, *representable* (figurativo).

Por otra parte, el período industrial de la pornografía implicó un sucesivo levantamiento de la censura durante la Guerra Fría, primero en el ámbito de la literatura a partir de los años 50 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, entre las décadas de los 60 y 70 se experimentó en el cine “un proceso de progresiva permisividad de las representaciones eróticas públicas en la pantalla” (2005: 10), durante el cual la pornografía transita desde una modalidad *soft-core*, donde la penetración es simulada, a una *hard-core*, donde se realizan encuadres explícitos del coito, la felación y el cunilingus. Una vez legalizado el *hard-core*, la industria pornográfica se convirtió rápidamente en uno de los negocios más lucrativos del planeta –algunas películas porno de los años 70 llegaron a desbancar en taquilla a superproducciones hollywoodenses–.

Sin embargo, este período no se caracteriza únicamente por la consolidación de la pornografía como industria, sino también por lo que podríamos denominar una «pornoindustrialización de la sexualidad», ocurrida primero en E.E.U.U y extendida posteriormente a la urbe global. Preciado (2010) describe este fenómeno como la construcción de una *pornotopía*, a saber, una fantasía arquitectónico-mediática de la sexualidad propia del 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: 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: 12) –un fenómeno que inicia, siguiendo a 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 de representación pública, 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: 19).



*Playboy's Penthouse*

Esta «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 el sistema capitalista. En una actualización historiográfica y *sexopolítica* del «régimen disciplinario» caracterizado por Foucault en los años 70, Preciado propone la teoría de un «régimen farmacopornográfico» para referirse a esta nueva forma de industrialización del cuerpo y la sexualidad en el capitalismo avanzado.<sup>11</sup> Este concepto analiza la aparición de un conjunto de

---

<sup>11</sup> La transformación del «régimen disciplinario» es también abordada por Deleuze y Guattari (*Mil Mesetas*) en lo que los autores denominaron «sociedad de control». Preciado, partiendo de una lectura cruzada de Burroughs con Bukowski, propone la idea de una «sociedad farmacopornográfica» en analogía con este concepto (2008: 65-68).

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: 112-113)

Mientras que 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 sexualidad<sup>12</sup>; 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: 33) que toman la forma del cuerpo, que se *incorporan*, a modo de prótesis somáticas, y que se dirigen al diseño, esta vez de adentro hacia afuera, de la subjetividad. 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 ilegales, y por otro, las formas de producción y mediatización del género y la sexualidad, como el cine, la televisión, las revistas y la publicidad.

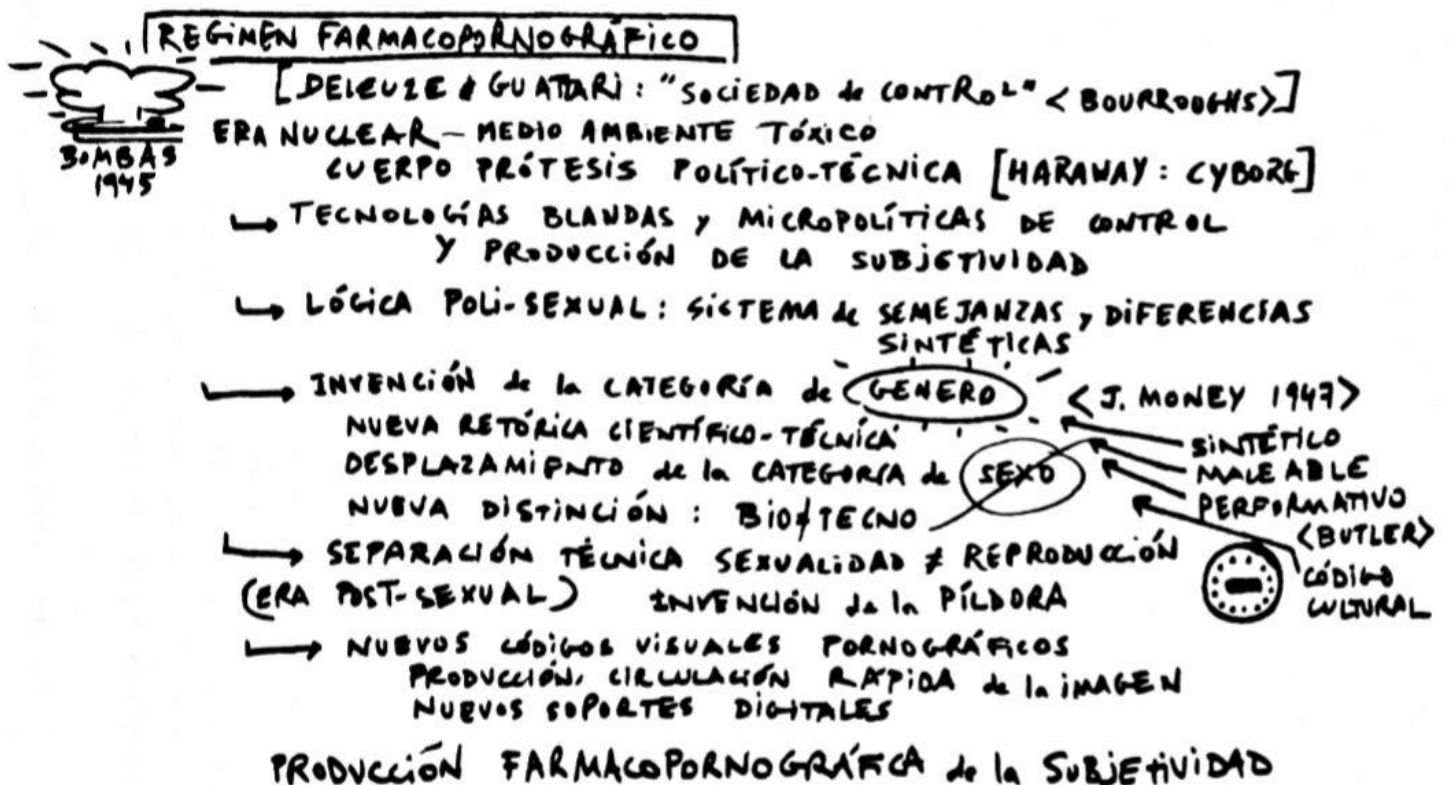
Es decir, en la sociedad farmacopornista, “el cuerpo ya no habita los lugares disciplinarios, sino que está habitado por ellos” (Preciado, 2008: 67); se trata de una

---

<sup>12</sup> 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 (1998: 62-63). 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, etc.

tecnificación ergonómica, atractiva y ligera de los dispositivos disciplinarios, “una forma sofisticada de control «líquido»” (Preciado, 2008: 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 deseo, los centros operativos de la producción económica capitalista.

Como puede notarse en la siguiente gráfica, la genealogía del régimen farmacopornográfico se extiende desde el trauma nuclear de la Guerra del Pacífico hasta nuestros días, siendo de particular relevancia la aplicación biotecnológica de la categoría de género por el psicólogo infantil John Money –quien realizó operaciones estéticas a bebés intersexuales para adecuarlos a los criterios médicos de la feminidad y la masculinidad–, la sintetización de las hormonas sexuales, y el advenimiento de los soportes digitales, con los que la pornografía se convierte en un eje central de la cultura popular.



(Preciado, 2008: 67)

De esta forma, Preciado aborda la pornografía como un fenómeno industrial, mediático y *prostético* –por su capacidad de estimular la producción de placer, el autor, apoyándose en Linda Williams (*Porn Studies*, 2004), define la pornografía como «imagen incorporada», es decir, capaz de regular mecanismos corporales (2008: 177)– de producción y representación del cuerpo. Siguiendo esta definición, cabe resaltar una relación conceptual entre lo pornográfico y la figura de la *transteatralidad* (Dubatti), en el sentido de que la pornografía, como fenómeno mediático e industrial, instaura una teatralidad espectacularizada.

La popularización del Internet a partir de los años 90 provocó un aumento radical en la velocidad y la cantidad de información difundida globalmente –la interconectividad, por ejemplo, hizo posible el acceso inmediato a bases de datos compartidas desde cualquier punto del planeta–. Esta tecnificación impulsó radicalmente el fenómeno de la posdomesticidad –podría decirse, por ejemplo, que actualmente las aplicaciones digitales de socialización (Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr, etc) funcionan como plataformas públicas de producción, representación y autovigilancia de “lo privado”–. La pronta complicidad entre el internet y el fenómeno de lo pornográfico es constatada por Gubern (2006) en su referencia al célebre *affaire* entre el expresidente estadounidense Bill Clinton y Monica Lewinsky en 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: 126). Evidentemente, el interés popular se volcaba sobre todo hacia las connotaciones íntimas y “detectivescas” del caso, como la práctica de sexo oral o los rastros de semen en el vestido de Lewinsky. Este escándalo mediático puede considerarse como la figura





través de la visita al portal. Cualquier otro portal de Internet se modela y se organiza de acuerdo con esta lógica masturbatoria de consumo pornográfico. (2008: 42)

Así pues, Preciado afirma que la pornografía, tras su aparente, y políticamente correcto estatuto anónimo y marginal –la calificación “X” del cine porno “ilustra la consideración despectiva de las instituciones oficiales hacia el género” (Gubern, 2005: 15)–, “reúne las mismas características que cualquier otro espectáculo de la industria cultural: virtuosismo, posibilidad de reproducción técnica –transformación digital, difusión audiovisual y [trans-]teatralización–” (2008: 180), constituyéndose así, junto con el narcotráfico, como “los dos motores ocultos del capitalismo del siglo XXI” (2008: 181). La pornografía no vendría a ser entonces, como podría pensarse, “simplemente una industria cultural entre otras, sino más bien el paradigma de toda industria cultural” (2008: 181), ya que la industria cultural en su conjunto busca “afectar los centros tecnoorgánicos de la producción de la subjetividad con la misma eficacia que lo hace la pornografía” (2008: 183). En otras palabras, al igual que el porno, la industria del espectáculo (publicidad, ocio, entretenimiento) persigue una afectación explícita del cuerpo, de su sensibilidad y de lo que se presenta como deseable.

Podríamos decir, de hecho, que la industria cultural, caracterizada por la producción en serie y la consecuente neutralización del arte y la “cultura viviente” (Dubatti, 2007), es constitutivamente pornográfica, a pesar de que guarde las apariencias, pues mientras que enaltece los valores de la libertad y la independencia identitaria (el *sé vos mismo*), genera una dependencia psicoafectiva basada en el control somático, un consumismo ansioso y represivo. Cabe recordar que Adorno y Horkheimer (1988) ya señalaban en el siglo pasado que “la industria

cultural es pornográfica y *prude* [mojigata]” (1988: 12), pues a la vez que produce y alimenta el deseo, también instaura los mecanismos que aseguran su represión (el deseo como falta e imposibilidad).

Para Preciado (2008), el mecanismo pornográfico de la industria cultural somete al cuerpo a un «ciclo de excitación-frustración-excitación». Como explica la autora, el régimen farmacopornográfico, y por extensión la totalidad de la industria cultural en el presente siglo, produce subjetividades adictas a los “estados mentales y psicosomáticos de excitación, relajación y descarga, de omnipotencia y de total control” (2008: 37) que proporcionan los objetos y las imágenes que consumimos –pensemos, por ejemplo, en los celulares inteligentes, los ordenadores, la televisión, los equipos de sonido, los automóviles, el Facebook, la moda, la comida rápida, los videojuegos, el alcohol, los cigarrillos, las drogas duras, etc–.

La categórica importancia de la pornografía para la industria cultural es también advertida por Lissardi (2013) en su afirmación de que “[l]a 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: 108). Dicho de otra manera, toda industria cultural se vale de estrategias pornográficas para mantener y aumentar los niveles de consumo. Algo similar propone Baudrillard, 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: 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 nuevas 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.

Recapitulando, podemos establecer que si bien la representación de la sexualidad ha existido desde siempre, a partir de las técnicas fotográficas y videográficas, y posteriormente con su liberalización, el porno se constituye como un fenómeno socioculturalmente determinante, al punto de erigirse como canon de las industrias del entretenimiento y médula lucrativa del capitalismo avanzado. Si la ética del régimen disciplinario reivindicaba los valores de la productividad (trabajo, austeridad, reproducción), con el régimen farmacopornográfico se inaugura una “ética postcristiana [ya no religiosa, sino espectacular] liberal punk” (Preciado, 2008: 189) que reivindica la improductividad (ocio, placer, exceso, hiperconsumo). Esta nueva ética se caracteriza por su voracidad monopólica, su deseo de mercantilizar nuestros cuerpos, nuestro sexo y nuestra “alma” para convertirlos en capital. El capitalismo nos ofrece satisfacción personal a condición de que consumamos insaciablemente hasta morir.

Dicho esto, se propone a continuación un breve análisis alrededor de la dimensión estético-discursiva del fenómeno pornográfico, así como sus implicaciones en la producción de lo que en términos de Preciado podríamos denominar, una «subjetividad farmacopornográfica». Según argumenta Gubern (2004),

[e]n contra de lo generalmente sobreentendido, el cine pornográfico es fundamentalmente un género documental, y más precisamente un documental fisiológico sobre la felación, el cunilingus, 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: 242)

Dada esta determinación del cine porno como documental fisiológico de la práctica sexual, el autor llama la atención acerca de que este, 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 planos metafóricos.<sup>13</sup>

Por otro lado, el cine porno vendría a enmarcarse en el género documental porque genera una espectacularización de lo real. Como comenta Preciado, la imagen pornográfica produce “la ilusión visual de la irrupción en lo real puro” (2008: 182), la impresión de que nos encontramos frente al acto real del sexo. Es decir, en su insistencia fisiológica, la imagen pornográfica se presenta a sí misma como “verdad sexual”, como una ontología de la sexualidad en sí misma. Es por esto que, como indica Gubern (2005), el plano de la eyaculación (*cumshot*) es un momento clave, pues es a través de este que el documento pornográfico autentifica la imagen de lo real. La autenticidad del orgasmo masculino se presenta así como simulacro, y mercancía productiva, para un espectador-cliente “abstractamente entendido como biohombre, eyaculador visual universal” (Preciado, 2008: 180).



*Tras la puerta verde* (1972)

Cabe destacar, siguiendo a Preciado, que esta importancia del *cumshot* como constancia de verdad en el porno mantiene una relación *ontocinématica* con la

---

<sup>13</sup> Aunque por supuesto existen varias excepciones a esta generalidad en 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.

filmación de la muerte en el cine *snuff*. Esta producción espectacular, sensacionalista, y cooperativa entre la “verdad del sexo” y la “verdad de la muerte” –entre sexopolítica y necropolítica– resulta clave en la producción de la subjetividad farmacopornográfica, políticamente programada para el orgasmo y la autodestrucción; la finalidad del capitalismo avanzado parece resumirse a esto, regulación de flujos y muerte, “producir eyaculación y desaparecer” (2008: 240)

Sin embargo, la aparente verdad del sexo que produce el porno es paradójicamente una verdad poco realista. De hecho presenta una realidad muy plana (depurada, aséptica), carente de componentes sensoriales y psicológicos. Como bien señala 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 acostumbran a ser monigotes de carne, meros estereotipos unidimensionales desprovistos de motivaciones coherentes y convincentes (2004: 243).

Es decir, en la pornografía los personajes 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–, pues todo se enfoca, literalmente, en el cuerpo, en la hiperexposición de los pliegues y los orificios. Siguiendo a Baudrillard (1984), es precisamente este carácter hiperrealista de la pornografía, lo que hace de ésta un fenómeno ilusorio, una *simulación*. Según argumenta el filósofo, “[l]a 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: 9). Desde esta perspectiva, si apelamos a una analogía, podríamos decir que la pornografía es a la sexualidad lo que la

telerrealidad es a la vida, un sustituto digital que produce en el espectador un *efecto de presencia* (Fischer), pero cuyos mecanismos de representación neutralizan, respectivamente, el sexo y la vida.

El hiperrealismo del porno también se relaciona con su carácter redundante, o en términos de Baudrillard, *hipertélico*, a saber, que desborda su propia función. Como comenta el autor, la pornografía es *obscena* no porque enseñe el sexo, sino porque ésta constituye “la forma auténticamente tautológica de la sexualidad” (1984: 56), una redundancia del sexo sobre sí mismo. El sexo en la pornografía no tiene ningún valor ni sentido más allá que el de su propia exhibición. En otras palabras, la pornografía vendría a ser una representación forzada “por encima de cualquier necesidad y de cualquier verosimilitud” (1984: 67); hipervisualidad fisiológica y punto. La subjetividad farmacopornográfica se condiciona bajo esta lógica hiperrealista y esquizoide que se entrega, sin filtros ni resistencias, a una realidad excesivamente aumentada. Para Baudrillard, “la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas [...] la sobreexposición y la transparencia al mundo” (1984: 72) caracterizan la condición fatal de nuestra hipermodernidad.

Como se mencionó anteriormente, Lissardi propone la figura del «cuerpo pornográfico» para designar este estado de la representación sexual en nuestra era. La condición incompleta y desvirtuada de esta figura conforma lo que Retana (2008) denomina como una “estética fragmentaria”. Como señala el autor, la pornografía configura un cuerpo seccionado en parcelas y temporalmente dilatado. Lo primero responde a que la filmación pornográfica se concentra en zonas corporales específicas (pene, rostro, vagina, pechos, culo), presentándonos, así, un cuerpo virtualmente mutilado, donde además, las partes mayormente focalizadas –que como indica Gubern, son el rostro y los genitales– son las que “detentan la

exclusividad erógena” (2008: 47), configurando de esta forma una jerarquización escópica de la corporalidad.

Por otro lado, la dilatación temporal es consecuencia de una repetición compulsiva de lo representado. Como indica Retana, la pornografía genera “una concepción de lo presente que da preeminencia a la repetición” (2008: 57), siendo el elemento repetitivo el que instaura el efecto de realidad –lo que en Fischer viene a ser el *efecto de presencia*–. Como se dijo anteriormente, el plano de la eyaculación es el momento donde el porno confirma su autenticidad; de aquí que como observa Gubern, sea habitual para este plano la utilización del ralentí o cámara lenta para prolongar la instantaneidad del momento. La eyaculación ralentizada, paroxismo de la dilatación temporal, denota también cierto fetichismo tecnológico hacia la captura y prolongación del orgasmo masculino.

A esta fragmentación gráfica y temporal en la pornografía, debemos sumar también una fragmentación a nivel sensorial. La estética pornográfica, por encima de cualquier otra estética cinematográfica, produce un fuerte fetichismo escópico, una obsesión por la visibilidad, es decir, por visualizar la imagen con el mayor detallismo y nitidez posible. Dicho de otra manera, la pornografía es un fenómeno específicamente visual –lo auditivo, como nota Retana, “está siempre [biológica y culturalmente] supeditado y al servicio de lo visual” (2008: 52)–, y por lo tanto, sensorialmente incompleto.

El predominio visual en el porno no es por supuesto un factor inocente o neutral, sino que configura una mirada predeterminada. Tal como advierte Preciado, “el verdadero centro de la representación pornográfica es precisamente el ojo (la mirada y la subjetividad) masculino” (2010: 69), siendo este “al mismo tiempo sujeto de la representación y [...] receptor universal de la imagen pornográfica” (2010: 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, “[e]n un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino” (1988: 9). En la pornografía, esta disposición se lleva a un formato paroxístico: el cuerpo femenino deviene objeto sexual en estado puro –siempre se muestra dispuesto al sexo, siempre está disfrutando, y en ningún momento niega su sexualización–, y es el ojo masculino el que detenta el placer visual mediante la escotofilia y la identificación con el rol activo del cuerpo masculino. Sin embargo, como advierte Preciado, esta identificación resulta contradictoria, pues a la vez que le produce al pornófilo la impresión de asumir una posición activa y reguladora placer, reduce su cuerpo a “receptor involuntario [objeto] de estímulos eyaculantes” (2008: 180).

En conclusión, podríamos decir que desde una perspectiva ética, que es por extensión estética y política, lo problemático de la pornografía no es el hecho en sí de que esta represente el sexo, pues como indica Preciado, la sexualidad, al igual que el género, “es siempre y en todo caso *performance*, representación” (2008: 181). Lo verdaderamente problemático de la pornografía es su voraz sometimiento del deseo. El porno, en su excesiva mediatización de 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 maquínico, a una biopolítica del deseo insatisfecho. El estado psicossomático resultante –bajo el que podríamos ubicar a la subjetividad farmacopornográfica–, es el de una narcosis prolongada a fuerza de incorporación prostética.



## **Pospornografía, fracturar la representación del cuerpo**

“[E]s 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” (Fabián Giménez)

“[E]l problema no es, o no sólo es el del organismo, el de la historia y el del sujeto de enunciación que oponen lo masculino y lo femenino en las grandes máquinas duales. El problema es en primer lugar el del cuerpo –el cuerpo que nos *roban* para fabricar organismos oponibles–” (Gilles Deleuze & Félix Guattari)

La fusión entre teoría política y arte dentro del feminismo pro-sexo hacia finales de los años 80, 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. Se trata de propuestas *pospornográficas*, pues producen un replanteamiento político y estético sobre las formas como, desde la institucionalidad heterosexual, se piensa, asume y representa el género, el sexo, y la sexualidad.

Al problematizar el concepto de *Mujer* como su sujeto de representación, advirtiendo que éste 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 histórica y sociocultural, el desplazamiento epistémico radical que se genera en el feminismo hacia finales del siglo XX, y del cual se desprende el pensamiento *queer*, 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, represión, 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, etc. El interés crítico en estos nuevos sistemas de pensamiento es el análisis de la subjetividad en sus interacciones con la maquinaria capitalista, advirtiendo los modos en que el cuerpo, los afectos, y hasta el alma misma, son (re)producidos y controlados a través de biotecnopolíticas complejas.

Vale destacar que este desplazamiento se ve influido por una corriente de teoría crítica (Marcuse, Hocquenghem, Irigaray, Bersani) que problematiza, filosófica y políticamente, el discurso sobre la sexualidad propio del psicoanálisis freudiano, en especial en cuanto a la estructura edípica (fálica) del desarrollo sexual –sobre la cual se edifica la familia burguesa y su metarrelato sobre el progreso y la reproductividad– y la patologización (neurotización, psicotización) del placer *perverso*: homosexualidad, sadomasoquismo, relaciones intergeneracionales, fetichismo, exhibicionismo, etc.

Al analizar el sexo, la sexualidad y el género como nociones políticas y culturales, producidas por un conjunto de tecnologías por las cuales se naturaliza (internaliza) la represión social propia del binarismo, la hegemonía institucional y política de la heterosexualidad, así como la estratificación moral de prácticas e inclinaciones sexuales, se constituyen sistemas de pensamiento que develan y explicitan las formas de opresión que atraviesan el cuerpo, la subjetividad y la convivencia.<sup>14</sup> Las propuestas pospornográficas intentan poner en práctica estos nuevos imaginarios; si la subjetividad es el producto de una serie de tecnologías culturales, el posporno se pregunta cómo estas podrían deconstruirse para visibilizar cuerpos, sujetos, prácticas, y posicionamientos estético-políticos subalternos.

---

<sup>14</sup> 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*.

En consonancia con este desplazamiento desnaturalizante sobre el género, el sexo y la sexualidad, Preciado (2011) propone una 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: 13). Para Preciado, el proceso de la construcción de género no remite únicamente a una producción performativa en términos de lenguaje y expresión corporal, tal como lo conceptualiza Butler, sino que también consiste en una *performance biológica*: corporización (internalización) de tecnologías moleculares y digitales que *programan* el cuerpo. Debido a esto, el autor propone una reformulación sobre el género y la sexualidad en términos de «incorporación protésica», 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), y por otro, la espectaculariza, transfiere, produce y reproduce a través de tecnologías audiovisuales. Es por esto que para Preciado, además de un disciplinamiento performativo, en nuestro régimen farmacopornográfico, la identidad es el producto del diseño (modelización) y la tecnificación protésica del organismo.

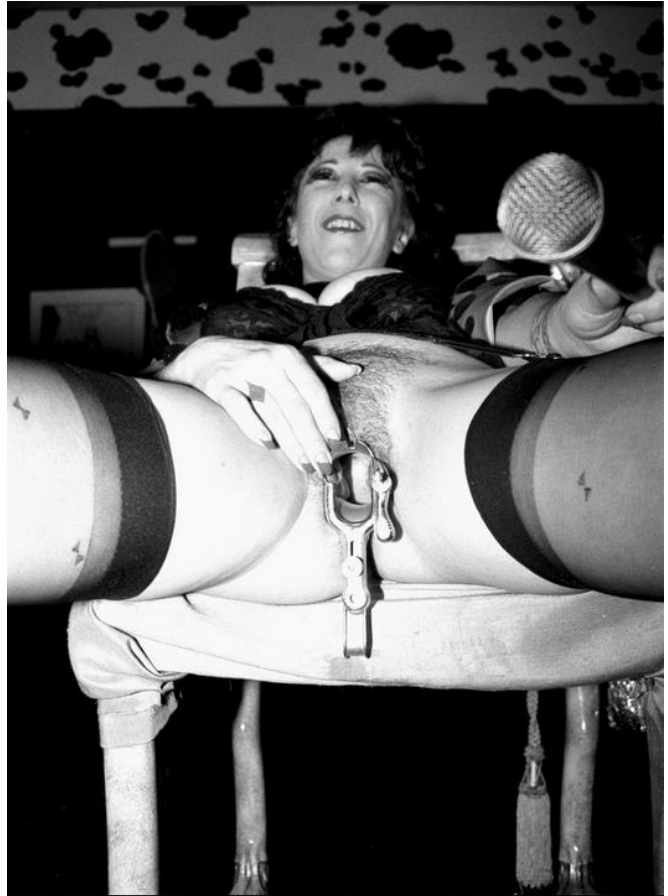
La contrasexualidad comprende la *tecnología* no como lo que interviene en la naturaleza, sino como lo que la produce, instaurando “verdades naturales” que filtran o distorsionan permanentemente la percepción de la realidad.<sup>15</sup> Así pues, esta teoría se propone el estudio sobre los “modos específicos [como] la tecnología «incorpora» o, dicho de otra forma, se «hace cuerpo»” (2011: 147). Para esto plantea el desarrollo de una «contradisciplina sexual»: experimentación de las

---

<sup>15</sup> Es aquí donde para Preciado, el feminismo constructivista no deja de toparse con un callejón sin salida, al considerar “que la tecnología viene a modificar una naturaleza dada, en lugar de pensar la tecnología como la producción misma de la naturaleza” (2011: 142)

relaciones entre artefactos sexuales y el cuerpo, ubicando los modos como la naturaleza corporal puede ser reprogramada, reinventada en y desde el propio cuerpo para crear nuevos planos de subjetivación, nuevas formas de experimentar la realidad.

Cuando Sprinkle realiza su performance “The Public Cervix Announcement”, está precisamente desnaturalizando 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. Sprinkle 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, un discurso mediático-pedagógico que domestica, económica y éticamente, el cuerpo. Nuestra *pornocultura*, con sus tonificados cuerpos, sus sórdidos 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).<sup>16</sup> “[C]ada nueva tecnología [oferta] recrea nuestra naturaleza como discapacitada con respecto a una nueva actitud [demanda] que requiere ser suplida tecnológicamente” (Preciado, 2011: 154). En esto se fundamenta la domesticación del cuerpo en el régimen farmacopornográfico, “*excitación-capital-frustración-excitación*” (Preciado, 2008).

Consciente de esta fatalidad cultural, el posporno se desencadena como una «micropolítica sexual» –que en el terreno estético supone una *micropoética* (Dubatti, 2007)– frente a los modelos normativos, capitalistas y heterocentros de la representación.<sup>17</sup> Sin embargo, y en consonancia con la ética *queer* negativa o «*queeridad*» 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, es decir, la posibilidad de comprender el sexo, el género y la sexualidad (así como la raza, la nacionalidad, la clase, y todo estatuto identitario) como «ficciones biotecnopolíticas» que violentan, reprimen y disciplinan los cuerpos –puesto que siempre se van a afirmar como esenciales frente a una alteridad cosificada–.<sup>18</sup> En este sentido, Preciado sostiene que en un contexto sexopolítico

---

<sup>16</sup> Respecto a esta 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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> Respecto 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, etc–.

tan coercitivo como el farmacopornográfico, “[e]l des-reconocimiento, la des-identificación es una condición de emergencia de lo político como posibilidad de transformación de la realidad” (2008: 283).

Así pues, lo pospornográfico tiende a desdibujar los contornos figurativos del cuerpo, de su identidad. En su “insumisa inclasificabilidad” (Giménez, 2015: 38) se desliga de las políticas identitarias, pues no pretende fijar (fetichizar) ningún modelo de representación; y se constituye como una especie de *contrapolítica*, en términos capitalistas, ya que no es productivo ni pretende ser 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 (contra)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 como 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.

Tal como señala Lucía Egaña (2009), la pospornografía busca exacerbar “ciertos elemento retóricos (maquillaje, prótesis), dejándolos a la vista tal como son [...], exentos de la transparencia habitual” (2009: párr. 46). Tomando en cuenta la idea desarrollada en el primer apartado acerca de una exploración performativa de la transteatralidad, puede advertirse que este exhibicionismo retórico al que alude Egaña, suspende y problematiza el «efecto de presencia» característico de la imagen pornográfica, a través de un proceso de ficcionalización en el que se reafirman de los mecanismos técnicos –“la artefactualidad de imagen, sonido y sentido” (Giménez, 2015: 42)– que posibilitan la representación.

A manera de ejemplo, podría mencionarse la serie fotográfica *Sex-Ray* (2001) del artista belga Wim Delvoye, en la que se recurre al uso de la radiación electromagnética para representar sexo explícito. 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, Delvoye 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), una performance en vivo con implementación de software audiovisual en la que

participaron varias artistas de la escena *queer* barcelonesa.<sup>19</sup> Cada performer diseñó su propio atuendo a partir de basura electrónica, conformándose como agentes virales que luchan contra una malvada corporación dedicada al secuestro de humanos para la producción biotécnica de orgasmos. De esta forma, U.K.I elabora la metáfora cyberpunk de unos cuerpos-software bastardos, hijos ilegítimos de la tecnología, que se rebelan contra la capitalización del placer.



Ya sea llevando la ampliación hiperrealista al extremo, con tecnologías endoscópicas que diseccionan los cuerpos y nos muestran imágenes (supra-íntimas) de su interior, ya sea explorando insospechadas incorporaciones lúbricas de la tecnología a modo de autoexperimentación, o incluso mediante la exclusión

---

<sup>19</sup> La producción audiovisual de este proyecto puede observarse en el siguiente link: <https://vimeo.com/17293475>



total del cuerpo en la imagen, las prácticas pospornográficas elaboran estrategias de visualización que 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 significante resolutorio.

En otros términos, 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, 2015:22); 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» (Preciado), el posporno construye y reelabora las miradas de lo que De Lauretis (2000) denomina «sujetos excéntricos», perspectivas subalternas que se posicionan más allá del binarismo de sexo/género, y que conscientes de su sujeción a las tecnologías subjetivantes, resisten desde la des-identificación, la perversión ideológica y el auto-desplazamiento.

## Tabla comparativa entre estética porno y posporno

Estética Porno	Estética Posporno
Producción de la sexualidad	Deconstrucción de la sexualidad
Documental fisiológico	Ficción tecno-orgánica
Literalidad	Metáfora
Sexo unidimensional (genitocentrista)	Sexo desterritorializado
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

# Capítulo II. Experimentación Estética

- ▶ Modelo metodológico
- ▶ Laboratorio de experimentación

## Modelo metodológico

“Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo”  
(Henk Borgdorff)

Esta investigación desarrolla un modelo metodológico correspondiente al análisis de contenido cualitativo, el cual busca profundizar en el contenido latente, deducible o subrepticio de los conceptos analizados, ya que se centra en la relación entre el “objeto de estudio”, en este caso, una experimentación estética, y el contexto (epistémico, político-social, y semiótico) en el que esta se genera.

Es importante aclarar que el análisis de contenido, proveniente del estudio sociológico, demanda cierta dinamización al converger en el terreno de la investigación en artes, donde no existe una separación fundamental entre teoría y práctica. Es por esto que, redefiniendo un poco la acepción provista por Hostil (1969) en función de la presente investigación, puede determinarse que “el análisis de contenido es una técnica de investigación para formular inferencias identificando de manera sistemática y *subjetiva* ciertas características específicas dentro de una *práctica artística*”.<sup>20</sup>

Otra modificación importante al trasladar el análisis de contenido hacia la investigación en artes, es que no se contempla ninguna distancia entre el investigador y el “objeto de estudio”, ya que los procesos artísticos son por naturaleza subjetivos, volitivos y singulares; es decir, no se pueden replicar ni cuantificar en sentido estricto. Debido a esto, el presente modelo metodológico no

---

<sup>20</sup> Originalmente se lee: “el análisis de contenido es una técnica de investigación para formular inferencias identificando de manera sistemática y objetiva ciertas características específicas dentro de un texto”(en Andréu, 2002: 3)

pretende generar una descripción objetiva o numérica, sino proponer una sistematización conceptual y estética compleja, subjetiva y debatible sobre la representación del cuerpo en la contemporaneidad.

A diferencia del modelo de análisis cuantitativo, el cual persigue la comprobación de una hipótesis o teoría preestablecida por el investigador, el modelo de análisis cualitativo busca la exploración y el descubrimiento de propuestas. Esta investigación, al sistematizar y explorar sobre la representación del cuerpo, pretende proponer un acercamiento pragmático (estético y conceptual) a la noción de «teatralidad pospornográfica». Además, es importante tener en cuenta que en su desarrollo de propuestas, el modelo cualitativo se caracteriza por su condición recursiva, es decir, que su modelo metodológico se diseña conforme avanza la investigación, incorporando las eventualidades teóricas y pragmáticas que surjan en el camino.

En el presente trabajo, el análisis de contenido se realiza imbricadamente desde dos modalidades de investigación. La primera comprende la lectura, selección y sistematización de fuentes teóricas, mientras que la segunda comprende la realización y sistematización textual de un laboratorio de experimentación –desarrollado mediante reuniones de mesa, ejercicios conceptuales, así como actividades plásticas, escénicas y audiovisuales–, en el que se desarrolla una propuesta estética alrededor de los tres ejes investigativos: *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*. Como podrá notarse en las siguientes páginas, este laboratorio retoma elementos de un proceso creativo anterior, en el que ya se asomaban inquietudes estéticas vinculadas a la teoría farmacopornista y la pospornografía.

Finalmente, cabe aclarar que esta investigación ha experimentado una modificación imprevista a través de su desarrollo. Originalmente, su propuesta

estética se proyectaba en el terreno del teatro, planteándose la temática como la exploración de una «estética teatral pospornográfica». No obstante, conforme se fue profundizando en la sistematización teórica, la noción del teatro como fenómeno y lenguaje escénico, eso que Dubatti (2007) denomina el *acontecimiento teatral* (*convivio, poiesis, expectación*), perdió pertinencia conceptual en comparación con las perspectivas interdisciplinarias sobre la teatralidad (performatividad, política de la mirada y *transteatralidad*), las cuales se volvieron más interesantes para el análisis de la representación del cuerpo en los términos tecnológicos (performativos y prostéticos) en los que la aborda la filosofía *queer*. Al descartar la posición central del teatro dentro de la investigación, apareció la necesidad de replantear la temática como la experimentación estética de una «teatralidad pospornográfica».

## Laboratorio de experimentación

“No hay nada que desvelar en la naturaleza, no hay secreto escondido. Vivimos en la hipermodernidad punk: ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural”  
(Paul B. Preciado)

La teoría de Preciado sobre el régimen farmacopornográfico, así como mis primeros encuentros con referentes del posporno, fueron la base conceptual de un trabajo de exploración teatral que llevé a cabo en el 2015 en el marco de un curso avanzado de puesta en escena.<sup>21</sup> Esta exploración derivó en una muestra escénica denominada *El Show de Rizo*, que trataba de un ridículo programa televisivo de concursos infantiles –similar a *El Show de Xuxa* (1991)– animado por un grotesco payaso (Rizo) y una modelo llamada Betzy.

En *El Show de Rizo* el escenario se convertía en plató televisivo, y al público se le interpelaba como si fueran niños espectadores invitados al set. Este era un programa de transmisión “en directo”, y de hecho era filmado literalmente por una camarógrafa ubicada en el proscenio; sin embargo, tenía

El Show de Rizo “en directo”



momentos de cortes publicitarios durante los cuales los intérpretes deshacían su rol espectacular –dejaban de actuar a sus personajes– y la escena ingresaba en una

<sup>21</sup> “Taller de Dirección”, impartido por la MA. Roxana Ávila, Escuela de Artes Dramáticas.

dimensión “fuera de cámaras”, en la que se (re)presentaba una realidad más cruda, tóxica y pornográfica de los cuerpos, apareciendo un segundo camarógrafo, de estilo ávido y amateur, que filmaba una dinámica erótica entre “Betzy”, la camarógrafa y “Rizo”. Finalmente, ambas realidades (*en directo y fuera de cámaras*) se entremezclaban en una especie de esquizofrenia por sobredosis que se cobraba fatalmente la vida de Rizo.<sup>22</sup>



El Show de Rizo “fuera de cámaras”

Al combinar dos dimensiones de realidad me interesaba generar una problematización de la maquinaria espectacular, en la que, siguiendo el análisis de Preciado (2008) sobre lo farmacopornográfico como “motor oculto” de la industria cultural, el abuso de sustancias y lo pornográfico se mostraran subyacentes al contenido familiar (aunque muy sospechoso) del programa televisivo. Para estos efectos fue de particular importancia el recurso de los camarógrafos, sus cámaras y

---

<sup>22</sup> En el siguiente link se halla un fragmento de video editado a partir de los registros audiovisuales de esta muestra escénica: <https://www.youtube.com/watch?v=PPDdoeBGJFs>



sus registros audiovisuales (tanto la grabación “en directo” como la grabación “tras escena”), pues estos elementos instauran un orden de significancia liminal; su existencia produce un estado intersticial entre la explicitud técnica de la filmación y el mundo ficcional en el que están inmersos los personajes. En otros términos, permiten exponer y explorar los entresijos performativos de la teatralidad.

El presente laboratorio se ha configurado en gran medida como una continuación experimental de *El Show de Rizo*, pues esta exploración teatral ya contenía en sus bases conceptuales las inquietudes teóricas y filosóficas que aquí se desarrollan.<sup>23</sup> Debido a esto, decidí convocar como sujetos de investigación a los intérpretes que habían trabajado en este proceso: Noelia Cruz, Ignacio Madrigal y Cristian López. También me han colaborado Diego Montealegre e Ivonne Rosales, quienes se sumaron para la última etapa en los cargos de manejo de cámara y edición, así como diseño y confección de vestuario respectivamente.

La sistematización del proceso creativo que se presenta a continuación se encuentra dividida en dos etapas, una de tanteo, realizada entre mayo y octubre del 2017, y otra de profundización, realizada entre noviembre del 2017 y mayo del 2018. La primera etapa se subdivide a partir de un registro de bitácora estructurado por fechas, planeamientos, actividades y decisiones, así como reflexiones conceptuales generadas al momento de la transcripción. Por otra parte, la segunda etapa se sistematiza a modo de una memoria ensayística acerca del planeamiento conceptual, la realización y la edición de una producción audiovisual, experimento estético con el que concluye este laboratorio.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ver Anexo 2. Bitácora de “El Show de Rizo”

<sup>24</sup> Ver Anexo 3. Bitácora, bocetos, y proceso del laboratorio de experimentación

## Etapa I. Tanteo

19 de mayo del 2017 / Sesión 1

En la primera sesión se estableció la importancia de explorar el concepto de la mirada a partir de los términos cinematográficos de plano y contraplano<sup>25</sup>. Es decir, si el plano constituye una mirada específica, porque se concentra en una determinada porción de la realidad, el contraplano podría problematizar esta mirada al exponer la performatividad de la representación –generando así la figura del metaencuadre, como por ejemplo en *Las meninas* de Velázquez, en la imagen de la cámara frente al espejo, o en la réplica infinita de una imagen que se reproduce a sí misma–. En función de generar una estética de la mirada posporno, cabe preguntarse entonces cuál sería el contraplano de la mirada porno –¿en qué momento y de qué forma la mirada porno deviene posporno?–.

6 de septiembre del 2017 / Sesión 1.5

Realizamos un mapeo colectivo consistente en la identificación de elementos base para nuestra búsqueda estética. Se rescataron las ideas de la artificialidad – muy vinculada a la figura del metaencuadre–, la exageración afectiva de lo placentero y lo displacentero, así como prácticas rituales de experimentación corporal con objetos plásticos y confites. Además, se decidió dividir la experimentación en tres módulos: exploración escénica, exploración fotográfica, y exploración audiovisual –la segunda etapa se concentra únicamente en este último, que resultó ser el de mayor pertinencia estética para la investigación–. Se

---

<sup>25</sup> En teoría cinematográfica, el *contraplano* es un encuadre posicionado en dirección opuesta al plano precedente. Sin embargo, no lo contemplo como el plano que completa el espacio representado (en el que se muestra aquello que ve el personaje, o el inverso del espacio ficcional representado) sino como el plano que revela la maquinaria de la producción escénica, es decir, que muestra el trascenio (*staff*, equipo de producción).

consideraron posibles líneas de exploración conceptual para cada módulo, incluyendo temáticas como la toxicomanía, la autodestrucción, el placer interrumpido, la ecosexualidad, la publicidad, y los videocomunicados terroristas. Este último elemento me generaba la pregunta sobre cómo podría abordarse la similitud estética entre el porno y el *snuff*, aquella por la que ambos géneros pretenden autenticar *lo real* –el sexo por un lado y la muerte por el otro–.

20 de septiembre del 2017 / Sesión 2

Realizamos un ejercicio plástico basado en dibujar sets para producciones (pos)porno.<sup>26</sup> Se debía tener en cuenta la disposición espacial, así como la inclusión de objetos y texturas. De las propuestas generadas, me interesaron los elementos de la cámara subjetiva –es decir, la que muestra la percepción-movimiento de una persona u objeto–, el uso de una paleta de colores chillante y artificiosa –tonos fosforescentes, fucsias, rosados, amarillos– , así como el uso fetichista de globos, piscinas inflables y juguetes.

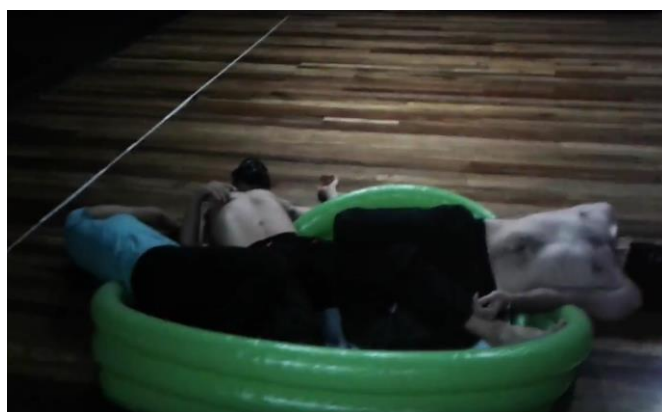
27 de setiembre del 2017 / Sesión 3

En esta sesión realizamos una exploración escénica con implementación de video denominada *transacciones filmadas*. La premisa de la situación consistía en que *B*, con malas intenciones de fondo (asesinato, estafa), intercambiaba con *A* algún artículo por dinero, mientras que *C* filmaba activamente la transacción mediante una cámara de celular. Se realizaron varias improvisaciones en las que los intérpretes fueron rotando los roles.

---

<sup>26</sup> Ver Anexo 3

## Capturas de video de la exploración escénica



La idea detonante de esta exploración se me ocurrió recordando un momento en *El Show de Rizo* donde el payaso, tras animar un concurso con globos entre dos “niños” participantes del público, le obsequiaba al ganador un *Snickers*. Este era un momento



particularmente tenso en la escena, pues el intérprete tenía la directriz de prolongar severamente la entrega del chocolate. Para mí, esta tensión sugería que el obsequio no se realizaba de forma desinteresada o gratuita, sino que había una demanda de por medio –quizá la inocencia, la imagen o el alma–.

En el caso de esta improvisación, también me interesaba explorar intenciones ocultas, pero esta vez enmarcadas en un contexto de transacción o comercio donde se intercambiaran dulces, globos y cigarrillos por dinero. Las transacciones ocurrían

al interior de una piscina inflable<sup>27</sup>, lo cual implicaba una proxemia estrecha que, sumada a la directriz de prolongar al máximo el momento de la transacción, producía un ambiente confuso y oscilatorio entre diplomacia, seducción, lucha física, traición y muerte.

La existencia de un personaje que filmaba la escena desde adentro me remite a una «espectacularización de lo representado», porque la representación era intervenida y capturada por la cámara. Pero además, plantea muchas interrogantes sobre la identidad de este personaje-intérprete en sí, pues es una figura que coexiste en dos realidades a la vez. ¿Qué puede representar, técnica y metafóricamente, un sujeto que espectaculariza la representación? Lo rescatable aquí es justamente ese efecto de choque o distancia que genera la presencia de esta figura, porque supone la concientización de que alguien está organizando una mirada, y por lo tanto, la develación performativa de la teatralidad. Por otro lado, me parece que el hecho de ver al que filma remite a cierta forma de voyeurismo inherente a la percepción, porque era satisfactorio *ver* cómo se filmaba la escena, advertir, en una especie de distanciamiento metavoyeurístico, el rol voyerista de C.

28 de setiembre del 2017 / Sesión 3.5

Discutimos alrededor de tres conceptos clave vinculados a la decodificación de la representación del cuerpo en la mirada pospornográfica:

- Performatividad: En el sentido de resaltar el grado de ficcionalización de lo representado, exponiendo la materialidad técnica y corporal implícita en el proceso de la representación. Por ejemplo, enfatizando los elementos de

---

<sup>27</sup> Elemento proveniente de las propuestas para sets (pos)porno, al igual que los globos.

maquillaje, vestuario y utilería, así como el carácter artificial de las coreografías, gestos, posturas, etc.<sup>28</sup>

- Prótesis: Tanto en el sentido de *incorporar* objetos, utilizarlos como disfraces, ortopedias o extensiones corporales de disciplinamiento, funcionalidad o placer; como en el sentido de explorar el funcionamiento prostético del cuerpo mismo, su potencialidad física para disciplinarse o darse placer a sí mismo y otros cuerpos. En términos filosóficos, resaltar la capacidad del cuerpo mismo como medio de subjetivación.
- Descontextualización: Literalmente, la colocación de algo (objetos, ideas, prácticas, gestos, lenguaje) fuera de su contexto ordinario. Aquí lo que interesa particularmente es derivar en la plurisignificación de sentido, o bien, la posibilidad de generar vínculos semióticos entre elementos comúnmente diferenciados por contexto –a través por ejemplo, del fetichismo de objetos no pertenecientes al ámbito de lo sexual–.

11 de octubre del 2017 / Sesión 4

En esta sesión se asignó la tarea de diseñar un personaje *fantástico* –monstruoso o mágico– bajo la premisa de intervenir espacios y objetos eróticamente. Es decir, los personajes debían ser planteados desde una relación erótica con el espacio. Lo que se pretendía con esto era la creación de historias onírico-eróticas donde el espacio mismo deviniese objeto de deseo al ser intervenido por los personajes.

---

<sup>28</sup> Esto se vincula estrechamente al concepto de «*betwixt and between*» desarrollado por Fischer-Lichte. Generar una ambivalencia representacional entre “cuerpo real” y “cuerpo espectacular” conduce a una desnaturalización del contenido.

Para explorar los personajes preparados por los intérpretes, realizamos una sesión fotográfica en la casa de Cristian, aprovechando los distintos espacios que la residencia nos ofrecía.



La idea de elaborar personajes fantásticos que erotizaran espacios y objetos cotidianos, me interesaba en el sentido de explorar conductas sexuales descontextualizadas de la imaginaria pornográfica tradicional, conductas más bien cercanas a una sensibilidad *camp* o paródica. No obstante, me parece que la exploración en sí se quedó corta; por un lado, hubo falta de claridad de mi parte a la hora de transmitirles esta idea, y por otro, los intérpretes no habían dedicado suficiente tiempo a elaborar sus personajes. Tras realizar esta sesión, decidimos



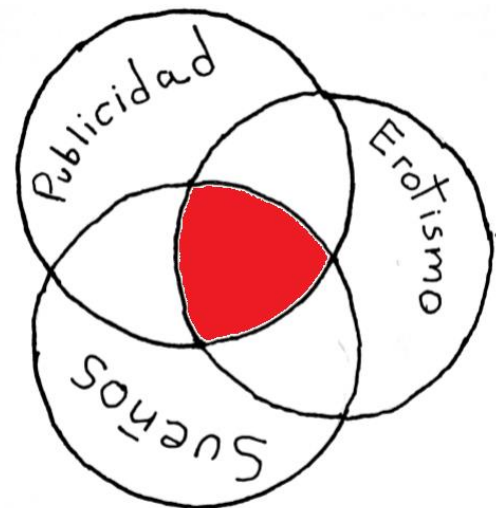
seguir desarrollando historias onírico-eróticas pero en función del último módulo exploratorio que habíamos previsto: el audiovisual.

25 de octubre del 2017 / Sesión 6

Para la exploración audiovisual, consideramos la realización de tres videos cortos, uno para cada intérprete. Quería abordar distintos contextos conceptuales a través de las historias onírico-eróticas, a las cuales agregamos también un factor publicitario.<sup>29</sup> Surgieron de esta forma tres propuestas narrativas:

- La erotización de la higiene corporal y el espacio del baño, así como la publicitación de un flotador.
- La erotización del metal en una chatarrera, así como la publicitación de una carrocería oxidada.
- La erotización, fetichización y publicitación clandestina de un “huevo vaginal mágico” en un parque urbano.

Partiendo de estas delirantes propuestas visualicé el desarrollo de un registro representacional trastocado, una mezcla difusa entre lo onírico, lo erótico y lo publicitario. En la superposición de estos tres contextos encuentro una problematización interesante del estatuto estético-político del cuerpo, y por lo tanto, la posibilidad de desarrollar una mirada pospornográfica.



<sup>29</sup> Tras una relectura colectiva de *El Show de Rizo* –que al ser un programa televisivo, contenía algunos guiños comerciales–, decidimos incluir alusiones publicitarias dentro de las historias onírico-eróticas. Me pareció pertinente que esta mezcla entre fantasías sexuales y publicidad pudiese derivar en una representación artificiosa y grotesca.



## Etapa II. Profundización

Entre noviembre y diciembre del 2017 trabajamos en propuestas narrativas sobre personajes, locaciones y objetos. Basándome en la exploración generada en *El Show de Rizo* entre lo que sucede “en directo” y “fuera de cámara”, formulé una estructura dramática a partir de la coexistencia entre dos dimensiones ficcionales, a las cuales denominé *espectacular* y *oscura*. La primera remite a una mirada publicitaria, ingenua y superficial, que sería pervertida por la segunda a través de transiciones disruptivas, al introducir elementos de corte lascivo, narcótico, complejo, grotesco o decadente. Partiendo de esta estructura, generamos una serie de imágenes que podrían enmarcarse en los siguientes conceptos:<sup>30</sup>

Dimensión espectacular	Dimensión oscura
Publicidad	Pornografía
Consumo de caramelos	Abuso de narcóticos
Productividad	Negatividad, desgaste
Idealismo, felicidad, diversión	Pesadilla, esquizofrenia, aburrimiento
Cuerpo sano, ecológico	Cuerpo enfermo, pensamiento negativo
Pose	Desestabilidad, caída
Movimiento estilizado	Movimiento brusco

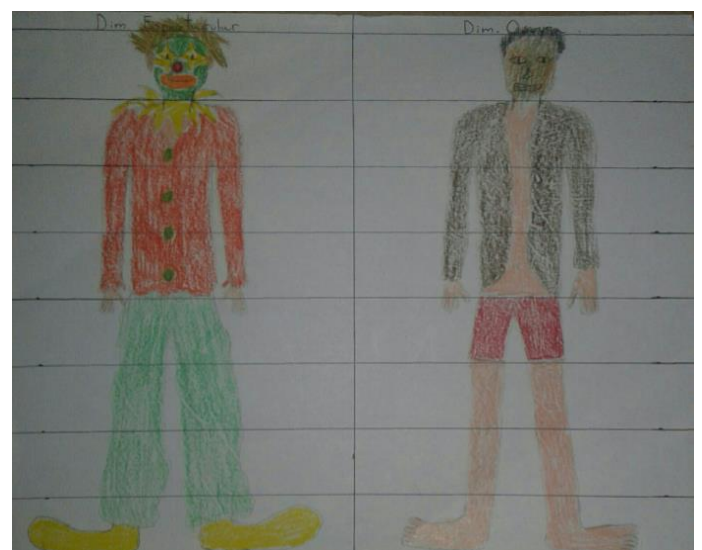
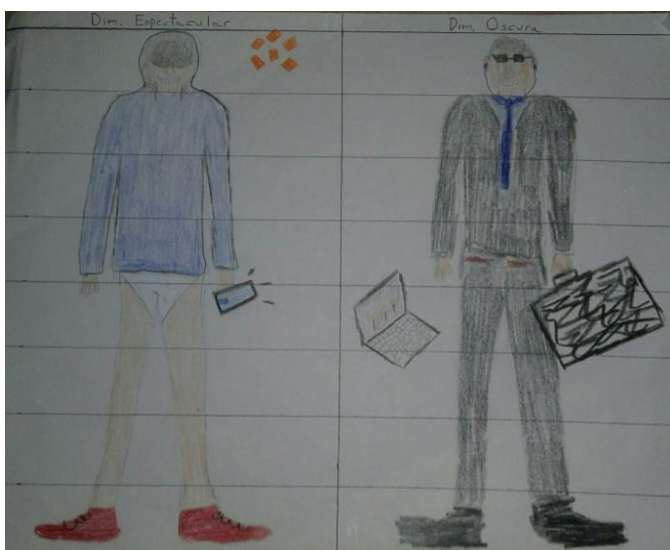
El punto de transición entre lo *espectacular* y lo *oscuro* resulta clave, pues supone un drástico cambio en el registro interpretativo, y por lo tanto, en la forma como se (trans)teatraliza el cuerpo, o bien, como se configura sobre este una mirada mediatizada. Por lo tanto, es en este momento donde más claramente podría acontecer un «estado de multiestabilidad perceptiva» alrededor de ambas

---

<sup>30</sup> Esta tabla comparativa es una síntesis conceptual abstracta realizada a partir de imágenes concretas que visualizamos para los videos.

dimensiones: la del personaje espectacularizado y la del intérprete exhibido en su performatividad; una mirada oscilatoria entre dos registros representacionales.

La elaboración de los «personajes-intérpretes»<sup>31</sup> se desarrolló a partir de esta estructura, determinando en estos una transformación plástica y situacional entre lo espectacular y lo oscuro. Originalmente pensaba trabajar con las propuestas de personajes que los participantes habían diseñado para la sesión fotográfica, sin embargo, resultó más pertinente regresar a los personajes explorados en *El Show de Rizo* y adaptarlos a las propuestas narrativas.



Primeros bocetos de vestuario, con los cuerpos divididos entre dimensión *espectacular* y dimensión *oscura*



<sup>31</sup> Les denomino de esta forma en referencia a su estatuto intersticial entre lo *espectacular* y lo *oscuro*.



Visitamos posibles locaciones de filmación en las que realizamos pruebas de cámara con la idea de explorar el potencial dramático de los espacios. Como puede observarse en las fotografías, exploramos un parque urbano, un baño de tina y un carro oxidado.



No obstante, al comenzar a coordinar fechas para ensayos y sesiones de rodaje, me di cuenta de que la cantidad de trabajo que implicaba la producción de tres videos sobrepasaba el límite temporal y económico de la investigación; dado este principio de realidad, tomé la decisión de producir un solo video en el que se integrarían elementos de las propuestas narrativas que estábamos desarrollando. Me referiré en lo que sigue al proceso de planeamiento, realización y edición de este video, último experimento del presente laboratorio, que fue llevado a cabo entre febrero y mayo del 2018.

A partir de la superposición *publicidad-erotismo-sueños*, así como la estructura dramática bidimensional y los personajes-intérpretes visualizados, concebí la historia de un excéntrico anuncio publicitario que acaba transformándose en una secuencia de fantasías eróticas fetichistas. Al igual que en *El Show de Rizo*, me interesaba generar un juego entre lo que se filma *para* y lo que se filma *tras* el

espectáculo, pero esta vez desde el lenguaje audiovisual mismo y sus posibilidades autorreferenciales –por ejemplo, realizando contraplanos en los que se muestran los aparatos y el personal técnico de producción–.

Las locaciones que habíamos visitado anteriormente no funcionaban para esta nueva propuesta, pues requería de un espacio interior amplio donde pudiera regularse la luz. Solicité en la Escuela de Comunicación Colectiva el uso de un estudio de video pero me negaron el acceso. Finalmente, en una reunión de producción, Diego me sugirió filmar en una habitación de *Fantasy Rooms*, una plataforma de moteles en el país.<sup>32</sup> Me atrajo la idea de rodar en un lugar diseñado y promocionado en los términos de la fantasía erótica (*habitación fantástica*) una arquitectura *pornotópica*



Habitación #38, Hotel Paraíso

–sexualizada, posdoméstica y de consumo– donde se reproduce y representa un imaginario sexual que bien podría denominarse *hefneriano*.

Para la escena del anuncio publicitario elaboré un guion gráfico determinando las imágenes y sensaciones que deseaba transmitir. Me basé en algunas referencias de comerciales antiguos de caramelos, los cuales al tener niveles de producción muy



"Yipes! Stripes!! Sour Bites", años 70

<sup>32</sup> <http://www.fantasyrooms.com/>



rudimentarios, manejan un registro representacional acartonado y artificioso que me interesaba explorar en el sentido de que evidencia (a veces a pesar suyo) el proceso de producción mismo –encuadres, maquillaje, gestos, movimientos, edición, manipulación lumínica, efectos especiales, etc–.

El anuncio en sí se trata de una paleta de masmelo llamada la *rizoleta*, cuya imagen publicitaria son Rizo y Betzy, quienes comen, bailan y posan ante cámaras promocionando el producto. Sin embargo, este contenido es de carácter sospechoso, pues varias de las imágenes tienen guiños grotescos (extravagantes o patéticos) y sexualmente sugerentes. De esta forma, aunque el anuncio corresponde a la dimensión *espectacular* de la historia, deja entrever elementos *oscuros* que funcionan como preámbulo para la siguiente escena.

Al finalizar el anuncio se da la aparición de un tercer personaje-intérprete al que denominé simplemente (dado su carácter enigmático) “?”. Mediante una secuencia de contraplanos, la cual supone la transición hacia la dimensión *oscura*, se revela que “?” se encontraba filmando el material publicitario. En este momento, “?” deja de

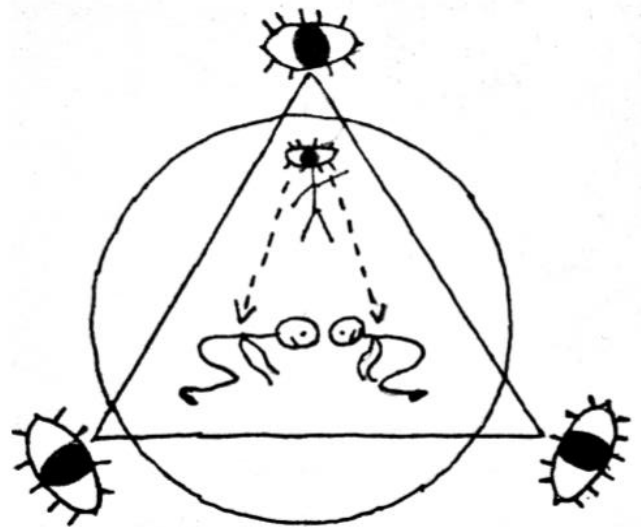


Guion gráfico



utilizar la cámara oficial y saca un celular para continuar filmando a “Rizo” y “Betzy” (quienes han dejado de interpretar a sus personajes), dando así inicio a las secuencias de fantasías eróticas. La aparición de “?” implica también la revelación del lugar donde está aconteciendo el rodaje, pues el anuncio se filmó con el fondo neutro de un ciclorama portátil.

Retomando el uso de la cámara en la exploración de las *transacciones filmadas* (I Etapa, 27/9/17), determiné que para las secuencias de las fantasías se incluyera una cámara de celular. A partir de este dispositivo se establece la dinámica de un juego de roles en el que se suceden episódicamente las fantasías eróticas. En detalle, quien posee la cámara asume un rol (y una mirada) dominante frente a los otros, y dirige *in situ* la fantasía a la vez que la filma y la interviene. No obstante, como puede observarse en la gráfica adjunta, esta dinámica de roles es a la vez mostrada en su performatividad a través de cámaras (miradas) testigo que filman la situación a cierta distancia, volviendo así patente el carácter artificial, (técnica, espacial e interpretativamente) de la producción en su conjunto.



Las fantasías eróticas exploradas se diseñaron a partir de propuestas que realizaron los intérpretes. A cada uno le solicité visualizar una práctica fetichista involucrando ciertos objetos que les había conseguido –juguetes, pinturas, máscaras, disfraces, flotadores, etc–. Además debían tener en cuenta la dinámica del juego de roles comentada previamente, es decir:

- Quien maneja la cámara asume un rol dominante, los otros un rol sumiso.
- El rol dominante implica que la práctica se dirige *in situ* con cámara en mano, por lo que se contempla un alto factor de improvisación.

Los intérpretes esbozaron ciertas imágenes, mostradas más abajo, a partir de las cuales estructuré una secuencia de prácticas en la que cada quien asumiría una vez el rol dominante. Entre el paso de una fantasía a otra, momento en el que se rotan los roles, y por lo tanto se produce un nuevo plano subjetivo, establecí cambios de vestuario para denotar una transformación imaginaria y fetichista sobre los cuerpos.



El rodaje se llevó a cabo el domingo 15 de abril, y duró prácticamente las 12 horas por las que me alquilaron la habitación. Ocho personas estuvimos presentes en la sesión: tres intérpretes, una asistente, tres técnicos de cámaras e iluminación y mi persona como director. En total utilizamos dos cámaras profesionales, una cámara *GoPro* (personal de alta definición) y una cámara de celular, además de cinco aparatos LED, un stand de luces, y un ciclorama portátil para la escena del anuncio.

Las tomas más complejas fueron las de las fantasías eróticas, conformadas por varios planos secuencia simultáneos –celular, cámaras profesionales y *GoPro*– con una alta dosis de improvisación interpretativa y técnica. En la performatividad de esta dinámica entre roles de acción y cámaras, me interesa la generación de eso que Giménez denomina “una suerte de bucle escópico” (2015: 64), es decir, un metalenguaje en el que la imagen revela el proceso de producción, problematizando así sus propios márgenes visuales.

Tanto la escena del anuncio como la de las fantasías eróticas se secuenciaron con pistas musicales en el proceso de edición. Además de enfatizar ambas dimensiones de la narrativa, la música genera un extrañamiento sobre las imágenes, les añade un nivel de artificialidad que a mi parecer produce también cierta multiestabilidad perceptiva.

La muestra audiovisual resultante constituye de esta forma una propuesta conceptual y performativa sobre una «teatralidad pospornográfica»; un acercamiento a la construcción de una mirada excéntrica y auto-perversa que pretende decodificar la representación del cuerpo como tecnología subjetivante.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> En el siguiente link puede visualizarse esta muestra audiovisual:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RqрмаiggSNY>



## Conclusiones

“La sexualidad es una producción de mil sexos, que son otros tantos devenires incontrolables” (Gilles Deleuze & Félix Guattari)

Esta investigación ha pretendido desarrollar un acercamiento experimental hacia una «teatralidad pospornográfica» a partir de la convergencia conceptual entre las nociones de *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*; una propuesta artística y filosófica que de ninguna forma se agota en las prácticas aquí desarrolladas, sino que espera fomentar otros experimentos estéticos subalternos en los que se reposicionen los criterios para concebir el cuerpo en la contemporaneidad.

A modo de reflexión metodológica, cabe rescatar el carácter teórico-práctico, cualitativo e interdisciplinario de este proyecto, el cual ha posibilitado el desarrollo de una perspectiva compleja, polivalente y dinámica sobre la representación del cuerpo y sus implicaciones en la producción de subjetividad. En el marco de la Escuela de Artes Dramáticas, encuentro que esta perspectiva puede enriquecer futuras investigaciones en las áreas de la estética teatral, la puesta en escena y la interpretación actoral, implicadas necesariamente en el abordaje de la representación del cuerpo. Cabe recordar en este sentido, aludiendo a Dubatti, que el teatro es un fenómeno de construcción, experimentación y vivencia de subjetividades.

En la sistematización teórica de los tres ejes conceptuales (*teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*), han resultado determinantes los siguientes aspectos:

- El análisis del vínculo entre teatralidad y performatividad, en el cual se redefine la idea de la representación desde su acepción mimético-aristotélica hacia una acepción performativa y por lo tanto constituyente de realidad; de

aquí la necesidad por explicitar las interacciones entre el cuerpo y los medios técnicos de representación, problematizando de esta forma los mecanismos por los que el cuerpo se espectaculariza en los fenómenos transteatrales.

- El análisis de la pornografía en su acepción *sexopolítica* y tecnológica como un fenómeno paradigmático de la industria cultural contemporánea. A través de la teoría farmacopornista, así como de la noción de una «subjetividad farmacopornográfica», fue posible establecer una caracterización estético-política de la pornografía y sus implicaciones en la representación del cuerpo; caracterización en la que se ha comprendido lo pornográfico como un fenómeno por el cual el capitalismo mercantiliza el cuerpo y la subjetividad.
- El análisis, a partir de la teoría contrasexual, la noción ética de la «*queeridad*» y algunos referentes artísticos, de la dimensión crítica de la pospornografía respecto a la representación del cuerpo; análisis que ha comprendido lo pospornográfico como un fenómeno de desmitificación identitaria y deconstrucción de la sexualidad, en el que se ponen en juego herramientas estéticas como la endoscopia, el distanciamiento, el tratamiento intersticial de la imagen, la ficcionalización y la descontextualización.

La convergencia de estos tres ejes conceptuales en el laboratorio de experimentación me llevó a explorar la noción de la mirada a partir de los términos cinematográficos de *plano* y *contraplano*, comprendiendo este último como aquél en el que se explicita la materialidad (espacial, técnica y humana) del proceso de construcción de la mirada, generando así un efecto performativo de *intersticidad* o ambivalencia representacional entre el «cuerpo semiótico» de los personajes y el

«cuerpo fenoménico» de los intérpretes –de aquí la derivación del concepto híbrido «personajes-intérpretes»–.

Este registro intersticial en la organización de la mirada se concretó en el módulo de exploración audiovisual con la propuesta de una estructura dramática basada en dos dimensiones ficcionales (*espectacular* y *oscura*), en la que se pusieron en práctica estrategias estéticas pospornográficas como el metavoyeurismo –mediante la visualización de *personajes-intérpretes* que se filman entre ellos–, la descontextualización prostética de la imagen del cuerpo –mediante el uso de maquillajes, máscaras, vestimentas y objetos de diverso carácter como elementos de extensión, decodificación y transformación corporal–, y la ficcionalización de lo representado –mediante el planteamiento situacional del anuncio publicitario y las secuencias de fantasías eróticas–.

A modo de síntesis conceptual, puede concluirse que una «teatralidad pospornográfica» se caracteriza por su énfasis estético en lo performativo, y por lo tanto, en el proceso de realización mismo más que en el resultado, un énfasis en el que se rescata la afectación corporal y la ambivalencia de la mirada por sobre la comprensión racional. Al enfatizar la representación como performance, una «teatralidad pospornográfica» pretende cuestionar (deconstruir, desnaturalizar, pervertir) el estatuto estético-político de la mirada pornográfica, su mistificación mediática del cuerpo y la sexualidad; un cuestionamiento que parte precisamente de la performatividad corporal y su capacidad para subvertir las imágenes hegemónicas con las que nos bombardea diariamente la industria cultural contemporánea.

Al enfatizar la performatividad mediante la generación de un estado de ambivalencia representacional, la estética desarrollada ha pretendido desmitificar la noción de la identidad como condición esencial o dato inmutable, propiciando la

experimentación corporal y los múltiples devenires que con esta se desencadenan. La «teatralidad pospornográfica» resulta entonces la del cuerpo fugado de toda substancialización, la del *cuerpo pornográfico* puesto bajo sospecha.

Actualmente, nos hallamos en un estado de emergencia extrema; el contexto sociopolítico de las generaciones Y, Z y T se debate en una permanente tensión entre la institucionalidad disciplinaria del orden social (familia, colegio, iglesia, academia, burocracia, empresariado, etc) y las sensaciones de confort, euforia, sedación, aislamiento, inmediatez y *satisfacción frustrante* que nos proporcionan las tecnologías farmacopornográficas. Como comenta Preciado, nos encontramos atravesando “la culminación tecnopornopunk de la modernidad” (2008: 240), un nuevo oscurantismo que ya no opera por falta de iluminación, sino por exceso.

Confrontar este presente fatal exige una revaloración de las dinámicas entre el arte y la vida, así como de la potencia performativa de las representaciones para conformar la realidad. El arte no nos puede salvar del engullimiento capitalista, pero es capaz de generar realidades normativamente incorrectas, estéticas contrasexuales e insospechadas que perviertan momentáneamente la tiranía del orden social, y no por una ideología política –que en todo caso respondería al orden social–, sino por puro deseo. Solo a partir de este enfrentamiento con lo que nos desidentifica como sujetos, el des-reconocimiento subversivo de los sistemas dominantes, será posible concebir nuevas realidades corporales.

## Fuentes de referencia

### Bibliografía

- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama
- Butler, J (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2007). *El Género en Disputa*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos: Valencia
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* Madrid: horas y HORAS.
- Debord, G. (1974). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Ediciones de la flor
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel
- Echavarren, R. Hamed, A. Lissardi, E. (2009). *Porno y PostPorno*. Montevideo: HUM
- Edelman, L. (2014). *No al futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte*. Madrid: EGALES
- Fischer, E. (2014). *Estética de lo performativo*. (2.ed) Madrid: Abada
- Foucault, M. (1998). *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad de Saber*. México: siglo xxi editores.
- Giménez, F. (2015). *Pospornografías*. México: La Cifra
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Ed. Anagrama: Barcelona.
- . (2005). La imagen pornográfica. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. pp. 9-70. Barcelona: Anagrama.
- . (2006.) *El Eros Electrónico*. México: Taurus.
- Han, B. (2016). *La agonía del Eros*. Barcelona: Ed. Herder

- Hocquenhem, G. (2009). *El Deseo Homosexual*. España: Melusina.
- Lissardi, E. (2013). *La Pasión Erótica*. Buenos Aires: Paidós
- Llopis, M. (2010). *El Postporno Era Eso*. España: Melusina
- Marcuse, H. (2010). *Eros y Civilización*. Ed. Ariel: España
- Pavis, P. (2011). Teatralidad. *Diccionario del Teatro*. pp. 434-436. Buenos Aires: Paidós
- Pérez, R. (2012). *La práctica artística como investigación*. Madrid: Alpuerto
- Preciado, B. (2008). *Testo-Yonqui*. Madrid: Espasa.
- . (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Ed. Anagrama: Barcelona
- . (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama
- Retana, C. (2008). *Pornografía: la tiranía de la mirada*. San José, Costa Rica: Arlekin
- Sanabria, C. (2011). *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*. Madrid: siglo veintiuno.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: EGALES

### Hemerografía

- Alex B. (2013). Estrategias de resistencia y ataque. Pequeña historia de la resistencia feminista/queer radical desde los años 60 hasta hoy. Fragmento traducido del libro *La società de generata. Teoria e pratica anarcoqueer*. Coños como llamas.
- Alzuru, P. (2011). El trash: la estética de la basura. *Bordes, Revista de estudios culturales* (2) pp. 8-21.
- Barría, Mauricio. (2011). Performance y políticas del acontecimiento: una crítica a la noción de espectacularidad. *Aletría*. 21. (1) pp. 111-119.
- Farina, C. (2007). El cuerpo como experiencia. Políticas de formación y mutación de lo sensible. *AISTHESIS* (42) 11-19.

- Giménez, F. (2008). Pospornografía. *Revista Estudios Visuales*, (5) pp. 96-105.
- Lence, A. (2010). Literatura y Arquitectura: El Pornógrafo de Rétif de la Bretonne y el Oikema de Claude-Nicolas Ledoux. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, pp. 149-157.
- López, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI. Revista de Educación*, (4) pp. 167-179.
- Prieto, A. (2005). Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico. *citru.doc. cuadernos de investigación teatral*. pp. 52-61
- Sanabria, C. (2012). Parcelas de lo pormenor: Las representaciones del cuerpo en el arte. *Escena*. 70 (1-2) pp. 119-132.
- Sánchez, P. (2004). teatralidad y artes performativas. *citru.doc. cuadernos de investigación teatral*. pp. 194-201

#### Fuentes digitales

- 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](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf)
- Andréu, J. (2002). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. *Fundación Centro de Estudios Andaluces*. Recuperado de:  
<http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Amsterdam School of the Arts*. Recuperado de:  
[http://www.google.co.cr/#q=www.gu.se%2F...%2F1322698\\_el-debate-sobre-la-investigac...%E2%80%8E](http://www.google.co.cr/#q=www.gu.se%2F...%2F1322698_el-debate-sobre-la-investigac...%E2%80%8E).
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recuperado de:  
<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205>
- Donaire, A. (2015). Pink Flamingos y lo abyecto. Entre performatividad paródica y pastiche. *Atenea* (511) Recuperado de:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S07180462201500010009](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07180462201500010009)

- Egaña, L. (2009). La pornografía como tecnología de género. *laFuga*, (9). Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg*. Recuperado de: [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz\\_suarez/ciborg.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf)
- Lea, S. (2010). I.K.U. *Parole de Queer*. (No. 5) Recuperado de: [https://www.scribd.com/fullscreen/80258279?access\\_key=keyss5at2quxe0mnf492t9](https://www.scribd.com/fullscreen/80258279?access_key=keyss5at2quxe0mnf492t9)
- López, I. (2017). Hal Foster: "Vivimos en un estado de emergencia". *EL CULTURAL*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Hal-Foster-Vivimos-en-un-estado-de-emergencia/40016>
- María, A. (1994). Sujeto sin género. La conceptualización del sujeto-mujer en Teresa de Lauretis. *Hiparquía*. Asociación Argentina de Mujeres en Filosofía. Recuperado de: <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volvii/sujeto-sin-genero.-la-conceptualizacion-del-sujeto-mujer-en-teresa-de-lauretis>
- Martínez, M. (2012). Conceptualización de la transdisciplinariedad. *Polis* [En línea], (16). Recuperado de: <https://polis.revues.org/4623>
- Munárriz, J. (2013). Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes. *Universidad Complutense de Madrid*. Recuperado de: [http://eprints.ucm.es/23022/1/Investigaci%C3%B3nTesisBBAA\\_Jaime\\_Mun%C3%A1rriz.pdf](http://eprints.ucm.es/23022/1/Investigaci%C3%B3nTesisBBAA_Jaime_Mun%C3%A1rriz.pdf)
- Online Etymology Dictionary. (2017). *pornography*. Recuperado de: [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=pornography](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=pornography)
- . (2017). *queer*. Recuperado de: [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=queer](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=queer)
- Preciado, B. (2009). Posporno. Excitación Disidente. *Parole de Queer*, (No. 4) Recuperado de: [https://www.scribd.com/fullscreen/80232942?access\\_key=key316k81whbmxoIlpnsyk](https://www.scribd.com/fullscreen/80232942?access_key=key316k81whbmxoIlpnsyk)
- . (2009). Historia de una palabra: "Queer". *Parole de Queer*. Recuperado de:



[https://www.scribd.com/fullscreen/79992238?access\\_key=key64jqncgsgodxmcd3jr](https://www.scribd.com/fullscreen/79992238?access_key=key64jqncgsgodxmcd3jr)

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

Real Academia Española. (2014). *pornografía*. Recuperado de:  
<http://dle.rae.es/?id=ThYXkZ3>

Romero, E. (2013). Feminismos a escena: prácticas artísticas postpornográficas. En Unidad de Igualdade (Ed). III Xornada de Innovación Educativa en Xénero. Docencia e Investigación. (pp. 303-322). España: Andavira. Recuperado de:  
[http://www.uvigo.gal/opencms/export/sites/uvigo/sites/default/uvigo/DOCUMENTOS/igualdade/Actas\\_con\\_portada\\_III\\_Xornada.pdf#page=306](http://www.uvigo.gal/opencms/export/sites/uvigo/sites/default/uvigo/DOCUMENTOS/igualdade/Actas_con_portada_III_Xornada.pdf#page=306)

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](http://www.museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121gaylerubin.pdf)

Ruido, M. (2003). La Fraternidad de los Cuerpos Posthumanos. *Congreso "Masculinitats, diversitat i diferència"*. CCB. Recuperado de:  
<http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205479/284660>

Smiraglia, R. (2012) Sexualidades de(s)generadas: Algunos apuntes sobre el postporno. *Imagofagia*. (6). Recuperado de:  
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/335/289>

Soca, R. (2007). *pornografía*. Recuperado de:  
<http://www.elcastellano.org/palabra/pornograf%C3%ADa>

### Filmografía

Anderson, P. (productor y director). (1997). *Boogie Nights*. Estados Unidos: New Line Cinema

Bouchard, B., Harms, M., Walters, D. (productores) y Sprinkle, A. (directora). (1981). *Deep Inside Annie Sprinkle*. Estados Unidos: Evert Enterprises

Brüning, J (productor) y Bruce LaBruce (director). (2004). *The Raspberry Reich*. Alemania: Jürgen Brüning Filmproduktion

Curtis, A. (productor y director). (2002). *The Century of the Self*. Reino Unido: BBC

Komuro, N., Sono, S., Takahashi, S. (productores) y Siono, S. (director). (2016) *Antiporno*. Japón: Django Film

Llaràs, N., REDIU, J. (productores) y Sol, J. (director). (2010). *Fake Orgasm*. España: Zip Films

Mitchell, A., Mitchell, J. (productores y directores). (1972). *Behind the Green Door*. Estados Unidos: Jartech, Inc.

Pander, J. (director). (1995). *The Operation*. Estados Unidos: 210 Productions

Waters, J. (productor y director). (1972). *Pink Flamingos*. Estados Unidos: Fine Line Features

Wincy (productor y director). (2008). *Empaná de Pino*. Chile: Wincy Producciones

### Videografía

Egaña, L. [Anarquía Coroadá]. (2017). mi sexualidad es una creación artística\_mp4. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=rCqBvIHLvWs>

—. [damne.net]. (2011). Entrevista con Lucía Egaña Rojas sobre el transfeminismo, sexualidad, postporno y su documental “Mi sexualidad es una creación artística”. Recuperado de: <https://vimeo.com/133348262>

De Lauretis, T. [culturalcoop]. (2014). Conferencia de Teresa de Lauretis. Género y teoría queer. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=SY\\_5x0BdlFk](https://www.youtube.com/watch?v=SY_5x0BdlFk)

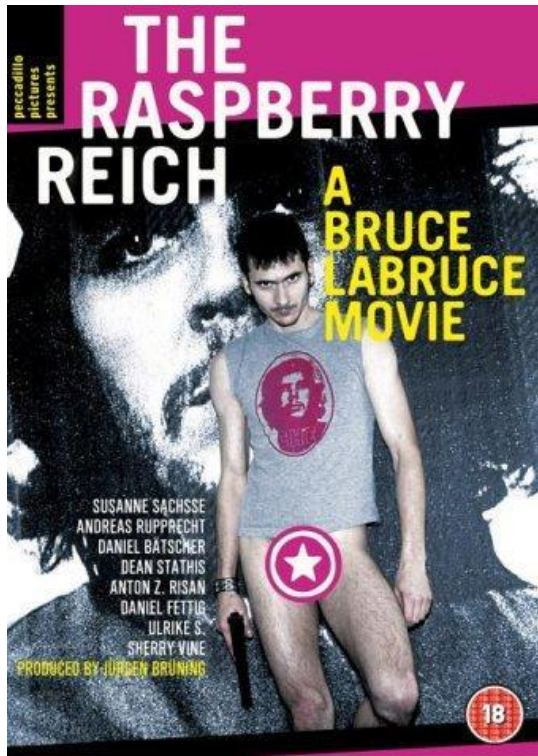
Dubatti, J. [Cátedra Alfonso Reyes]. (2010). JORGE DUBATTI - El teatro y la ética de convivencia. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UQfwvdLvZIQ&t=962s>

Torres, D. [Diana Pornoterrorista]. (2010). Pornoterrorismo - Entrevista (PARTE 1). Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=my71lf66g\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=my71lf66g_c)

Preciado, B. [A Parte Rei Revista de Filosofía] (2015). Pienso luego existo: Beatriz Preciado. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7TelvU0BdFs>

—. [cqueertv]. (2016). Beatriz Preciado en México. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=P7ZufifUMzQ&t=132s>

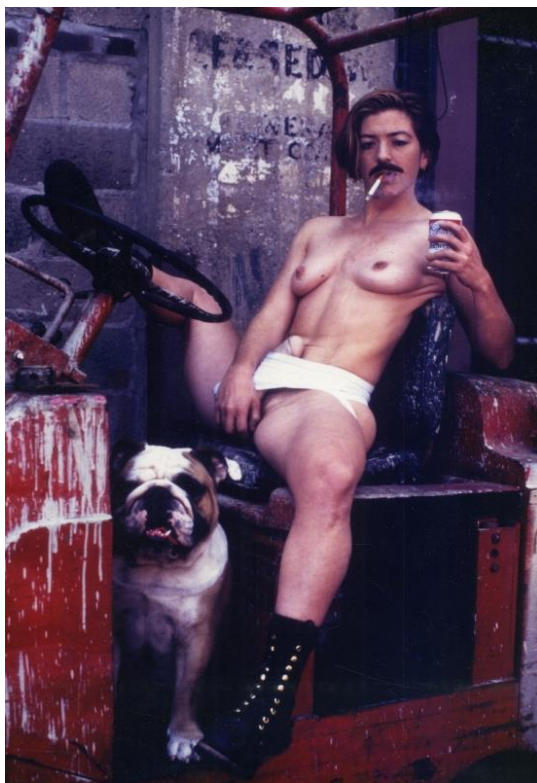
Anexo 1. Algunos referentes posporno



*The Raspberry Reich*, Bruce LaBruce (2004)



*Antiporno*, Sion Sono (2016)



*Gay Martin*, Shelly Mars (1991)



*Artificial*, Quimera Rosa (s.f)





*La Avaricia*

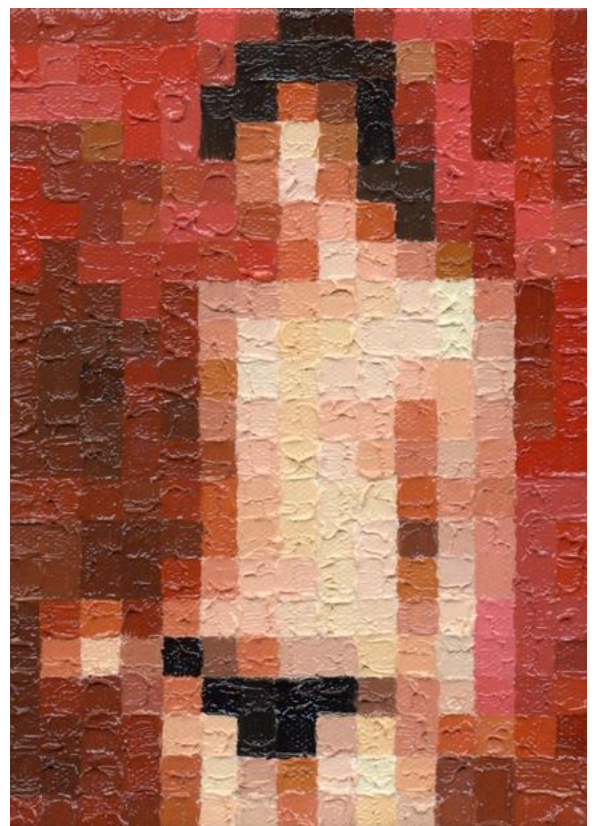
*La Avaricia*, María Llopis (2011)



*De Pelos*, La Congelada de Uva (2009)



*76 Blowjobs*, Jason Savalon (2001)



*SGAM-063.jpg*, Adam Connelly (s.f)

## Anexo 2. Bitácora de "El Show de Rizo"

Espacios propios de la pornografía Play boy: - La isla artificial  
- La cueva  
- El jardín botánico.

La construcción pública de lo privado.

### Teatro Post-Porno

⇒ Filtro 13/11/16

- Influencias:

- Pornografía de Beatrice Preciado, y Testa-Yonki
- Porno-Terrorismo
- La mirada de lo íntimo en la cultura audiovisual de Carolina Sanabria
- Distopías post-apocalípticas.
- El sacrificio
- Lo gore o post-gore
- Historia de la sexualidad de Foucault
- Los paraísos artificiales de la posmodernidad
- Cyber-Punk → anime japonés
- Lo BDSM → Investigar - Haraway, ver I.K.U de Cheung
- La contracultura gringona de los 60s, 70s y 80s, <sup>90s</sup> Waters, Burroughs, Ginsberg, Bukowski, Manson.
- La sinestesia de la consciencia abierta?
- Psicomagia → Más que psicomagia → Que putas!  
quien lee los comics de
- Patafísica Zdzislawy y Moebius → Investigara Jarry Leer
- El Imperio Romano en su esplendor y decadencia.  
→ En realidad Fellini's Satyricon
- La construcción social sobre el cuerpo/lo bello y lo feo
- Lo 'queer', la deconstrucción de las identidades y el "gender performance" de Butler
- La des-mitificación de la genitalidad.
- Historia del satanismo y la brujería de Jules Michelet / El conocimiento negado del cristianismo.
- La estética costumbrista, lo atrevido lo polo y lo kitsch
- La música electrónica → Investigar para vincular y la sintetización del sonido.
- El incesto y la moral cristiana.
- La totalidad y la nada.

"XQ solo cuando cada cosa y cada polla en sí y planeta sea respetado merecerá la pena vivir en el Nuevo Vidal"

"El tiempo es la presión mínima"

"Dura lo que Dura Dura"

"Síntesis es más"

**Exploración 2**

**Elementos de la Exp 1 a rescatar**

- Presencia de productos babilónicos estimulantes de consumo (Red Bull, Gatorade, Snickers, Twix, Coca-Cola, Pepsi, Choclos Trident)
- Música electrónica vieja, oscura y con sonidos distorsionados.
- Ese doble juego entre una dimensión perversa que se mantiene catrónica y una dimensión médica (tensión dinámica dramática (a trabajar))
- El show → Entendido como un arte espectacular que busca atención mediática y que está dirigido a entretener a una audiencia; pero siempre a través del trabajo siempre a través de "cosas oscuras objetas del deseo"

Partiendo de esto, empezamos a explorar desde:

Impresos con personajes altamente sexualizados y muy excéntricos Locomotivas sexys o manijas liberales	<b>Elementos para probar:</b> - recipientes manijeados de pecera y gatorade - chicles - botellas de rasu - globos - telex cybopunk
---	---

"Testo-Yonki"  
 Notas de

**Porno Poder** (cap 1)

"El porno es un dispositivo virtual masturbatorio"

Estimular la producción de placer

Industria del espectáculo

SXIX → break shows  
 SXX y XXI → Porno

ámbito underground de la industria del espectáculo.

El cuerpo porno es un cuerpo inaccesible, fantasía abstracta

La industria cultural desea la pornografía sin sufrir la marginalización de la representación porno. Osea, el porno mainstream es el porno implícito en las representaciones de la cultura audiovisual hegemónica.

"Plutocracia espermática"

La eyaculación y la muerte como la única verdad, ilusión de la inserción en la "real pura" → "lo raw"

El espectador pornográfico (bio-hombre universal) juega tanto el rol de "premotor orgásmico" como de receptor involuntario de estímulos eyaculantes.

"la subjetividad pornográfica se traga su propio estómago"

Control hegemónico  
 Avance moral  
 y uno como objetos estereotipados

ob-secras

Porno = Sexo-performance  
 Porno = teatralización del sexo

El porno no como industria cultural, sino como paradigma de toda industria cultural.

Para liberar a la sexualidad de su control bio-político se necesitan inventar otras formas: películas computarizadas, colectivos y "cogit" de sexualidad que supera el marco de la producción pornográfica normalizada.

- Etimología del Porno-pornografía  
 artista Richard Wink Van Kempen

"producción audiovisual con ~~elementos~~ elementos pornográficos cuya objetivo no es masturbatorio sino político, crítico o humorístico"

Sex performance:  
 "The public cervix announcement" de Annie Sprinkle

ataque a los pretendidos valores puritanos del capitalismo.

la doble moral del capitalismo niega la sexualización del trabajo a la vez que la pornifica.

"El objetivo de la sexopolítica no es otro que la producción de la subjetividad a través del control techno-biológico del cuerpo"

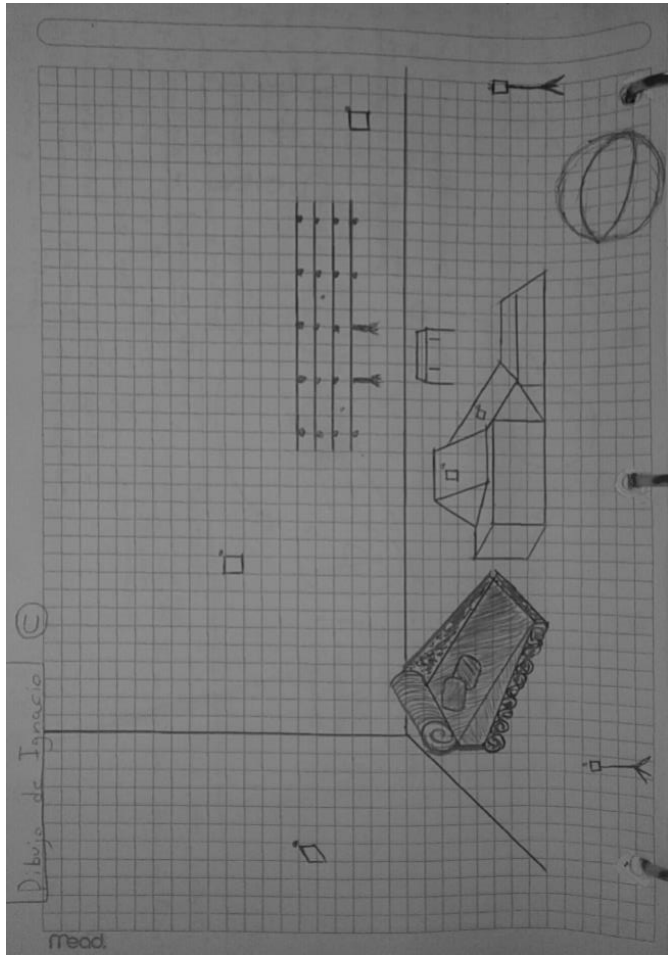
Placer, sexo y género como propiedad de los grandes multinacionales farmacéuticas-políticas.

ética post-cristiana liberal  
 feminización del trabajo  
 economía de eyaculación  
 "mantener erecta la polla global"  
 consumidor heteromacho analfabeta









Ej. de Improvisación I:  
Transacción Filmada

¿Quién? A quién en escena, tiene dinero

• Entra B con C, ~~tiene dinero~~

• A y B se observan

• B ~~se acerca~~ a C ~~en un lugar~~

• C alita la cámara y da una señal para empezar a filmar.

• A y B se muestran diplomáticos y amistosos (o lujosos y volutarios)

• A y B realizan la transacción, A le da dinero a B y B le da la mercancía, mientras tanto C filma, ~~se acerca~~ entra!

• A utiliza la mercancía mientras B lo observa y C lo filma

• A muere

• B se complace de la muerte de A

Objetos:  
- globos  
- confites  
- celulares  
- puros  
- puros  
- puros

Escenografía:  
- piscina inflable

Vestuario:  
- pantalones  
- pantalones  
- pantalones

Coreografías con globos:  
Sección del show de Rico

¿Qué se negocia?  
- globos  
- confites  
- cigarrillos  
- cigarrillos

Parameo Institute

otro de poder burgués

obsesión sexual

Dispositivo masturbatorio

"Ronda Gubernamental Ritmo de la vida"

Niños donados, no en escena!

Paradigma Fónico "Punto de el dedo"

"Atraves de la imagen"

Fuero = cuerpo paraguayo

Incompleto/Parcial de

no tiene política del paso

Humor de por Paraguay US potencial sobre vida de cultura

Paraguay

Atitud

Sexo Sincro

Populizar

Recursos

Personalización sexual de la propaganda

Consumos

Cuerpo como principal producto del capitalismo

Regimen feminista

Tercer Pensamiento socialista

"41 + Editado"

23/3/18

Sobre la Escena 2...

Batex → Rizo

mirada subjetiva ambiente

mirada fija

¿Cómo define cada quien su personaje? - Peter - Rico

Actividad: Cada uno va a elaborar una fantasía en la que se utilizan los objetos disponibles (y agregando otros objetos o sustancias si son fáciles de conseguir). La propuesta debe tener en cuenta que:

- Los otros dos son sumisos; es decir, la posesión de la cámara jerarquiza su posición y los vuelve dominantes frente a los otros, que son humillables.
- Van a participar activamente en la fantasía; es decir, van a dirigirla in situ con cámara en mano e interviendo, pueden hablar, aunque en la edición se disminuirán los audios.
- Los objetos no pueden ser decorativos, sino que deben tener usos concretos sobre el cuerpo, deben ser manipulados, incorporados.
- Los personajes pueden tener consciencia de que a la vez que filman, están siendo filmados.



Storyboard / Práctica / Estética de una teatralidad posporno

Plano detalle boca de Rizo  
 Acción: Pasar el tiempo  
 Sensación: Calor, una depresión a lo burlesco

Primer plano del rostro de Rizo  
 Acción: Pasar el tiempo  
 Sensación: Calor, una depresión a lo burlesco

Plano detalle boca de Rizo  
 Acción: Rizo muerde la paleta  
 Sensación: Humedad, detalles, burlesco  
 → Rizo podría tener un poquito de sangre en la nariz

Storyboard / Práctica / Estética de una teatralidad posporno

Primer plano del rostro de Rizo  
 Acción: Mastigar y saborear la rizoleta  
 Sensación: Sabor, diversión, "tok tok"  
 → Entra Deep (then deep)  
 → la cámara se estremece

Plano general de Rizo  
 Acción: Rizo baila, y sudora  
 Sensación: Poltismo, monotonía, falsedad → Entra rotulo de "rizoleta"  
 → luces led intermitentes  
 Rizo: "¡Que divertido!"  
 → con globos y serpentina

Plano detalle boca de Betzy  
 Acción: Betzy muerde la paleta  
 Sensación: Sensibilidad, suavidad  
 → luces led intermitentes

→ la cámara se estremece

Primer plano del rostro de Betzy  
 Acción: Mastigar y saborear la rizoleta  
 → luces led intermitentes  
 → la cámara se estremece

Storyboard / Práctica / Estética de una teatralidad posporno

Plano general de Betzy  
 Acción: Betzy saborea la rizoleta  
 luego aparece Rizo súbitamente, ella se sorprende y ambas bailan para la cámara una coreografía plana. Sensación: Artificialidad  
 → Rizo aparece mágicamente

Plano detalle de las bocas de Betzy y Rizo  
 Acción: Muerden la paleta  
 → Pueden verse las temas 4 y 7

Plano general de Betzy sentada sobre la espalda de Rizo en 4 patas  
 Acción: Pasar para la cámara  
 Sensación: Artificialidad  
 → deberían aparecer el porfido

Primer plano rostros de Rizo y Betzy  
 Acción: Pasar para la cámara  
 Sensación: Artificialidad

Storyboard / Práctica / Estética de una teatralidad posporno

Plano general de Betzy inclinada de espalda 5  
 Acción: Inflar el globo

Plano general de Rizo recibida  
 Acción: Pasar para la cámara  
 Sensación: Ambigüedad  
 → Entra rotulo de "rizoleta"

Plano general de Rizo y Betzy  
 Acción: Rizo le entrega una rizoleta a Betzy  
 Sensación: Artificialidad

Primer plano del rostro de Betzy  
 Acción: Morder la paleta  
 Sensación: Ambigüedad

Storyboard / Práctica / Estética de una teatralidad posporno

17 Plano general de Rizo y Betsey  
Acción: Betsey ofrece la paleta a la cámara y Rizo muestra su torso

18 Plano general de Rizo sentado sobre la espalda de Betsey en 4 patas  
Acción: Pasar para la cámara  
Sensación: Artificialidad

19 Primer plano rostros de Betsey y Rizo  
Acción: Pasar para la cámara  
Sensación: Artificialidad

20 Plano general de Rizo inclinado de espaldas  
Acción: Inflar el globo

Storyboard / Práctica / Estética de una teatralidad posporno

21 Plano general de Betsey recostada  
Acción: Pasar para la cámara  
Sensación: ambigüedad  
Aparece rótulo de RIZOLETA

22 Plano general de Betsey y Rizo  
Acción: Betsey le entrega una rizoleta a Rizo  
Sensación: Artificialidad

23 Primer plano del rostro de Rizo  
Acción: Morder la paleta  
Sensación: ambigüedad

24 Plano imagen empieza a girar hasta cubrir un tortellino  
Primer plano de las rizoletas  
Rizoletas (1): Prueba ya la nueva rizoleta y se parte de la diversión. Y recuerden es solo para niños!

Storyboard / Práctica / Estética de una teatralidad posporno

1 Plano general de Rizo, Betsey y ?  
Acción: ? revisa las tomas mientras R y B se observan él come una rizoleta, ella fuma un cigarrillo

2 Primer plano de ? toma otro  
Acción: ? revisa las tomas, observa a la cámara y sonríe, saca su celular y filma  
Sensación: Incertidumbre, control, perversion

3 Primer plano de rizoletas ardidas  
Sensación: Desencanto  
Torta kukusmedela  
Aparece un niño bebé

4 Plano secuencia de R y B  
Acción: R y B observan a la cámara, R se abro el video y B se quita su saco, ? se aproxima les filma el cuerpo, los acercan  
Sensación: Control, dominancia

“El placer estético es una respuesta a la forma más que al contenido”

# Paleta de colores



3

## Personajes

Risco, tipo peculiar de show  
Bobby Españolero



La chica, la super modelo,  
la modelo de la figura perfecta  
el sujeto



El rapista, el espectador  
maricano, peruano



## Estética de lo performativo

- ¿Cómo elegir al espectador al papel de espectador?
- ¿Es en el momento del trabajo que se define al sujeto?
- ¿Cuándo el sujeto se convierte en espectador, el sujeto al que se dirige?
- ¿Hay una estética de lo performativo?
- ¿El ritual de la metalingüística también a los marcos más allá de la estética?
- ¿Cómo aplicar la estética a un espectáculo?
- ¿Cómo aplicar la estética a un espectáculo?

4

## Lo performativo en lo espectacular

### Dimensiones

Dimensión Españolera | Dimensión Oscura

En cada dimensión se da el ojo, viene a los personajes en su totalidad, pero con el ojo del espectador en su totalidad, siempre hay un ojo que mira y un ojo que es mirado, pero siempre hay un ojo que mira y un ojo que es mirado.

Se trata de un juego de roles, de un juego de roles, de un juego de roles, de un juego de roles.

### Risco

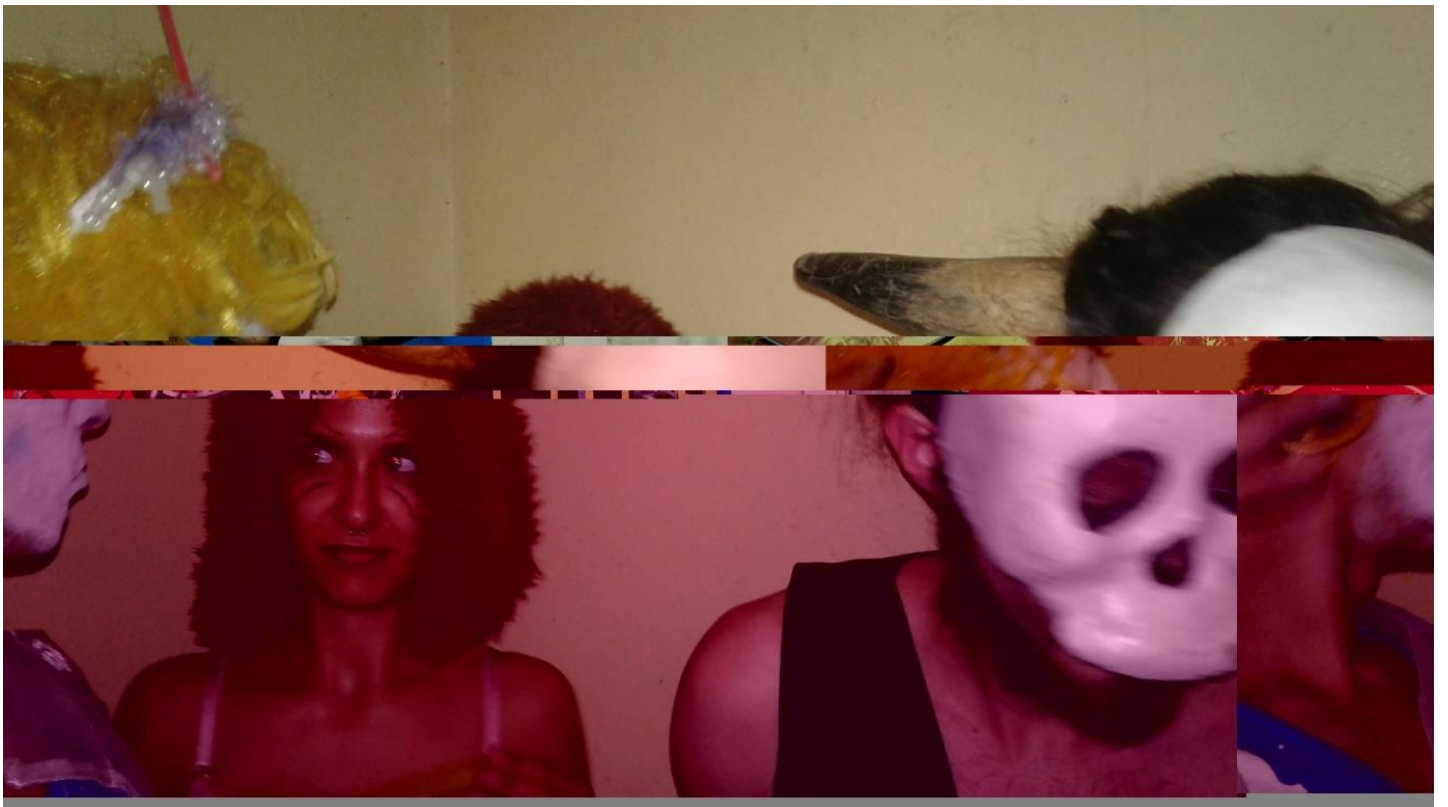
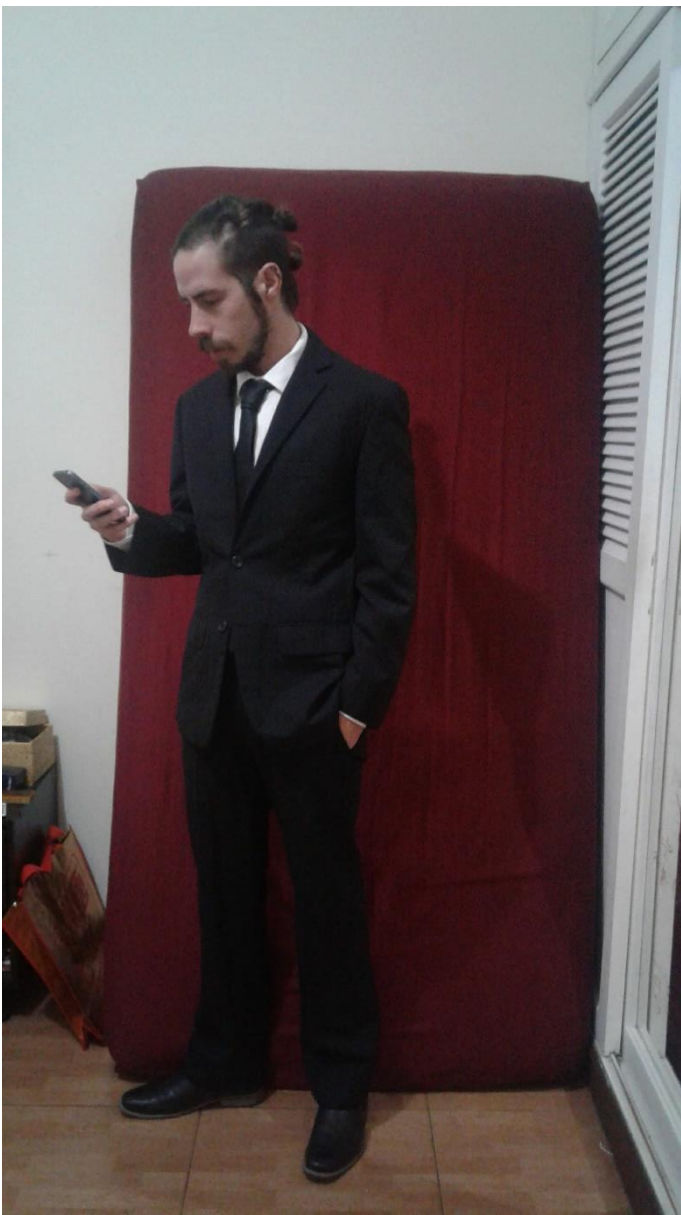
• ¿Qué es un Risco (espectáculo)?
- ¿Qué es un Risco (espectáculo)?
- ¿Qué es un Risco (espectáculo)?
- ¿Qué es un Risco (espectáculo)?



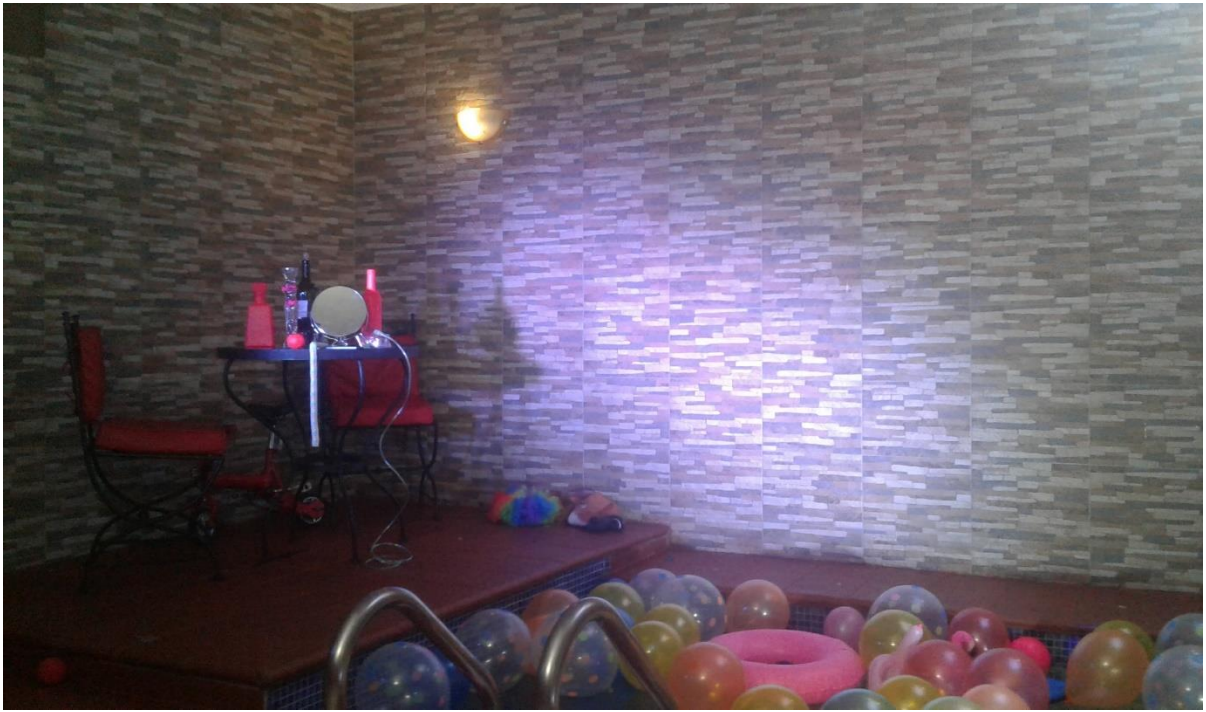












Anexo 4. Fórmulas de consentimiento informado para ser sujeto de investigación



## FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

(Para ser sujeto de investigación)

Hacia una «Teatralidad Pospornográfica»

Proyecto de Graduación en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, 2017

Nombre del investigador: Alonso Brenes Vargas

Nombre del participante: Cristian Josué López Quesada

### **A. Propósito del proyecto**

Esta investigación en artes está siendo realizada por Alonso Brenes Vargas, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de desarrollar una exploración estética sobre la representación del cuerpo con base en las nociones de *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*.

### **B. ¿Qué se hará?**

El proyecto incluye un Laboratorio de Experimentación donde se desarrollan reuniones de mesa en las que se planean y conceptualizan ejercicios exploratorios; estos incluyen prácticas teatrales, performativas, fotográficas y audiovisuales, para las cuales se requiere la participación activa y el desempeño interpretativo de Cristian Josué López Quesada. Este laboratorio comprende el período entre Mayo del 2017 y Abril del 2018.

### **C. Riesgos**

Durante la realización del laboratorio, en caso de que Cristian Josué López Quesada sufra algún daño físico como consecuencia de las actividades realizadas, Alonso Brenes Vargas realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario, comprometiéndose a asumir los gastos que este pudiese implicar.

### **D. Pago**

Por la participación en el proyecto, y en remuneración al tiempo implicado y el desempeño interpretativo, se le cancelarán 30.000 colones en efectivo una vez terminado el laboratorio.



E. Esta es una investigación sobre las posibilidades de reformular la representación del cuerpo y la sexualidad. Debido a esto, los ejercicios exploratorios del laboratorio podrían implicar la exposición parcial o total del cuerpo desnudo.

F. El material fotográfico y audiovisual producido durante el laboratorio se utilizará únicamente con fines académicos, tanto en el documento del Proyecto de Graduación como en la presentación pública, pudiendo aparecer también en publicaciones de revistas artísticas.

G. Recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

H. No perderá ningún derecho legal al firmar este documento.

### CONSENTIMIENTO

He leído toda la información descrita en esta fórmula antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio

Cristian López Rosada  
114920140



(14 Mayo del 2017)

Nombre, cédula y firma del sujeto

fecha

Ivonne Lizette Rosales Flores

114280644



14/5/17

fecha

Nombre, cédula y firma del testigo

Alonso Braces Vargas



115420418

14/5/17

fecha

Nombre, cédula y firma del investigador que solicita el consentimiento

## FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

(Para ser sujeto de investigación)

Hacia una «Teatralidad Pospornográfica»

Proyecto de Graduación en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, 2017

Nombre del investigador: Alonso Brenes Vargas

Nombre del participante: Ignacio Madrigal Luttmann

### **A. Propósito del proyecto**

Esta investigación en artes está siendo realizada por Alonso Brenes Vargas, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de desarrollar una exploración estética sobre la representación del cuerpo con base en las nociones de *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*.

### **B. ¿Qué se hará?**

El proyecto incluye un Laboratorio de Experimentación donde se desarrollan reuniones de mesa en las que se planean y conceptualizan ejercicios exploratorios; estos incluyen prácticas teatrales, performativas, fotográficas y audiovisuales, para las cuales se requiere la participación activa y el desempeño interpretativo de Ignacio Madrigal Luttmann. Este laboratorio comprende el período entre Mayo del 2017 y Abril del 2018.

### **C. Riesgos**

Durante la realización del laboratorio, en caso de que Ignacio Madrigal Luttmann sufra algún daño físico como consecuencia de las actividades realizadas, Alonso Brenes Vargas realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario, comprometiéndose a asumir los gastos que este pudiese implicar.

### **D. Pago**

Por la participación en el proyecto, y en remuneración al tiempo implicado y el desempeño interpretativo, se le cancelarán 30.000 colones en efectivo una vez terminado el laboratorio.

E. Esta es una investigación sobre las posibilidades de reformular la representación del cuerpo y la sexualidad. Debido a esto, los ejercicios exploratorios del laboratorio podrían implicar la exposición parcial o total del cuerpo desnudo.

F. El material fotográfico y audiovisual producido durante el laboratorio se utilizará únicamente con fines académicos, tanto en el documento del Proyecto de Graduación como en la presentación pública, pudiendo aparecer también en publicaciones de revistas artísticas.


G. Recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.


H. No perderá ningún derecho legal al firmar este documento.

### CONSENTIMIENTO

He leído toda la información descrita en esta fórmula antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio

  
Ignacio Madrigal Luttmann  
9-119-194  
Nombre, cédula y firma del sujeto (14 Mayo del 2017)  
fecha

Ivonne Rosales Flores  
114280644  
  
Nombre, cédula y firma del testigo 14/5/17  
fecha

Alonso Brenes Vargas  
  
115420418  
Nombre, cédula y firma del investigador que solicita el consentimiento 14/5/17  
fecha

## FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

(Para ser sujeto de investigación)

Hacia una «Teatralidad Pospornográfica»

Proyecto de Graduación en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, 2017

Nombre del investigador: Alonso Brenes Vargas

Nombre del participante: Noelia Cruz Araya

### **A. Propósito del proyecto**

Esta investigación en artes está siendo realizada por Alonso Brenes Vargas, estudiante de Licenciatura en Artes Dramáticas, EAD, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de desarrollar una exploración estética sobre la representación del cuerpo con base en las nociones de *teatralidad*, *pornografía* y *pospornografía*.

### **B. ¿Qué se hará?**

El proyecto incluye un Laboratorio de Experimentación donde se desarrollan reuniones de mesa en las que se planean y conceptualizan ejercicios exploratorios; estos incluyen prácticas teatrales, performativas, fotográficas y audiovisuales, para las cuales se requiere la participación activa y el desempeño interpretativo de Noelia Cruz Araya. Este laboratorio comprende el período entre Mayo del 2017 y Abril del 2018.

### **C. Riesgos**

Durante la realización del laboratorio, en caso de que Noelia Cruz Araya sufra algún daño físico como consecuencia de las actividades realizadas, Alonso Brenes Vargas realizará una referencia al profesional apropiado para que se le brinde el tratamiento necesario, comprometiéndose a asumir los gastos que este pudiese implicar.

### **D. Pago**

Por la participación en el proyecto, y en remuneración al tiempo implicado y el desempeño interpretativo, se le cancelarán 30.000 colones en efectivo una vez terminado el laboratorio.

**E.** Esta es una investigación sobre las posibilidades de reformular la representación del cuerpo y la sexualidad. Debido a esto, los ejercicios exploratorios del laboratorio podrían implicar la exposición parcial o total del cuerpo desnudo.


F. El material fotográfico y audiovisual producido durante el laboratorio se utilizará únicamente con fines académicos, tanto en el documento del Proyecto de Graduación como en la presentación pública, pudiendo aparecer también en publicaciones de revistas artísticas.

G. Recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

H. No perderá ningún derecho legal al firmar este documento.

### CONSENTIMIENTO


He leído toda la información descrita en esta fórmula antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio

Noelia Cruz Araya, 701810394, 

Nombre, cédula y firma del sujeto

(14 Mayo del 2017)


fecha

Diego Montecal ~~agudo~~ Aljovos  
1-1409-0731 

Nombre, cédula y firma del testigo

14/5/17

fecha

Alonso Brenes Vargas, 115420418 

Nombre, cédula y firma del investigador que solicita el consentimiento

14/5/17

fecha