

International institute
for philosophy and
social studies.

Pléyade

REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

número 33 | enero - junio (2024)
online issn 0719-3696 / issn 0718-655x

Introducción

Tomás Peters
Cristina Guirao

De la sociología de la cultura a la sociología cultural: derivas teóricas, metodologías experimentales e intervenciones críticas

Artículos

Pedro Güell

Del agente al paciente. El devenir de las sociologías del cambio y el ocaso del futuro

Eduardo Nivón

Los debates sobre el derecho a participar en la vida cultural. La redacción del artículo 27 de la DUDH

Marifé Santiago

Intervenciones escénicas femeninas en España: pensando un mundo pacífico

Dolores Galindo

Desafiando la normatividad de género: el performance posporno en México

Fabiola Leiva-Cañete
Francesca Compagnone

Participar de la vida cultural: perspectivas de género para una gestión cultural territorial transformadora

Andy Castillo

El suicidio en las crisis: una perspectiva cultural sobre los malestares y las resemantizaciones (pos)pandémicas

Reseñas

Enric Mira

Juan Manuel Zaragoza. *Componer un mundo en común. ¿Por qué necesitamos a Bruno Latour?* Madrid: Lengua de Trapo y Círculo de Bellas Artes, 2024, 376 pp

Julieta Brodsky

Ana Rosas. *Pensar los públicos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2023, 120 pp

Desafiando la normatividad de género: El performance posporno en México

*Challenging gender normativity:
Post-porn performance in Mexico*

*Desafiando a normatividade de gênero:
O performance pós-porno no México*

Dolores Galindo

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Resumen

Los movimientos feministas tradicionales surgieron en respuesta a la restricción de derechos y libertades impuesta a las mujeres por roles predefinidos en una sociedad históricamente dominada por hombres, lo cual las relegó a las funciones de madre, esposa y cuidadora del hogar. A partir de los años 60, el arte feminista emerge como una expresión política que cuestiona las imposiciones patriarcales, ampliando su alcance para representar identidades marginadas, incluyendo mujeres racializadas, lesbianas, gays y personas trans. Esta estrategia, influenciada por las teorías de Judith Butler, desafía la concepción binaria del género y recalca su dimensión política, transformando las políticas de identidad y orientando al feminismo hacia el análisis de la construcción y significado de los roles de género en el arte y la sociedad, en oposición a la objetivación de las mujeres. En América Latina, especialmente en México, la mujer ha enfrentado una clara subordinación histórica, agravada por factores de raza, género y clase. Ante estos desafíos, México se convierte en un terreno fértil para la adopción de posturas posporno, que defienden la diversidad y rechazan los estereotipos tradicionales, representando una ruptura con las limitaciones corporales y una celebración de la multiplicidad sexual, ideológica y corporal.

Palabras clave: Normatividad, género, estereotipos, performance, posporno.

Abstract

Traditional feminist movements emerged in response to the restriction of rights and freedoms imposed on women by predefined roles in a society historically dominated by men, relegating them to the functions of mother, wife, and housekeeper. From the 1960s onwards, feminist art emerges as a political expression that questions patriarchal impositions, expanding its scope to represent marginalized identities, including racialized women, lesbians, gays, and transgender individuals. Influenced by Judith Butler's theories, this strategy challenges the binary conception of gender and emphasizes its political dimension, transforming identity politics and directing feminism towards the analysis of the construction and meaning of gender roles in art and society, in opposition to the objectification of women. In Latin America, especially in Mexico, women have faced clear historical subordination, exacerbated by factors of race, gender, and class. Confronted with these challenges, Mexico becomes fertile ground for the adoption of post-pornographic positions, which defend diversity and reject traditional stereotypes, representing a break with bodily limitations and a celebration of sexual, ideological, and bodily multiplicity.

Keywords: Normativity, gender, stereotypes, performance, postporn.

Resumo

Os movimentos feministas tradicionais surgiram em resposta à restrição de direitos e liberdades imposta às mulheres por papéis predefinidos em uma sociedade historicamente dominada por homens, relegando-as às funções de mãe, esposa e cuidadora do lar. A partir dos anos 60, a arte feminista emerge como uma expressão política que questiona as imposições patriarcais, ampliando seu alcance para representar identidades marginalizadas, incluindo mulheres racializadas, lésbicas, gays e pessoas trans. Esta estratégia, influenciada pelas teorias de Judith Butler, desafia a concepção binária de gênero e enfatiza sua dimensão política, transformando as políticas de identidade e orientando o feminismo para a análise da construção e significado dos papéis de gênero na arte e na sociedade, em oposição à objetificação das mulheres. Na América Latina, especialmente no México, as mulheres enfrentaram uma clara subordinação histórica, agravada por fatores de raça, gênero e classe. Diante desses desafios, o México se torna um terreno fértil para a adoção de posturas pós-pornográficas, que defendem a

diversidade e rejeitam os estereótipos tradicionais, representando uma ruptura com as limitações corporais e uma celebração da multiplicidade sexual, ideológica e corporal.

Palavras chave: Normatividade, gênero, estereótipos, performance, pós-porno.

Recibido: 24 de julio de 2024

Aceptado: 03 de septiembre de 2024

Introducción¹

La tradición feminista fundamentó principalmente sus reivindicaciones en la exploración de derechos y libertades igualitarias para las mujeres, quienes se encontraban limitadas por roles predeterminados en una sociedad históricamente liderada por los hombres. Estas funciones relegaban a las mujeres al ámbito privado de la sociedad. Sin embargo, en la década de los sesenta se produce un cambio de paradigma social y lo privado se hace visible públicamente para cuestionar su legitimidad. El arte feminista surge ahora como una expresión política que busca crear conciencia a través de posiciones antihegemónicas, no solo exponiendo las imposiciones patriarcales, sino también ampliando su alcance para representar las identidades excluidas del estereotipo femenino convencional. Las implicaciones de esta estrategia se verían reforzadas por las teorías de Judith Butler, al plantear la noción del sexo como un aspecto natural configurado dentro de la lógica del binarismo de género y al cuestionar el concepto de mujer, obligando al movimiento feminista a reconsiderar sus suposiciones y reconocer su importancia política inherente². Esto desencadenó una revolución en las políticas de identidad y orientó a las teorías feministas contemporáneas hacia el análisis de la construcción y significado de los roles de género en el ámbito artístico y social, oponiéndose claramente a la objetivación de las mujeres, comúnmente asociada con la pornografía.

El debate dentro del feminismo sobre el papel asignado a la mujer en la industria pornográfica –con posturas a favor y en contra de su aceptación– también se reflejaría en el arte, siendo especialmente visible en el performance, y abriría un camino hasta entonces inexplorado, marcando la evolución del feminismo hacia la teoría queer y el feminismo prosexo, que serán los fundamentos del posporno, la

1 La imagen "Muxe con su madre" (figura 1), de Nuria López Torres, y la de Bala Rodríguez (figura 2), de Pablo Hernández, utilizadas en este texto, son cortesía de las artistas.

2 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

corriente más contemporánea y desafiante en la representación del cuerpo y las demandas de la pluralidad del género.

En América Latina los estereotipos impuestos por la historia y el poder religioso, político y social, han mantenido tradicionalmente a la mujer en una posición claramente subordinada al hombre, agravada por factores como la raza, el género y la clase, relacionando la racialidad con la ignorancia y la pobreza, lo que hará que la mujer resulte aún más vulnerable dentro del orden patriarcal. La activista feminista decolonial Julieta Paredes Carvajal acuñó el término “entronque patriarcal”³ para describir la intersección y el refuerzo mutuo de diversas estructuras patriarcales que se entrelazaron durante la conquista, uniendo el patriarcado ancestral precolonial con el europeo colonial. Este concepto destaca cómo los sistemas de opresión patriarcal se conectan y fortalecen, creando una red resistente de poder patriarcal que perpetúa la dominación masculina en la vida social, política, económica y cultural, lo cual afecta especialmente a las mujeres indígenas y a otros grupos marginados en América Latina.

En este contexto y en su tradicional lucha contra los estereotipos arraigados, México se convierte en un terreno fértil para la adopción de los principios posporno. Su surgimiento representa la ruptura de las restricciones expresivas del cuerpo y defiende la diversidad; en consecuencia, acepta todas las orientaciones sexuales, ideológicas o corporales y desafía cualquier estereotipo convencional.

Surgimiento del performance

Si hay alguna condición histórica que caracterice el origen político del performance o arte acción surgido en los albores del siglo XX en Latinoamérica es la falta de precisión respecto a sus antecedentes. Esta imprecisión se constituyó sobre una doble vertiente, por un lado debido a lo que Gayatri Spivak denomina “hegemonía historiográfica”⁴, una expresión aplicada al relato contemporáneo que, ubicando su centro de irradiación en la Europa Occidental, sirve de modelo al conjunto de las restantes historiografías del mundo e impone la universalidad de los valores en que se asentaba el pensamiento occidental, colonizando los análisis de sus procesos históricos y marginando de la tradición cualquier otro planteamiento que

3 Julieta Paredes, “Hilando fino desde el feminismo indígena comunitario”, en *Aproximaciones críticas a las prácticas teóricas políticas del feminismo latinoamericano*, tomo 1, dirigido por Yolanda Espinosa, 117-120 (Buenos Aires: En la Frontera, 2010).

4 Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, in *Reflections on the History of an Idea*, edited por Rosalind C. Morris (Nueva York: Columbia University Press, 1999).

Desafiando la normatividad de género...

no se adaptara a sus enunciados. La hegemonía historiográfica ha influido en la documentación y valoración de prácticas artísticas. Spivak señala que la hegemonía historiográfica privilegia las narrativas de los poderes coloniales y margina otras voces y prácticas. Esta hegemonía se manifiesta en la historia del arte, donde las tradiciones europeas y norteamericanas han sido privilegiadas, mientras que las prácticas performáticas latinoamericanas han sido invisibilizadas o subestimadas. La carencia de antecedentes históricos reconocidos del performance en América Latina no implica una ausencia de estas prácticas, sino una falta de reconocimiento debido a sesgos historiográficos. Las prácticas performáticas, como rituales indígenas y carnavales, aunque no siempre categorizadas como “performance” en el sentido occidental, cumplen funciones similares y han sido históricamente marginadas. Investigadores como Diana Taylor han trabajado para recuperar y revalorizar estas prácticas desde una perspectiva decolonial⁵.

En segundo lugar, debido a la invisibilidad en los anales históricos tradicionales de cualquier narrativa hecha por mujeres, su lucha por diferentes reivindicaciones está excluida de los intereses de la historia política dominante, habitualmente constituida por hombres. Como señala Lola G. Luna, urge la renovación historiográfica en Latinoamérica, para insertar las luchas de las mujeres y se exprese cómo han participado en las distintas corrientes y cuáles han sido sus aportaciones a la historia política, social o cultural de sus respectivos países. Estas aportaciones han producido resultados de carácter político y, lo más importante, cambio de mentalidades en la vida cotidiana⁶.

Las aportaciones de las mujeres serán por tanto hechos políticos silenciados que tienen relación con cuestiones de subordinación y de hegemonía masculina y pueden ser analizados a través de la noción de género y sus predicados. No obstante, la búsqueda de formas alternativas de historicidad, animada desde la década de los ochenta del siglo XX por enfoques feministas, coloniales o subalternos, ha variado sustancialmente el análisis de los acontecimientos, contextualizando con nuevas aportaciones el carácter de los hechos y las revoluciones que han marcado el devenir histórico de las distintas realidades sociales y culturales. Esta nueva forma de interpretación, uniendo a la historiografía tradicional aspectos relativos a género, periferia, otredad, raza o etnia, ha afectado también a la conceptualización de las prácticas artísticas contemporáneas en general y del performance en particular.

5 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

6 Lola G. Luna, *Los movimientos de mujeres en América Latina y la renovación de la historia política* (Cali: Centro de Estudios de Género, Universidad del Valle / La Manzana de la Discordia, 2003).

Las dos guerras mundiales influyeron en la ruptura de los cánones establecidos en el arte a través de la Historia y en la involucración personal de los creadores. A raíz de la Primera Guerra Mundial y más tarde, la terrible experiencia de la Segunda Guerra Mundial –con el holocausto judío y la bomba atómica– un abrumador número de artistas comenzaron a definir su producción en términos de la dialéctica de la creación y la destrucción de objetos, mediante acciones que definirán la carga activista del performance contemporáneo. Peggy Phelan afirma que la posibilidad de una destrucción a escala planetaria propiciada por los propios gobiernos hizo que los artistas tomaran más que nunca conciencia sobre la fragilidad de la vida, dependiendo ésta de causas imposibles de controlar, a pesar del rechazo mayoritario de la guerra por parte de la población⁷.

América Latina no permaneció ajena a estos procesos; sin embargo, como ha señalado la académica y artista cubano-estadounidense Coco Fusco, mientras el performance de las vanguardias euroamericanas buscaba subvertir la primacía de lo racional con prácticas que recreaban la expresividad conceptual de cada artista, el latinoamericano afrontaba una serie de problemas distintos y trataba de influir en las relaciones entre la sociedad, el arte, el lenguaje y las instituciones que controlaban la diseminación de la expresión creativa. La autora asegura que el performance latino se nutre de un vocabulario con simbolismo específico que tiene tanto raíces en la idiosincrasia de las poblaciones originarias que unían el cuerpo a la tierra, como reminiscencias coloniales y católicas. La visión católica, en contraposición a la de las poblaciones originarias, proponía una mayor relación del cuerpo con lo divino. Fusco sostiene que una de las diferencias conceptuales del performance latino está inspirada en esa concepción católica del cuerpo como recipiente de la divinidad y que el artista plantea sus acciones como rituales de sumisión en esa religión, que ofrece el acceso al éxtasis a través del sacrificio y del dolor físico⁸.

Por su parte, Josefina Alcázar, para el ámbito mexicano, destaca el papel predominante jugado por las mujeres en el sector del performance, no solo incorporando su cuerpo como un medio físico y material de la obra, sino analizando el contexto social y cultural que conforma “la corporeidad humana”⁹. Alcázar señala que, más que cualquier otro, el performance mexicano se muestra claramente

7 Peggy Phelan, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979* (Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1998).

8 Coco Fusco, “El performance latino: la reconquista del espacio civil”, en *Horizontes del arte Latinoamericano*, edición de José Jiménez y Fernando Castro (Madrid: Editorial Tecnos, 1999).

9 Josefina Alcázar, “Mujeres, cuerpo y performance en América Latina”, *Estudios sobre Sexualidad en América Latina* (Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2008), 331-350.

Desafiando la normatividad de género...

atravesado por los diferentes estereotipos que se han ido forjando a lo largo de la historia desde campos muy diversos¹⁰.

Igualmente, en los contextos represivos de América Latina, el arte performativo surge como reacción a las imposiciones hegemónicas del poder. En Chile concretamente conoció momentos destacables, pero encontró mayor difusión durante la dictadura militar, cuando se formula como una crítica al discurso oficial. En *Cuerpo correccional*, Nelly Richard afirma respecto al cuerpo que “la connotación pública del registro de la materialidad inscribe en el cuerpo en un marco de percepción directamente comunitario”¹¹. Es decir, la autora sostiene que, mediante el performance, el artista dará voz con su cuerpo a todos los cuerpos reprimidos de su país.

Así pues, el reconocimiento del componente político en el arte performativo latinoamericano parece unánime, y sus temáticas serán amplias y heterogéneas, oscilando desde la discriminación, la identidad, el machismo, la violencia, la colonialidad, la religión, el amor, la represión sexual, hasta la marginalidad, el género, el dolor y el racismo, los sueños o la muerte.

Feminismos subalternos

El feminismo contemporáneo es uno de los campos de estudio que ha estado sometido a una mayor transformación y crítica en sus áreas teórico-prácticas, ya que no ha dejado de crear estrategias activistas para poner en cuestión a las mujeres. Un género tipo, entendido como una personalidad biológica predefinida, esto es, construido sobre el estereotipo femenino y eurocéntrico de ser blanca, heterosexual, sumisa y de clase media. Del cuestionamiento de estas características surgirán los *nuevos feminismos*, unos proyectos colectivos de transformación pensados para el siglo XXI. Las nuevas teóricas del feminismo orientarán su análisis hacia las mujeres tradicionalmente relegadas al margen y su objeto será combatir las causas que producen las diferencias propiciadas por la clase, la raza y el género.

Como señala Paul B. Preciado en su ensayo *Mujeres en los márgenes*, estos feminismos disidentes se harán visibles a partir de los ochenta, cuando, en sucesivas oleadas críticas, los sujetos excluidos por el feminismo convencional empiezan a denunciar la represión de sus opciones alternativas frente a las opciones tradicionales y dominantes, las cuales, según la autora, han llevado a un feminismo

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Nelly Richard, *Cuerpo correccional* (Santiago de Chile: Ediciones Francisco Zegers, 1980), 9.

puritano que ve en las diferencias culturales, sexuales o políticas, amenazas a su creación occidental y normativa de lo que “debe ser” una mujer¹².

Esta transformación del feminismo tuvo lugar a través de sucesivos enfoques, los cuales de manera transversal y simultánea cuestionaron el carácter universal de la llamada “condición femenina”. Los iniciadores de estos cambios son sobre todo teóricos gays y teóricas lesbianas, como Michael Foucault, Monique Wittig, Michael Warner o Adrienne Rich, quienes definieron la heterosexualidad como un régimen político y un dispositivo de control que transforma en patología la resistencia a la normalización¹³.

Entre los feminismos disidentes cabe destacar distintas tendencias. Judith Butler¹⁴ y Judith Halberstam¹⁵ insisten en que las diferencias genéricas se normalizan a través de procesos culturales. Por su parte Donna Haraway¹⁶ y Anne Fausto-Sterling¹⁷ cuestionan la existencia de dos sexos como realidades biológicas independientemente de los procesos de construcción de la representación. Igualmente, se escuchan las voces de crítica de los matices racistas del feminismo blanco y colonial, representadas por Angela Davis¹⁸, Gloria Anzaldúa¹⁹ o Gayatri Spivak²⁰, que harán visibles los proyectos del feminismo negro, poscolonial o de la diáspora, los cuales obligarán a pensar el género en su relación con las diferencias geopolíticas de raza, clase y migración. La situación específica de la mujer tercermundista será definida así por la teórica india:

[...] entre el patriarcado y el imperialismo, entre la constitución del sujeto y la formación del objeto, lo que desaparece es la figura de la mujer, pero no esfumada en la nada, sino que ella sufre un violento traslado basado en una figuración desplazada de “la mujer del Tercer Mundo” atrapada entre la tradición y la modernización²¹.

Por su parte, la producción ideológica del feminismo latinoamericano se vio inspirada en un principio en el pensamiento y el programa político del feminismo hegemónico, acusado más tarde de no representar la realidad de todas las mujeres. Desde la década de los ochenta otras feministas nativo-americanas, asioamericanas,

12 Paul B. Preciado, “Mujeres en los márgenes. Después del feminismo”, en *Suplemento Cultural Babelia. El País* (13 de enero de 2007), consultado el 8 de febrero de 2024. Disponible en http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html.

13 *Ibid.*

14 Butler, *El género en disputa...*

15 Judith Halberstam, *Masculinidad femenina* (Barcelona / Madrid: Editorial Egales, 2008).

16 Donna Haraway, “Manifiesto para ciborgs”, en *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la Naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1984).

17 Anne Fausto-Sterling, *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* (Barcelona: Melusina, 2006).

18 Angela Davis, *Mujeres, raza y clase* (Madrid: Akal, Colección Cuestiones de Antagonismo, 2004).

19 Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

20 Spivak, *Can the Subaltern Speak?*

21 *Ibid.*, 226.

Desafiando la normatividad de género...

afroamericanas, chicanas y latinoamericanas han defendido la etiqueta social y académica de mujeres de color²² como reivindicación ante el racismo, el clasismo y la imposición heterosexual dentro del movimiento feminista anglo-europeo. Reconociendo –en un primer estadio– sus lazos históricos con los países colonizadores, despertaron a la conciencia de pertenecer al Tercer Mundo para reclamar la especificidad cultural como premisa básica para establecer un diálogo intercultural no jerárquico. La activista y filósofa chicana Gloria Anzaldúa inició este nuevo diálogo con su libro *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, un texto híbrido tanto por su marcado acento político como por su forma, donde se entrelazan autobiografía, ensayo y poesía en una escritura que usa de manera alternativa las lenguas que definieron las experiencias vividas por Anzaldúa: mexicano norteno, inglés, español, náhuatl y otras lenguas originarias, usadas para producir un nuevo discurso crítico que celebra las múltiples identidades – donde los sujetos fronterizos se reconocen– que dan forma a la conciencia de lo que Anzaldúa llama la “nueva mestiza”²³. La autora propone un nuevo sujeto que define como heterogéneo, marginal y de herencia indígena; una mujer de color, lesbiana y habitante de la frontera, cuya identidad se construye a partir de sus luchas y de su origen racial, lingüístico e histórico. El reconocimiento de esta nueva mujer pondrá en tela de juicio la universalidad heteronormativa, patriarcal y excluyente. Este texto inicia una nueva orientación de la ideología feminista en relación con los procesos colonizadores.

Género subversivo y su representación en México

En América Latina los estudios sobre relaciones de género comienzan a partir de los años ochenta del siglo pasado como un aspecto fundamental de las relaciones sociales. Este enfoque del género tratará de articular diferentes elementos (económicos, sociales, políticos, culturales, psicológicos y simbólicos), que serán los que contribuyan a la formación de las identidades, estableciendo los roles específicos para lo femenino y lo masculino en la práctica social.

22 El término “mujeres de color” surge en EEUU para designar a las víctimas de la discriminación racial, como un término global en contra de las múltiples opresiones que sufrían. “Mujeres de color” es una denominación adoptada por las mujeres subalternas víctimas de cualquier tipo de dominación y apunta a una coalición entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras, aborígenes, chicanas, mexicanas y cualquier otra víctima de la opresión colonial.

23 Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera...*

El enfoque inicial del Grupo Modernidad/Colonialidad²⁴ se apoya entre otros elementos en el uso de la categoría “colonialidad del poder”, desarrollado por Aníbal Quijano²⁵, quien sostiene que la explotación económica y la dominación del Norte sobre el Sur está fundada en una estructura etno-racial desde el siglo XVI, constituida por la jerarquía europea frente a lo no-europeo. Por su parte la filósofa argentina María Lugones, en su texto de referencia²⁶, entiende que el género no está asociado sólo a la raza sino también se concibe como una producción colonial, ya que tanto la idea de género como la de raza se produjeron al mismo tiempo en el proceso de la conquista y la colonización. La autora sostiene que la “colonialidad de género” implica pensar que la primera clasificación impuesta por la colonización sería una división que repartía la posesión de la razón para el hombre y el papel reproductivo para la mujer. El género era un rasgo humano y los seres conquistados por España y Portugal no podían ser humanos, ya que los cuerpos sexualizados de los indígenas aparecían agresivos y peligrosos al escapar de esta socialización. Para Lugones el sistema moderno-colonial de género será parte constitutiva, tanto como la raza, en la producción de Europa como centro del mundo. De esta manera, Lugones introduce el paradigma colonial como caracterización de la perspectiva del género en Latinoamérica²⁷.

En la sociedad contemporánea mexicana la relación entre sexos sigue marcada por la diferencia que caracteriza al sistema patriarcal, es decir, un sistema social donde el hombre define las relaciones jerárquicas y de poder del conjunto de la sociedad, lo que redundaría en una subordinación sistemática de la mujer. Marcela Lagarde confirma que, respecto a las mujeres, las relaciones patriarcales están determinadas por la división genérica (sexual) del trabajo y del conjunto de la vida social restrictiva, excluyente y discriminatoria, división que mantiene a las mujeres en el ámbito privado y personal de la reproducción; la autora también hace referencia a la existencia de la propiedad privada de las cosas y de las personas, en particular de las mujeres; y por último, sigue marcada por todos los poderes que emanan de estos determinismos, los cuales permiten mantener a la mujer en

24 El Grupo Modernidad/Colonialidad fue liderado por el semiólogo Walter Mignolo; a él se unieron los sociólogos Ramón Grosfoguel, Aníbal Quijano, Agustín Lao-Montes y Edgardo Lander y la semióloga Zulma Palermo, la pedagoga Catherine Walsh, el crítico literario Javier Sanjinés, los antropólogos Fernando Coronil y Arturo Escobar y los filósofos Nelson Maldonado-Torres, Santiago Castro-Gómez, Enrique Dussel y María Lugones, que entre otros, se especializa en temas de género.

25 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, compilación de Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000)

26 María Lugones, “Colonialidad y género”, *Revista Tabula Rasa*, nº 9 (2005): 73-101.

27 Estos argumentos han sido desarrollados en la tesis doctoral de esta autora, “Estereotipos, activismo y subversión de género en el Performance Mexicano”, en los capítulos “Pensar Latinoamérica”, “Una mirada a la teoría decolonial” (pp. 133-141) y “Colonialidad y Género” (pp. 159-162). Disponible en <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/117187>

Desafiando la normatividad de género...

condiciones de opresión social independientemente de su edad, su clase social, su etnia o su nacionalidad²⁸.

La ideología mexicana dominante alienta estereotipos y discursos unívocos respecto a las obligaciones de la mujer, subordinada a la autoridad del hombre que se erige como sustento económico y jefe de la familia. Este estereotipo es interiorizado por hombres y mujeres, condicionando sus formas de vida en aspectos sociales, políticos o laborales. Por otra parte, en lo que se refiere a las poblaciones indígenas mexicanas, la colonización española las unificó bajo el término de indio o indígena en el nivel social más bajo, ya que la ideología de las clases dominantes lo asociaba a la pobreza, la ignorancia y el atraso. Este significado peyorativo se ha instalado en el imaginario social; en este sentido hoy en día la mujer racializada se encuentra sometida a una triple opresión: la derivada de su condición de mujer frente al orden patriarcal; la de clase; y la étnica.

Sonia Montecino destaca que el origen colonial de las sociedades latinoamericanas da como resultado una identidad muy marcada, que ella llama “mestiza”, y considera conveniente establecer una composición de teorías y modelos en la búsqueda de marcos teóricos propios que respondan a cada realidad tanto histórica como social²⁹. En el caso de Latinoamérica y de México, la colonización actuó desde múltiples campos, situando la religión católica como un elemento regulador de su vida social y cultural, que influye de manera decisiva en la conformación de la identidad de género, incluso en quienes no profesan ninguna religión. La nueva sociedad colonial llevó implícito el sistema binario de género, implantado en Occidente en la Edad Media a partir del modelo judeo-cristiano, basado en el matrimonio religioso como único marco permitido para la sexualidad y orientado exclusivamente a la reproducción. La normativa religiosa sobre lo bueno y lo malo, configurada a base de preceptos, tipos, valores, mitos y estereotipos, estableció determinados patrones de comportamiento socialmente aceptados de cómo ser hombre o mujer, lo cual será transmitido a través de generaciones. La religión católica y sus predicados han mantenido un discurso poco concordante con las premisas feministas, más bien han implantado una serie de creencias en las cuales se sustenta la inferioridad de la mujer. Baste recordar el pasaje de la creación humana contenido en la Biblia, donde Eva es maldecida por conducir al hombre al pecado y ambos son expulsados del paraíso con una maldición: “[...] y Dios le dijo a la mujer: multiplicaré tus dolores en el parto y darás a luz a tus hijos con dolor.

28 Marcela Lagarde, “Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia”, *Cuadernos Inacabados* 25 (Madrid: Horas y Horas, 1996).

29 Sonia Montecino, “Understanding Gender in Latin America”, en *Feminist Anthropologies of Latin America*, eds. Rosario Montoya y Lessie Jo Frazier (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002).

Siempre te hará falta un hombre y él te dominará”,³⁰ con ello se establece claramente cuál era la ley divina respecto a la pareja.

Esta inferioridad histórica y religiosa, adoptada como norma social de comportamiento, ha sido la base de toda lucha en favor de los derechos de la mujer. Desde los años 80 las corrientes feministas mexicanas se han constituido como uno de los modelos más importantes para visibilizar propuestas de transformación del comportamiento masculino, debido a que ha permeado en múltiples campos del conocimiento y ha influido tanto en los discursos políticos como en las prácticas sociales.

Resistencia cultural: etnicidad y matriarcado

Otro elemento interesante de analizar dentro del corpus del performance producido en México es el factor de la etnicidad en relación a los temas de género. Marinella Miano sostiene que el condicionamiento de la etnicidad en la sociedad mexicana no necesariamente representa un elemento de opresión, siempre que la identidad de género sea construida a través de una lógica de grupo y no individual³¹.

Como muestra de ello podemos citar el ejemplo del istmo de Tehuantepec en México, un territorio de un millón de habitantes pertenecientes a cinco etnias, de los que el diez por ciento son zapotecas. La economía de esta sociedad está basada en sus celebraciones y fiestas tradicionales, así como en la organización de mercados regionales, lo cual garantiza la distribución de recursos entre su población, asegurando así una mayor igualdad material entre todos sus miembros. La activa participación de la mujer en estas actividades económicas le otorga un papel central en la sociedad³².

El protagonismo de las mujeres zapotecas en la vida social, cultural y económica es sorprendente, hasta el punto de que a menudo se habla de esta sociedad como de un matriarcado. De hecho, el traje típico de tehuana se convirtió en todo un símbolo internacional de emancipación femenina al ser adoptado por Frida Kahlo como expresión de sus convicciones políticas y de su mexicanidad, con lo que la artista visibilizó su lucha por obtener un lugar en una sociedad dominada por pintores masculinos.

30 Libro del Génesis: 3, 16.

31 Marinella Miano, “Mujeres zapotecas: El enigma del matriarcado”, *Historia y Fuente Oral* no. 11 (1994): 67-81, consultado el 8 de febrero de 2024, <https://www.jstor.org/stable/27753424?seq=1>.

32 Águeda Gómez Suárez, “El sistema sexo/género y la etnicidad: sexualidades digitales y analógicas”, *Revista Mexicana de Sociología* 71(4) (2009): 675-713.

Desafiando la normatividad de género...

Frente al modelo patriarcal dominante, donde los hombres acaparan todo el entramado nacional, en la sociedad zapoteca se ha dado históricamente una división social del trabajo, donde las mujeres se encargan de las tareas de la distribución y circulación tanto de bienes y recursos como de la cultura tradicional, mientras los hombres lo hacen de la producción artística, cultural y económica, así como de la dirección política del grupo. El protagonismo de la mujer en la actividad comercial le permite una notable autonomía económica respecto al hombre, que se manifiesta en el prestigio social del que gozan, así como en una aceptada autoridad sobre la organización del hogar y sobre los hijos.

A este modelo de organización compartida, hay que añadir otro rasgo peculiar: en contra del patrón nacional, no existe marginación social del homosexual (muxe en zapoteco), al contrario, hay una actitud cultural y social especialmente permisiva ante las prácticas homosexuales, el travestismo masculino o el afeminamiento, condiciones que gozan de presencia y prestigio social tanto en la familia como en la comunidad. El muxe es considerado como medio hombre y medio mujer, y en una familia tradicional suele ser valorado por la madre como el mejor de los hijos. Puesto que la mujer trabaja fuera del ámbito doméstico, él se ocupa de las tareas familiares tales como el cuidado de la casa, la alimentación, los niños y los ancianos; igualmente se hará cargo de los padres cuando sean ancianos o estén enfermos. La aceptación que el muxe recibe en su núcleo familiar le permite desenvolverse con libertad en el ámbito comunitario, ya que se encarga de tareas relacionadas con la reafirmación de la etnicidad zapoteca: diseño y bordado de sus trajes regionales, adornos para las fiestas, diseño de carrozas para cabalgatas y coreografías para celebraciones o aniversarios. También desempeña puestos de jerarquía en la escala de atención tradicional, como brujo o curandero³³.

Por otra parte, los muxe tienen un papel importante en la sexualidad masculina, ya que es una práctica común que sean ellos los que inicien sexualmente a los varones jóvenes. Dado que los adolescentes no tienen acceso a las mujeres –cuya virginidad es celosamente guardada hasta el matrimonio–, los futuros maridos son iniciados en los juegos amorosos o las artes de seducción por un muxe pariente o amigo. Incluso algunas familias alientan al hijo a una relación homosexual temporal, con lo que se busca retrasar la relación heterosexual estable, ya que esta implicará un alejamiento económico y afectivo de la familia.

33 Miano, *Mujeres zapotecas: El enigma del matriarcado...*

Figura 1. Muxe con su madre (2014)



Fuente: Nuria López

En la imagen de Nuria López Torres podemos ver una fotografía de una madre zapoteca con su hijo muxe³⁴. La cara de orgullo de la progenitora muestra no sólo la aceptación de la condición fluctuante de su hijo, sino también una actitud cariñosa y protectora visible en el contacto de las manos.

Las relaciones sexuales entre hombres adultos tampoco están mal vistas entre los zapotecas, son frecuentes sobre todo en estado de ebriedad y no son consideradas signos de homosexualidad, siempre que el hombre sea la parte activa de la relación. Este modelo cultural de aceptación natural de un “tercer género” contrasta ampliamente con los cánones nacionales donde el hecho de “salir del armario” (reconocerse homosexual) es un proceso traumático que en la mayoría de los casos es evitado.

La muxeidad es una forma subversiva de vivir el género, es decir, una contestación a la heteronormatividad binaria que ha sido impuesta social y políticamente por el patriarcado a lo largo de la historia.

Antecedentes del posporno en México

A la etapa más reciente del feminismo se le denomina “cuarta ola”. En la segunda década del siglo XXI, con las nuevas formas de comunicación a través de internet –publicaciones, blogs, portales especializados– el feminismo alcanza un ámbito global y se convierte en un movimiento de masas, marcado por las denuncias de

34 El trabajo completo sobre los muxe de Nuria López Torres está disponible en: <http://www.nurialopeztorres.com/?gallery=muxes>.

Desafiando la normatividad de género...

diversos países en contra de la violencia, la desigualdad salarial y la defensa de los derechos de la mujer como temas prioritarios. La cuarta ola feminista se articula a través de contenidos audiovisuales con conceptos escritos de carácter social, filosófico, económico, político, cultural, académico, divulgativo o reivindicativo, y de su difusión a través de las redes más que en los medios de comunicación tradicionales. Esta reciente etapa viene a completar la agenda de las reivindicaciones de la mujer que parece haber tomado conciencia de las diversas formas de violencia, acoso y explotación. Una violencia que no sólo se da en el ámbito doméstico sino también en el laboral; como ejemplo de ello podemos citar la masiva denuncia en campañas como el *Me Too*, un hilo internacional para sacar a la luz el acoso y el abuso sexual de las profesionales, o las marchas multitudinarias del 8M en Argentina, Chile y México, de las cuales se haría eco la prensa internacional, donde temas como la falta de paridad salarial, el derecho al aborto o la impunidad de los feminicidios tendrían especial protagonismo.

Algo que ha caracterizado esta cuarta etapa es el feminismo pro-sexo, aquel que defiende la legitimidad de las representaciones sexuales fuera de la norma, la pornografía y el trabajo sexual desde posturas feministas. Este nuevo feminismo se afirma en la idea de que uno de los componentes esenciales de la libertad de la mujer es la libertad sexual. Annie Sprinkle popularizó el término “posporno” como una nueva forma de representación sexual, desmontando el andamiaje de la normativa heterosexual y naturalizando las que son consideradas como “fuera de la norma”. Más allá del marco de la censura y el tabú, Sprinkle plantea el sexo como una categoría abierta para el uso y disfrute del placer, demonizado por la tradición, sobre todo en lo referente al placer femenino³⁵.

Sin embargo, cuando esta noción de libertad sexual se sitúa en el contexto neoliberal contemporáneo, emergen varias tensiones y contradicciones. El trabajo de Eva Illouz y Dana Kaplan³⁶ ofrece una lente crítica para examinar estas dinámicas. Illouz y Kaplan exploran cómo la sexualidad se ha convertido en un capital dentro de la lógica neoliberal, donde el valor sexual y la “libertad” son mercantilizados y regulados por las mismas estructuras de poder que pretenden desafiar. En el contexto neoliberal, la sexualidad y el cuerpo se convierten en productos consumibles y la libertad sexual se reconfigura como una forma de capital que puede ser explotada para obtener poder, estatus y beneficio económico, lo que plantea preguntas sobre la autenticidad de la libertad sexual en un sistema que instrumentaliza el placer para fines mercantiles.

35 Annie Sprinkle, *Post-Porn Modernist: My 25 Years as a Multi-Media Whore* (San Francisco: Cleis Press, 1998).

36 Eva Illouz y Dana Kaplan, *El capital sexual en la modernidad tardía* (Barcelona: Herder, 2020).

La narrativa de la libertad sexual puede ser cooptada por el discurso neoliberal, convirtiéndose en una nueva norma que exige conformidad, donde la presión para ser “sexualmente liberado” puede convertirse en una forma de control. Además, la retórica de la libertad sexual en el neoliberalismo a menudo ignora las desigualdades estructurales de género, clase y raza, y puede perpetuar la explotación de la sexualidad de mujeres y personas de comunidades marginadas, mientras que las desigualdades y violencias sistémicas limitan su verdadera autonomía. La idea de que todos los individuos tienen igual acceso a la libertad sexual es considerada una falacia en el contexto neoliberal, donde las oportunidades y recursos necesarios para ejercer dicha libertad están distribuidos de manera desigual, convirtiendo la autonomía sexual en un privilegio de aquellos que ya poseen capital social y económico. En este sentido, el trabajo de Illouz y Kaplan es esencial para entender cómo las dinámicas de poder, capital y mercado influyen y, a menudo, distorsionan las aspiraciones de liberación sexual en la modernidad tardía.

El posporno y su representación han supuesto una de las respuestas más contundentes frente al heteropatriarcado: es el discurso que rompe con el régimen hegemónico de la práctica y la representación de la sexualidad. Su base conceptual son las teorías transfeministas y queer que se alejan del feminismo clásico –que parte de una única naturaleza de mujer–, teniendo en cuenta también a los transexuales, además de defender los derechos de las personas lesbianas, gay, transgénero y bisexuales, en ruptura con la patologización de aquellas tendencias que no participan de los estereotipos establecidos. Es decir, el posporno se posiciona en la defensa de la multiplicidad sexual, con lo cual no tiene sentido definir un modelo identitario cerrado, binario e invariable, sino uno aplicable a las mujeres en general, trascendiendo cualquier estereotipo previamente definido.

Por su parte, la teoría queer surgida de la conclusión de Butler³⁷ sobre la performatividad del género sostiene que la orientación y la identidad sexual o de género resultan de una construcción social, puesto que no existen roles biológicos inscritos en la naturaleza humana, sino condicionantes socialmente estereotipadas para desempeñar uno o varios papeles sexuales. En esencia, lo queer es una crítica a las clasificaciones tradicionales basadas en un único patrón, ya sea clase social, raza, sexo o cualquier otra condición, sosteniendo que las identidades se elaboran de manera más compleja, como interacción de múltiples corrientes y criterios que son manejados a beneficio de los poderes políticos y económicos. Siguiendo con la definición del concepto posporno, Marisol Salanova lo califica como un movimiento

37 Butler, *El género en disputa...*

Desafiando la normatividad de género...

dedicado a representar las sexualidades alternativas, abarcando una serie de discursos que rompen con el régimen hegemónico de representación y práctica de la sexualidad, para dar cabida a nuevos imaginarios³⁸.

Hasta fechas recientes la representación explícita del sexo había sido monopolizada por una industria sexista con el único fin de ofrecer excitación desde el punto de vista de la mirada masculina y heterosexual: la actriz porno representaba el papel soñado por el hombre, es decir, caía rendida ante su poder seductor y se sometía a todos sus deseos con el afán de procurarle el máximo placer, una escena que solo acababa cuando el hombre alcanzaba su satisfacción. El movimiento posporno reclama la apropiación y la mutación de esa representación del sexo para construir una reflexión crítica sobre las representaciones del cuerpo sexuado, atravesado no solo por el significado erótico del que ha sido dotado por la industria sexista, sino también por otras articulaciones entre cuerpo, poder y placer que escapen a las estructuras normativas patriarcales de género y sexualidad. Para Preciado³⁹ la pospornografía supone una inversión radical del sujeto de placer: ahora son las mujeres y las minorías sexuales las que se apropian del dispositivo pornográfico y reclaman otras representaciones y otros significados. La autora considera minorías a los cuerpos de raza distinta a la blanca, lxs⁴⁰ homosexuales, transexuales, intersexuales, lxs no binarixs, los cuerpos deformes o los discapacitados⁴¹.

En México la corriente pospornográfica prolifera definitivamente en la segunda década del presente siglo, aunque hay que señalar que existe un claro precedente. A partir de los años setenta del pasado siglo, lastrados por el peso del nacionalismo cultural, distintos colectivos de artistas empezaron a buscar la manera de desarrollar un arte independiente y propio que dialogara con el resto del mundo. Será Mónica Mayer la verdadera precursora del arte performativo feminista, ya que llevaría a México las más avanzadas teorías desde el Feminist Studio Workshop⁴², que pronto serían adaptadas a la realidad social mexicana. Ante el interés de producir piezas de manera colectiva, Mónica Mayer y Maris Bustamante trabajarán juntas de forma continuada bajo el nombre de Polvo de Gallina Negra, considerado como el primer grupo mexicano propiamente feminista. Entre sus

38 Marisol Salanova, *Pospornografía* (Murcia: Pictografía Ediciones, 2012).

39 Beatriz Preciado es una filósofa española transgénero, alumna de Jacques Derrida, reconocida por sus aportes a los estudios de género y a la teoría *queer*. En la actualidad ha adoptado una identidad masculina y se hace llamar "Paul B. Preciado".

40 La *x* en los artículos, nombres o adjetivos aúna todos los géneros.

41 Paul B. Preciado, *Testo Yonqui* (Madrid: Espasa, 2008).

42 El Feminist Studio Workshop (FSW) fue una de las primeras instituciones educativas en los Estados Unidos, dedicada específicamente a la enseñanza y promoción del arte feminista. Fundado en 1973 por Judy Chicago, Sheila Levrant de Bretteville y Arlene Raven en Los Ángeles, el FSW operaba dentro del marco del Woman's Building, un centro cultural y educativo para mujeres.

objetivos se encontraba el análisis con que los medios de comunicación trataban la imagen de la mujer y la producción de contra-imágenes para cambiar los modelos a los que estaba sometida bajo un sistema patriarcal, así como animar a la participación de la mujer en el arte. Otra de sus características era tomar la idiosincrasia mexicana, lo popular, el imaginario y el lenguaje para incorporarlos a sus reivindicaciones, usándolos a través del humor típico mexicano, a veces un poco negro, con mucho juego de palabras y de dobles sentidos. Sin embargo, el antecedente de la performance posporno se encuentra en los trabajos de Rocío Boliver, la Congelada de Uva, una de las performeras más censuradas de México, ya que en sus acciones ha usado su sexo y su vagina como medio de expresión. Su apodo, Congelada de Uva, lo adquirió en una de sus primeras acciones, donde se masturbaba con un refresco de ese nombre, cuyo envase tenía forma fálica. En 1992 comenzó su carrera como performer con la lectura de sus textos pornoeróticos, concentrando su crítica en la represión a las mujeres. La sexualidad es inspiración para Boliver, una sexualidad enfocada en la búsqueda del placer, para lo cual la artista exhibe su cuerpo con gesto desafiante, poniendo sus atributos en primer plano, de la manera más explícita, quitándole todas las capas de significancia que lo condicionan. En contra del arquetipo de mujer pudorosa, sumisa y recatada, expone abiertamente sus genitales para demostrar que no hay nada que esconder, cuestionando así el sistema dominante de representación del hombre que desea y de la mujer deseada. Su práctica artística de ataque frontal y de impacto directo se inscribe dentro de los postulados del posporno, siendo la pionera de este género en México.

Sexualidad disidente

El corpus del posporno en el ámbito hispanohablante – teoría, práctica y militancia política– surge en Barcelona; así se define en la tesis doctoral de la académica chilena Lucía Egaña:

El posporno es un sistema de enunciación corporal que se orienta a la producción crítica de conocimientos específicos, personales y colectivos. Actúa exhibiendo, interviniendo y rearticulando códigos culturalmente estandarizados y clausurados, utilizando como instrumento principal la representación de la sexualidad⁴³.

43 Lucía Egaña, *Trincheras de carne: una visión localizada de las prácticas pospornográficas en Barcelona* (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016), 6.

Desafiando la normatividad de género...

La investigación de Egaña sobre las prácticas posporno comienza en el 2008; en 2011 ella realiza su primer documental, *Mi sexualidad es una creación artística*⁴⁴, que será exhibido en festivales y encuentros en más de quince países. En él enuncia los principios de la sexualidad disidente y su conversión en arma política de representación. Su documental funciona como cartografía ilustrada con videos, documentación de performances e intervenciones posporno en el espacio público. En él intervienen las personas y colectivos que trabajan y crean la escena del posporno en la Barcelona del momento, un recorrido por sus causas, motivaciones y peculiaridades, donde la búsqueda por construir otras formas de representación de la sexualidad, el arte y el activismo político aparecen como elementos de imposible separación.

Con las aportaciones teóricas de María Llopis⁴⁵ y Diana J. Torres⁴⁶ el posporno deviene en un movimiento social de lucha por la igualdad, el cual no solo abarca la reivindicación de las sexualidades no normativas, sino también su relación con las hegemonías, las migraciones, el racismo y los procesos de colonización y globalización. A México esta corriente llegó de la mano del artista de performance Felipe Osornio, conocido como Lechedevirgen Trimegisto⁴⁷, quien relata en el texto *Venenos y contravenenos* su primer contacto con el posporno a través la performerera y escritora cuir⁴⁸ Diana J. Torres, la Pornoterrorista, ya que en sus prácticas encuentra varias similitudes con su propia labor como personaje transgresor, más cercano a la teoría de la pospornografía española que a la desarrollada en Estados Unidos⁴⁹.

Osornio señala Matarife como su primer performance posporno, realizado en 2011 en la presentación del libro *Capitalismo gore* de Sayak Valencia. La acción giraba en torno a lo que Valencia define como gore, es decir, el necro-empoderamiento, la violencia, la narco-nación, los nuevos códigos semióticos inscritos en los cuerpos vejados y el mercado-consumo gore, donde se utiliza la ostentación de la violencia como empresa, trabajo y vía de legitimación y empoderamiento económico y sociopolítico⁵⁰. En Matarife, Osornio interpretaba al sujeto-monstruo como un minotauro que convertía el mundo en un laberinto sin salida, el cual, como el del mito, comía solo carne humana y crecía cada vez más salvaje. El performer entraba vestido completamente de blanco, calzado con unas botas vaqueras color rojo

44 Disponible en: <https://vimeo.com/133348262> (consultado el 13 de febrero de 2024)

45 María Llopis, *El posporno era eso* (Barcelona: Editorial Melusina, 2010).

46 Diana Torres, *Pornoterrorismo* (México: Editorial Txalaparta, 2011).

47 Página web del artista disponible en: <https://www.lechedevirgen.com/>

48 Tanto Sayak Valencia (2010) como Diana J. Torres prefieren usar el término *cuir* al habitual de *queer*, el cual atribuyen a una corriente que viene del mundo anglo-parlante y no refleja adecuadamente el contexto latinoamericano.

49 Felipe Osornio Panini, *Venenos y Contraveneno: Pospornografía en México* (2017), página web del artista, consultado el 12 de febrero de 2024, <http://www.lechedevirgen.com/textos/venenos-y-contravenenos-pospornografia-en-mexico/>.

50 Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (España: Melusina, 2010).

metálico; una vez sentado, una enfermera le extraía sangre, que mezclaba con agua. Usando una esponja, poco a poco iba frotándose con esta solución la ropa, hasta que el blanco terminaba completamente ensangrentado. Después el artista remojava y lavaba un fajo de billetes que representaba ser pesos mexicanos; con ellos cubría el suelo del escenario. Una vez acabada la acción, se quitaba los pantalones, mientras que de una bolsa sacaba un cráneo de toro, al que trataba como si fuera una cabeza humana decapitada, y lo incorporaba a la acción usándolo como máscara. Por último, utilizaba un largo chorizo para introducirlo en su ano, penetrándose con él y dejándolo puesto como si fuese una cola. De esta manera el artista mostraba perder su condición humana, sobre el escenario tapizado de billetes y con la ropa manchada de sangre humana, representando metafóricamente cómo el hombre se bestializa. Aquí Osornio planteaba las relaciones de poder y las formas simbólicas de narco-nación y necro-empoderamiento en relación con el sexo y el capitalismo gore, el cual se edifica y se alimenta de sangre⁵¹.

Con este trabajo Lechedevirgen Trimegisto quiere llamar la atención sobre los conflictos que asuelan a la sociedad mexicana, un capitalismo extremo regido por el narcotráfico que alimenta el enfrentamiento entre mafias y la violencia hacia la población. Igualmente, el mensaje estará relacionado con el género: el artista denuncia una masculinidad mal entendida, ya que impone unos estereotipos bestializadores de comportamiento. Éste es un tema recurrente en el trabajo de Osornio, cuya relevancia denuncia desde el activismo radical.

Al igual que otros representantes del posporno, el artista trabaja en la deconstrucción del género y la construcción de nuevos significados acerca de las corporalidades, los placeres, las formas de autoperibirse y de vincularse con los demás afectiva y sexualmente. En concreto, su interés radica en examinar de cerca los estereotipos hegemónicos de masculinidad mexicanos y parodiarlos, para así romper con los encasillamientos del género y mostrar que la masculinidad es una performatividad y no una naturaleza⁵². La estrategia que utiliza Lechedevirgen Trimegisto en cada una de los performances que componen la serie para señalar lo artificial de la virilidad, dominante y heterosexual, es realizar acciones simbólicas que generen un desplazamiento, para así poner en evidencia la superficialidad de estos planteamientos.

La referencia a los símbolos de la masculinidad mexicana es expuesta metafóricamente mediante vaqueros ajustados y chaquetas de cuero, botas y gorras texanas, cuchillos, bigotes, armas de fuego, deportes de “hombres” como el fútbol, cabezas de vacas, etcétera. El artista utiliza estos “accesorios” atribuidos a la

51 *Ibid.*

52 Miano, *Mujeres zapotecas: El enigma del matriarcado...*

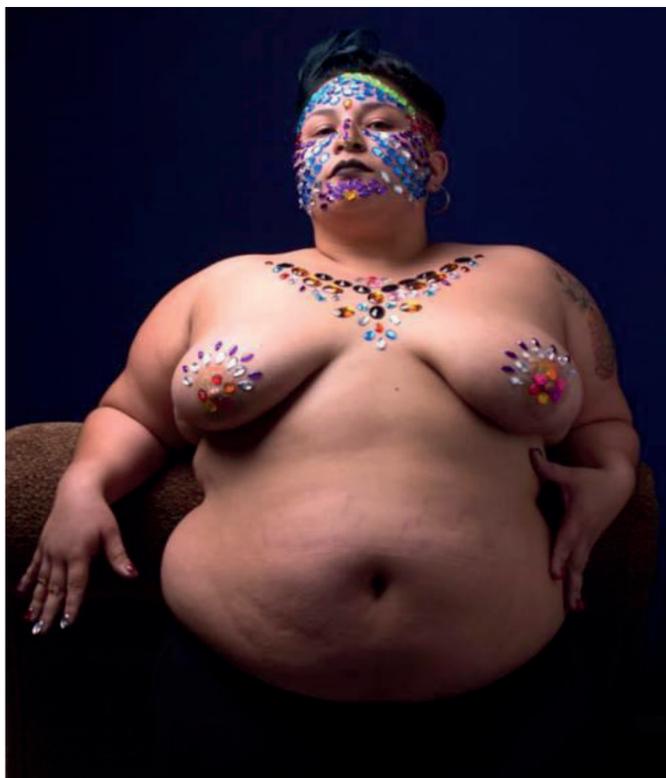
Desafiando la normatividad de género...

masculinidad hegemónica para construir otros sentidos que permitan hablar de las masculinidades disidentes, las que aparecen en escena cuando el artificio de la naturaleza masculina viril se rompe.

Otras disidencias

Alejandra Rodríguez (La Paz, 1986), la Bala Rodríguez, es una socióloga y artista mexicana de performance y multimedia. Su trabajo se centra en el registro fotográfico y audiovisual de sus acciones, tanto en espacios públicos como en centros de arte, para difundirlas a través de las redes sociales como una forma de retar a la censura de los sistemas de vigilancia que articulan estos medios, así como para producir contraofensivas visuales de las representaciones normativas corporales, sexuales y étnico-raciales. Ella misma se define como una “activista gorda”. Con su trabajo representa lo no representado, lo excluido, la vergüenza del cuerpo, de ser mestiza o de ser lesbiana, una revisión de lo gordo como algo terrible, algo enfermo. La Bala denuncia la vergüenza como un dispositivo de dominación muy efectivo: el peso, la talla o el color que no se ajusta a los estereotipos están menospreciado por la cultura dominante.

Figura 2. La Bala Rodríguez. Chambrai Like a Warrior (2016).



Fuente: Pablo Hernández

Asimismo, la Bala denuncia que la normatividad ha establecido la gordura como presencia de cuerpos que deben ser silenciados y apartados de la esfera pública y,

con ello, de la política. Como en otros ámbitos, los estereotipos que prevalecen sobre la perfección del cuerpo femenino esclavizan a la mujer. Lydia Cacho, en un texto escrito con motivo del quincuagésimo aniversario de la muñeca Barbie, afirma que la imagen de la muñeca con piernas largas, cintura de avispa, pelo rubio y ojos azules se ha impuesto globalmente como estereotipo de belleza, dejando en la sombra a más del 80 por ciento de las mujeres “normales” que no cumplen estos patrones de belleza occidental⁵³.

El “activismo gordo” no pone el foco en cuestiones de salud o enfermedad, sino en lo que la Bala identifica como “la policía de los cuerpos”, esto es, la industria de la cosmética, las farmacéuticas con su amplia oferta de dietas, la moda con sus tallajes imposibles y las clínicas de estética con sus ofertas de perfección corporal, donde la obesidad es el enemigo a combatir, no sin antes invertir cuantiosas sumas en tratamientos. Este activismo reclama los mismos derechos de las mujeres “normalizadas”, es decir, la posibilidad de que haya salud, moda, estética, sensualidad o goce en un cuerpo gordo. Como Butler sostiene, asumir el nombre por el que a cada uno se le denomina no supone una sumisión a una autoridad, sino que se convierte en un instrumento de resistencia, en un despliegue que destruye el territorio de sus frustraciones o culpas⁵⁴.

Conclusiones

En suma, los discursos activistas que reclaman la aceptación de todas las formas y opciones corporales o sexuales elegidas libremente son entendidos desde el performance como batallas abiertas contra los conflictos de poder, los cuales definen un fenómeno con el solo afán de ofrecer una solución para combatirlo. Es por esta causa que los movimientos disidentes dan visibilidad a lo escondido y lo silenciado, adquiriendo un alto grado de veracidad, puesto que se hacen desde la experiencia propia.

El activismo posporno –caracterizado por actuar abiertamente en contra de los modelos impuestos por la hegemonía política y cultural y a favor de la elección y aceptación de cualquier identidad corporal y sexual– reclama un proceso en torno a la liberación de los cuerpos que se oponen a seguir los dictados sociales. Esta corriente retoma la imagen pornográfica y la utiliza como herramienta por su capacidad de captar la atención del espectador, para acercarlo a las nuevas representaciones alternativas del género.

53 Lydia Cacho, “Barbie: un juguete sexual”, *Revista Día Siete* 8 (446) (2009), consultado el 12 de febrero de 2024, <https://docplayer.es/51650018-Barbie-un-juguete-sexual.html>.

54 Butler, *El género en disputa...*

Desafiando la normatividad de género...

Podemos afirmar que, una vez deconstruidos los estereotipos creados por el poder y perpetuados por la historia, la consideración tradicional de género deviene en subversión, es decir, se enfrentan los cánones y tradiciones en el cuestionamiento de los patrones culturales y en la reivindicación de la total libertad de elegir cualquier opción con todo de tipo de derechos. El posporno subvierte los valores culturales institucionalizados y sus efectos sobre la identidad, demostrando que los modelos que representan los géneros están influidos por relaciones de dominación y sumisión. Si estos patrones consideran algunas identidades como inferiores, excluidas, invisibles o no admitidas socialmente, no se trata solo de una cuestión de reconocimiento social: lo que está en juego realmente es la batalla por la hegemonía cultural y sus formas simbólicas de legitimidad. En conclusión, podemos afirmar que las armas que emplea el performance posporno para combatir los estereotipos y las categorías de género son las del activismo social y político; estos elementos constituyen un distanciamiento de las formas hegemónicas de representar las sexualidades y una afirmación de las posibilidades subversivas inherentes a las prácticas de la disidencia sexual.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, Josefina. "Mujeres, cuerpo y performance en América Latina." En *Estudios sobre Sexualidad en América Latina*, 331-350. Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2008.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cacho, Lydia. "Barbie: un juguete sexual". En *Revista Día Siete* 8 (446). México, 2009. Consultado el 12 febrero de 2024. Disponible en: <https://docplayer.es/51650018-Barbie-un-juguete-sexual.html>.
- Davis, Angela. *Mujeres, Raza y Clase*. Madrid: Akal, Colección Cuestiones de Antagonismo, 2004.
- Egaña, Lucía. *Trincheras de carne: una visión localizada de las prácticas pospornográficas en Barcelona*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. Consultado el 10 de febrero de 2024. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/382641#page=1>.
- Fausto-Sterling, Anne. *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina, 2006.
- Fusco, Coco. "El performance latino: la reconquista del espacio civil". En *Horizontes del arte Latinoamericano*, editado por José Jiménez y Fernando Castro. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.
- Galindo Carbonell, Dolores. *Estereotipos, Activismo y Subversión de Género en el Performance Mexicano*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2021. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/117187>
- Gómez Suárez, Águeda. "El sistema sexo/género y la etnicidad: sexualidades digitales y analógicas". *Revista Mexicana de Sociología* 71(4) (2009): 675-713.
- Halberstam, Judith. *Masculinidad femenina*. Barcelona y Madrid: Editorial Egales, 2008.
- Haraway, Donna. "Manifiesto para ciborgs". En *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la Naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1984.

Desafiando la normatividad de género...

- Illouz Eva y Kaplan Dana. *El capital sexual en la modernidad tardía*. Barcelona: Herder, 2020.
- Lagarde, Marcela. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia (cuadernos Inacabados 25)*. Madrid: Horas y horas, 1996.
- Llopis, María. *El posporno era eso*. Barcelona: Editorial Melusina, 2010.
- Lugones, María. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa* 9 (2005): 73-101.
- Luna, Lola G. *Los movimientos de mujeres en América Latina y la renovación de la historia política*. Cali: Centro de Estudios de Género. Universidad del Valle / La Manzana de la Discordia, 2003.
- Miano, Marinella. "Mujeres zapotecas: El enigma del matriarcado". *Historia y Fuente Oral* 11 (1993): 67-81. Consultado el 8 de febrero de 2024. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27753424?seq=1>.
- Montecino, Sonia. "Understanding Gender in Latin America". En *Feminist Anthropologies of Latin America*, editado por Rosario Montoya y Lessie Jo Frazier, 273-281. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Osornio Panini, Felipe. *Venenos y contraveneno: Pospornografía en México*. 2017. Página web del artista. Consultado el 12 de febrero de 2024. Disponible en: <http://www.lechedevirgen.com/textos/venenos-y-contravenenos-pospornografia-en-mexico/>.
- Paredes, Julieta. "Hilando fino desde el feminismo indígena comunitario". En *Aproximaciones críticas a las prácticas teóricas políticas del feminismo latinoamericano* (tomo 1), dirigido por Yolanda Espinosa, 117-120. Buenos Aires: En la Frontera, 2010.
- Phelan, Peggy. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1998.
- Preciado, Paul B. "Mujeres en los márgenes. Después del feminismo". Suplemento Cultural Babelia. *El País*. Edición de sábado 13 de enero de 2007. Consultado el 8 de febrero de 2024. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html.
- Preciado, Paul B. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.
- Richard, Nelly. *Cuerpo correccional*. Santiago: Ediciones Francisco Zegers, 1980.

Dolores Galindo

Salanova, Marisol. *Pospornografía*. Murcia: Pictografía Ediciones, 2012.

Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". In *Reflections on the History of an Idea*, edited for Rosalind C. Morris. Nueva York: Columbia University Press, 1999.

Sprinkle, Annie. *Post-Porn Modernist: My 25 Years as a Multi-Media Whore*. San Francisco: Cleis Press, 1998.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Torres, Diana. *Pornoterrorismo*. Ciudad de México: Editorial Txalaparta, 2011.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

Sobre la autora

Dolores Galindo. Investigadora, curadora, gestora y crítica cultural. Licenciada en Geografía e Historia y Máster en Arte y Política por Goldsmiths, University of London, donde ha sido investigadora asociada en el Centre for Postcolonial Studies. Inicia su doctorado en Estudios Culturales en Birkbeck (Londres) en el departamento de Estudios Latinoamericanos, doctorándose finalmente en Sociología del Arte en la Universidad de Murcia (España).