

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DESPOSESIÓN POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

LAURENCE MULLALY

AMÉLIE FLORENCHIE

N. 19/2022

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DESPOSESIÓN. POSTPORNO FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Coord. Laurence Mullaly y Amélie Florenchie

- La irresistible rebeldía del goce** 5-15
Laurence Mullaly y Amélie Florenchie
- Tan puerca y tan serena. Pedagogías cuir, performance posporno y nombre (im)propio** 17-24
val flores
- Afectos explícitos: examinando la dimensión afectiva de las experiencias postpornográficas en Argentina (2011-2018)** 25-46
Laura Milano
- “Que nos deduelvan la belleza”: propuestas postpornográficas de María Cañas** 47-69
Marta Álvarez
- Periferiando el “Norte” posporno: sudakas tejiendo sexualidades disidentes en París** 71-80
Carolina Maldonado Franco, Fedra Alexis Gutierrez, Carlota Guerra
- Screening sex. Agencia y pornografía en las obras de Albertina Carri** 81-113
Michèle Soriano
- Las hijas del fuego (2018) de Albertina Carri: utopía pornopolítica** 115-128
Laurence Mullaly
- ¿Porno o posporno? Una propuesta de lectura de la Enciclopedia del amor en tiempos del porno, de Josefa Ruiz-Tagle y Lucía Egaña Rojas** 129-148
Gabriela Cordone y Marie-Pierre Rosier
- Devenir chienne. Entrevista a lxs traductorxs de Devenir perra al francés** 149-162
Amélie Florenchie, Diane Moquet y Camille Masy
- Pedagogía cuir, performance post-pornográficas e interferencias: “Jugaron a probar” de val flores y Fernanda Guaglianone** 163-185
Thérèse Courau

Postpornografía. La revolución de la periferia y sus aristas

187-216

Susana Vellarino Albuera

Vintage postporn o postporn 1.0 (podcast)

Audio

Rachele Borghi, Emilie Viney, Slavina Pérez

Imagen de portada: *Mujer tierra*, de Silvana Gallinoti, utilizada con autorización expresa de su autora, a quien agradecemos su colaboración y participación desinteresada.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

¿PORNO O POSPORNO? UNA PROPUESTA DE LECTURA DE LA *ENCICLOPEDIA DEL AMOR EN TIEMPOS DEL PORNO*, DE JOSEFA RUIZ-TAGLE Y LUCÍA EGAÑA ROJAS

Porn or postporn? A proposal to read *La enciclopedia del amor en tiempos del porno* (Josefa Ruiz-Tagle & Lucía Egaña Rojas)

GABRIELA CORDONE
Université de Lausanne (Suiza)

gabriela.cordone@unil.ch

<http://orcid.org/0000-0002-9631-3815>

Recibido: 19 de noviembre de 2020

Aceptado: 29 de junio de 2021

MARIE-PIERRE ROSIER
Université de Lausanne (Suiza)

marie-pierre.rosier@unil.ch

<http://orcid.org/0000-0002-1070-0030>

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.19073>

N. 19 (2022): 129-148. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Las manifestaciones postpornográficas suelen ser de carácter visual y performativo. En este contexto, una propuesta como la de la *Enciclopedia en los tiempos del porno*, de Josefa Ruiz-Tagle y Lucía Egaña Rojas, conjunto de microrrelatos que pasa revista a pilares del imaginario pornográfico, desarmándolos o reconstruyéndolos de manera inesperada, se presta, más bien, a una lectura casi programática de algunas concepciones o rasgos ya estudiados de las manifestaciones postpornográficas. Desde un *yo* narrativo múltiple y difuso, la propuesta de las autoras no busca rechazar sino apropiarse de la pornografía desde otros ángulos que la pornografía convencional no contempla. En este recorrido por un muestrario de términos que ilustran el desfase semántico operado por las autoras, se trata de resignificar dicho desplazamiento, ofreciendo así una clave de lectura desde algunos supuestos de la postpornografía tal como la conciben, entre otras, Egaña Rojas, Milano y Llopis.

PALABRAS CLAVE: Pornografía, postpornografía, Josefa Ruiz-Tagle, Lucía Egaña Rojas, literatura.

ABSTRACT: Post-pornographic manifestations usually have a visual and performative nature. In this context, *Enciclopedia en los tiempos del porno*, by Josefa Ruiz-Tagle and Lucía Egaña Rojas, a set of micro-stories that reviews the pillars of the pornographic imaginary, disarming or reconstructing them in an unexpected way, lends itself, rather, to an almost programmatic reading of some conceptions or features already studied of post-pornographic manifestations. From a multiple and diffuse narrative self, the authors' proposal seeks not to reject but to appropriate pornography from other angles that conventional pornography does not contemplate. In this exploration of a sample of terms that illustrate the shift operated by the authors, we aim at signifying this shift, thus offering a key to reading it from some of the assumptions of postpornography as conceived by Egaña Rojas, Milano and Llopis, among others.

KEYWORDS: Pornography, postpornography, Josefa Ruiz-Tagle, Lucía Egaña Rojas, literature.

INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones llamadas postpornográficas suelen relacionarse, generalmente, con la *performance*, el vídeo y la fotografía, en la encrucijada entre el arte, el activismo político, la disidencia sexual y la subversión de las normas y de los estereotipos. Sin embargo, como se ha evocado en un estudio anterior (Rosier 2020), la escritura en general y la literatura en particular poseen un innegable carácter performático en el que caben la resistencia y la reivindicación. Creemos, por lo tanto, que un texto escrito puede ser de carácter postpornográfico: practicar la postpornografía textual permitiría, como adelanta Rosier, ganar un lugar estratégico mayor de la representación simbólica, el espacio performático “del texto/cuerpo/sexo, espacio por antonomasia, desde los orígenes, de la heteronormatividad” (Rosier 2020).

Este trabajo, basándose en los estudios y experiencias de Egaña (2009; 2011; 2014; 2017 a y b) Llopis (2010), flores (2013) y Milano (2014 y 2017)¹, tiene como objetivo realizar una lectura desde los presupuestos de la postpornografía de la *Enciclopedia del amor en los tiempos del porno*, de Josefa Ruiz-Tagle & Lucía Egaña Rojas (2014), con el fin de reconsiderar el espacio (auto)asignado a las manifestaciones de la nebulosa postpornográfica e incorporar a éstas, si las conclusiones lo permiten, el discurso textual.

UNA AUTORÍA DIFUSA, UN GÉNERO SUBVERTIDO

La *Enciclopedia del amor en los tiempos del porno* (en adelante *EATP*) desorienta por su título, por su hechura, por su contenido, por su escritura a cuatro manos de una intimidad radical, e incluso por su nota preliminar de la pluma de un monumento cultural de la talla de Nelly Richard. Sin embargo, todo confluye a hacer de la *EATP* una obra acabada, coherente y, como tal, una obra molesta.

El recorrido respectivo de sus autoras presenta un primer desfase. Las investigaciones y las producciones de Lucía Egaña Rojas, a pesar incluso de la propia autora, han adquirido notoriedad en el ámbito de los estudios académicos de la postpornografía (Egaña Rojas 2009; 2011; 2017 a y b). Ha creado, con Ona Bros y Francesc Ruiz, el Instituto de Estudios del Porno, que “nace ante la necesidad de analizar y experimentar críticamente la representación explícita de la sexualidad, en la multiplicidad de posibilidades en las que ésta se presenta, omitiendo las versiones prohibicionistas y que consideran la sexualidad un tabú. El Instituto se propone como un laboratorio de experimentación y aprendizaje, como un espacio de producción de pensamiento y un lugar para el ejercicio

¹ Milano, Laura Vanessa. “En el culo del mundo”. *Kamchatka* N° 9 (2017) 485-504 (DOI 10.7203).

de prácticas entre lo visual y lo espiritual” (<http://institutodelporno.net>). Su página web compila su recorrido multifacético de realizadora, escritora y crítica (www.lucysombra.org y www.luciaegana.net). Por su parte, Josefa Ruiz-Tagle cultiva la escritura y la técnica narrativa impartiendo talleres literarios sobre el género autobiográfico. Es también periodista y anima un blog de escritura, la *Escuelita narrativa* (<https://josefaruiztagle.cl/>), que es también una generosa fuente de recursos en donde la autora comparte comentarios y textos. De la asociación de ambas, como señala Richard, resulta “un extravío de los sentidos, un laberinto de engaños y seducción” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 7). La confusión y el laberinto, creemos, ya están presentes en un título de sólidas resonancias: por un lado, la más que popular novela de García Márquez, salvo que la caribeña idea del amor de García Márquez contrasta fuertemente, como veremos, con la idea del amor propuesta por las autoras; por el otro, la denominación genérica de *enciclopedia*, que nos remite a un formato bien definido, esto es, el de una obra de referencia, total y objetiva, sobre un conocimiento, cuyos temas están ordenados alfabéticamente. Puede parecer solo un rasgo de humor que la obra que nos ocupa aquí se autodenomine ‘enciclopedia’, con sus apenas 170 páginas y sus entradas espigadas. Esta enciclopedia no lo contiene todo, ni lo pretende. Sin embargo, vale la pena recordar que, en su época gloriosa, la enciclopedia se erigió *en contra* de un sistema religioso que pretendía ser la única llave de interpretación del mundo. El siglo XVIII significó, en este sentido, un cambio de paradigma en el conocimiento de la realidad, intención que, quizás, ande rondando en el propósito del texto que comentamos aquí. Pensamos que, más que a un saber enciclopédico, podríamos emparentar el texto raro de Ruiz-Tagle y Egaña Rojas con la miscelánea renacentista, una especie de gabinete de curiosidades desordenadas y heterogéneas que divierten, distraen e instruyen, sin la exigencia ni el rigor del saber enciclopédico. El carácter pornográfico del texto que nos ocupa subvierte, claro está, la intención que inspiró a los humanistas. Formalmente, la *EATP* se aproxima a un conjunto vagamente relacionado entre sí de cuentos y minicuentos, como los denomina Navarro Morales (2019) en su valioso estudio sobre la relación de los espacios y el *yo* en esta obra. Por otro lado, el empleo de los tiempos verbales, de la implicación del *yo* narrativo y el imaginario cyber-futurista contribuyen a confundir las pistas y hacen de la *EATP* un texto formal y semánticamente original.

En una entrevista concedida a Andrea Moletto (2014), las autoras desvelan el origen de esta colaboración: “Teníamos una afición común por hablar en sucio y a cada una nos gustó cómo escribía la otra” (Moletto 2014). Los textos nacieron de un intercambio por internet, en una especie de blog privado que unía la creación de las autoras, y que se convirtió, con el tiempo, en la *EATP*. Lucía Egaña comenta, en el mismo lugar, que más que rechazar lo pornográfico, se trataría de “apropiarse de la representación del sexo por

parte de las mujeres, o de cualquier persona, y buscar otro tipo de imaginario. Y eso tiene que ver con trabajar con la pornografía, con lo explícito” (Moletto 2014). Volviendo al amor, para las autoras la idea del *amor romántico* como se concibe comúnmente —y que incluye el paquete enamoramiento, celos, entrega, venganza, reconciliación, etc.— es, en sí, patética. Se cuestiona en las páginas de la *EATP* el modelo de pareja heterosexual y monogámica, como estándar obligatorio, como es también obligatorio el amor romántico que lo sostiene y lo justifica.

La nota preliminar de la crítica franco-chilena Nelly Richard es un brillante e inteligente comentario que hace hincapié en la construcción de la autoría múltiple, en los espacios —físicos, arquitectónicos y virtuales— en los que el cuerpo se exhibe y se desbarata, en “una teatralidad degradada de los rituales iniciáticos montados como *representación*” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 9). La pantalla, la computadora, internet y los infinitos espacios digitales contribuyen, para Richard, a la deslocalización de los contextos de enunciación, dificultando así las responsabilidades y los compromisos individuales, aspectos que aborda el estudio de Navarro Morales (2019). La puesta en escena de lo pornográfico a través de funciones performáticas, instalaciones, vídeos caseros y blogs independientes marca una estrecha relación, más bien, con la postpornografía, que recurre tanto al DIY (“Do It Yourself”), es decir, a la autoproducción, como a la creación artística colectiva en la que la responsabilidad de la producción, de autorrepresentación y de creación es asumida por todxs.

Por otro lado, el trabajo publicado en 2017 por Egaña Rojas en torno a lo pornográfico y a lo postpornográfico —*Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*, un completísimo estudio histórico, ideológico, social y cultural— funciona aquí como marco referencial al que podemos remitirnos para contraponer o hacer dialogar la *Enciclopedia*. Sexo, industria, comercio y economía comparten un espacio simbólico, como lo demuestra Egaña Rojas (2017a: 23-50), que las autoras desmontan introduciendo una falla en el libreto, la frase de más, inesperada y fuera de contexto que trastorna el guion archisabido del rito falocéntrico de la pornografía convencional. Con razón Richard señala la presencia, en la *EATP*, de la sensibilidad *queer*, entendido como lo equívoco, lo desviante y lo que está fuera de la norma, e incluso de la contra-norma *queer* (Egaña Rojas 2017a: 57-76). El texto es, también, una parodia del acto performático pornográfico, una subversión de sus alcances económicos, un sabotaje de sus mecanismos, por lo que es válido preguntarse si no estamos ante una *enciclopedia del postporno*.

EN LAS ARENAS MOVEDIZAS DE LA POSTPORNOGRAFÍA

La publicación de la *EATP* es anterior a la investigación que llevó a cabo Lucía Egaña Rojas con respecto a las prácticas postpornográficas (Egaña Rojas 2017a). Sin embargo,

la diferencia de tres años entre una y otra permite suponer que los trabajos han sido paralelos y, aunque de naturaleza disímil, la reflexión de uno podría haber alimentado el otro².

Renunciamos, de entrada, a definir el postporno, ya que “definir el postporno es un ejercicio tan absurdo como tratar de dar una explicación clara, general y muy por encima de la sexualidad de cada persona del mundo” (Egaña Rojas 2017b: 365). Sin embargo, para ofrecer un marco de referencias —un marco inestable y unas referencias que no pretenden ser monolíticas— haremos alusión a algunos textos de Egaña Rojas, Llopis y flores en torno a las manifestaciones postpornográficas para asentar nuestras reflexiones.

En *Atrincheradas en la carne* (2017a), Egaña hace hincapié en la sexualidad no reproductiva de las prácticas postpornográficas³ que, como tales, son consideradas obscenas. Estas prácticas de lo *irrepresentable* aluden también a lo que Julia Kristeva (1980) llama lo *abyecto* o incluso, siguiendo a Williams (1989), a lo obsceno como lo que está fuera de escena y, por ende, lo que permanece escondido u oculto en un sistema heteronormativo. Por otro lado, la abyección postpornográfica, en la que destacan las *performances* de Diana J. Torres, se erige como contrapartida de las manifestaciones artísticas de las *bellas artes*, y busca más bien mostrar los fallos, lo feo, el error, haciendo de las prácticas postpornográficas unas “*feas artes*” (Egaña Rojas 2017a: 238): “Los errores aparecen para desnaturalizar lo correcto mostrando de alguna forma cómo fue hecho. Una especie de política negativa, opuesta a las ideas del bien, de lo bello y armonioso, propias de la cultura oficial y de la pericia técnica” (Egaña Rojas 2017a: 228-229).

La idea de error, terrorífica en las sociedades modernas por el colapso que puede representar en la cadena de la producción, resulta para Egaña “un lugar de riesgo” (Egaña Rojas 2017a: 230) y, junto con la práctica del fracaso —otra pesadilla neoliberal— conforman unas ideas o principios que inspiran la postpornografía. La radicalidad de la propuesta de la práctica del fracaso en un mundo en el que el éxito parece ser la única fórmula de felicidad ha sido expuesta por Jack Halberstam (2011), que la retoma de Sara Ahmed (2010). El fracaso, como actitud de resistencia y de emancipación, es un componente importante de muchas de las propuestas postpornográficas. Así, en *El arte queer del fracaso*, Halberstam deja planear la idea de que, para poder escapar de la lógica que el capitalismo impone al sujeto consumista, a saber, la consecución del éxito a todos los

2 Lucía Egaña Rojas menciona, en la entrevista a *The Clinic* (Moletto 2014) que, efectivamente, estaba realizando una investigación académica de la pornografía desde el punto de vista feminista, estudio que publicará unos años más tarde (Egaña Rojas 2017a).

3 valeria flores señala que, “contra el sesgo anglosajón de la hermenéutica postporno, la T en la expresión de la postpornografía es una inflexión enunciativa y visual que marca el índice de distancia con esas lecturas hegemónicas y oficia de recordatorio de nuestra condición colonial y como una invitación a la invención sexo-lingüística” (en Egaña Rojas 2017a: 11).

niveles de su existencia, podría haber otra alternativa, la de los *espacios intermedios*. ¿En dónde encontrarlos? Pues en aguas turbias, oscuras, en terrenos tildados de negativos e ilógicos, imposibles, de crítica y rechazo (Halberstam 2018: 14). La postpornografía parecería navegar en estos mares, alejándose de las formas aceptables de feminismo —integrador y positivo—, y transita más bien por una modalidad de rechazo, negatividad y transformación (Halberstam 2018: 16). Situarse en un *espacio postpornográfico*, a través de la performance, sería vagar en los confines de lo convencional, en territorios de la pérdida, de lo inapropiado: un espacio que será menos eficiente, menos comercializable y menos adaptado que los espacios de reconocimiento social habituales (Cordone y Rosier 2019). valeria flores va también en este sentido: “[a] veces el fracaso es índice de lo posible y también de más... Me refiero al fracaso como herramientas oposicionales que permiten articular formas sutiles de resistencia” (citado en Egaña Rojas 2017a: 227).

Por su parte, entrando de lleno en la cuestión de género, Laura Milano considera la postpornografía como estrategia feminista, como nuevas narrativas de placer y de sexualidad *otra*, “lúdica, desprejuiciada y creativa” (Milano 2014: 24). Así, performatividad postpornográfica y performatividad de género parecen darse cita en el *Manifiesto contrasexual* de Paul B. Preciado. Ante el mandato heteronormativo, Preciado elabora “un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, productos del contrato social heterocentrado” (Preciado 2016: 5). La contrasexualidad, que podemos emparentar aquí con las prácticas postpornográficas, pondría fin a la ‘naturaleza’ o a la ‘biología’, consideradas como un orden que gobierna la sujeción de un cuerpo a otro. La postpornografía liberaría los cuerpos de sus performatividades normativas e impuestas, es decir, los desocuparía de una identidad que se construye y actúa, conscientemente o no, a partir de invectivas heteronormativas.

Por ello, la performance postpornográfica resulta profundamente política, ya que su principio es transgresor del orden que rige nuestros actos. En este sentido, Milano insiste en que la postpornografía es una propuesta artística política en la que las prácticas sexuales se alejan del sistema patriarcal y que permite practicar y descubrir el placer fuera del binarismo instalado en la pornografía tradicional (Romero Baamonde 2016). Posicionándose claramente contra “la naturalización de la heterosexualidad y el coitocentrismo” (Milano 2017: 486) en el debate entre porno y postporno, Milano subraya el carácter marginal y el necesario lugar periférico del postporno, nutrido del “entrecruzamiento entre arte y activismo de la disidencia sexual” (Milano 2017: 486). Por su parte, Egaña considera que no solo se trata de prácticas sexuales sin intervención del filtro masculino o patriarcal, sino más bien de una actitud: “[n]o es un dildo, un fisting o una orgía lo que hará emerger el postporno por los orificios. Será más bien una actitud contra-normativa, y sobre todo, una búsqueda por corroer los cimientos que organizan

la vida sexual regida por la heteronorma” (Egaña Rojas 2014: 243). Por su parte, María Llopis alude a la repetitividad del porno como una consecuencia de la mirada de quien lo produce, esto es, “la del hombre blanco heterosexual, que controla el mundo y el negocio del porno. Hay un enfoque que se repite una y otra vez, que simplifica nuestra sexualidad al coito, ridiculiza las sexualidades alternativas y políticamente se sitúa dentro del sistema heterosexual capitalista” (Llopis 2010: 14). La imposición de una norma pasa también, en efecto, por la repetición de los mismos gestos con los mismos protagonistas, hasta la saciedad, como estrategia de legitimación de una práctica única.

Veamos, a continuación, cómo se compagina esta pseudo-enciclopedia pornográfica, de qué manera se distancia de lo convencional, de qué discursos se vale y cómo reivindica, en las prácticas sexuales y discursivas, lo político, lo lúdico, lo periférico, lo obscuro, lo abyecto, lo feo, el error y el fracaso, es decir, los rasgos que acoge la postpornografía. La mirada de las autoras, desdobladas mil veces en la ficción de un *yo narrativo* imprevisible y fuera de foco concurre a la construcción de nuevos espacios que, a fuerza de no corresponder al horizonte de expectativa convencional, renuevan deseos y valores para una pornografía más libre y de imaginarios plurales e independientes.

LA ENCICLOPEDIA DEL AMOR: UN PORNO A CONTRAMANO

Un rápido recorrido de las entradas de esta rara enciclopedia revela la heterogeneidad de los puntos por los que se accede a una reflexión sobre el amor y el sexo. Así, *Amor*, *Azotes*, *Bondage*, *Cibersexo*, *Cuarto oscuro*, *Kamasutra*, *Orgasmo*, *Orgía*, *Pene*, *Masoquismo*, *Sodomía*, *Sadismo*, entre tantas otras, parecen encontrar su justificación en este contexto. El desvío surge, en el primer vistazo, de otras entradas menos o nada connotadas con el tema que propone el título: *Leyenda*, *Marginal*, *Lirismo*, *Ofensa*, *Romanticismo*, *Culpa*, *Turismo*, *Zapatos...* Creemos que este desfase es clave y desvela, de alguna manera, la intención de las autoras: por un lado, incomodar contraponiendo, a un imaginario porno convencional, elementos que desafinan o molestan en las más que sabidas escenas del porno comercial; por otro lado, se trata, no debemos olvidar, de microrrelatos extremadamente bien contruidos que aúnan la pericia creativa y narrativa al interés intelectual por el sexo (Moletto 2014). Veamos, en los siguientes párrafos, de qué manera las autoras se apropian del imaginario pornográfico, cómo lo desvían, de qué técnicas se valen y si, finalmente, este porno *a contramano* responde más bien a una manifestación de escritura postporno.

La primera entrada, *Amor*, es programática y se opone, en todo, a una idea de amor convencional que dicta las conductas, sobre todo para las mujeres (fundirse en el ser amado, jurarse amor eterno, hacer gala de entrega y sacrificio de sí, etc.). La definición de *Amor* hace alusión más bien a una fuerza devastadora: así, como el bombardero B-29

Enola Gay abrió sus compuertas el 6 de agosto de 1945 dejando caer *Little Boy* en Hiroshima, quemando, transformando y destruyendo, el amor de la *EATP* no deja nada vivo después de su paso. Se trata de un amor apocalíptico, atómico, que reivindica su potencia explosiva, muy distante del modelo del amor consensuado, higiénico, bienpensante. Lucía Egaña Rojas aclara: “el amor lo veo como una droga, un chute de hormonas, o de endorfinas” y Josefa Ruiz-Tagle agrega que “el libro toma la opción de desmitificar el discurso amoroso” (Moletto 2014), líneas que, de alguna manera, marcarán el insólito devenir del resto de los relatos⁴.

Dos elementos nos han llamado la atención en la construcción de los microrrelatos, a los que iremos haciendo mención en nuestro recorrido por la *EATP*: por un lado, la constante referencia a la teatralidad, a la representación escénica, al simulacro y a la impostura, que comentaremos más abajo; por otro, el lugar del *yo*, a menudo un *yo* abyecto, sucio, deseante, hiper o asexuado, con frecuencia animalizado, un *yo*, en definitiva, que puede ponerse en relación con una sexualidad autogestionada, sin intermediarios, como por ejemplo en este episodio de auto-cunnilingus precisamente de la entrada *Yo*, que citamos en su integralidad:

Beso una concha. Hundo la lengua entre sus pliegues, succiono, lengüeteo. De pronto miro hacia arriba y me doy cuenta de que esa concha que me estoy comiendo es mía. Trato de entender (¿cómo es posible que tenga la cabeza cómodamente instalada entre las piernas?). Vuelvo entonces a mirar hacia arriba, hacia el cuerpo de la concha que succiono, y encuentro la respuesta a mi pregunta: no hay cabeza, estoy decapitada (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 163).

Las autoras despliegan, así, desde el *yo*, goces raros e imposibles, desde la perspectiva de una sexualidad normativa. ¿Qué queda del *yo*, en este acto autófago y acéfalo? Queda quizá el sexo como única identidad, liberado de la cabeza y de los imperativos sociales, culturales y de género. En este sentido, la entrada *Postporno* se presenta como una *desiderata* de todo lo que el sexo podría haber sido... de no haber sido contaminado por la cultura, por la literatura porno-erótica del siglo XIX, por las (muy malas y comerciales) películas porno y por internet. Por ello, lo que nos parece estar en juego en la *Enciclope-*

4 Sintetizando la intención de las autoras, en lugar del romántico corazón atravesado por la flecha de Cupido, la ilustración de cubierta de Felipe Rivas San Martín en la edición de la *Enciclopedia del amor en los tiempos del porno* de la Editorial Cuarto Propio (Santiago de Chile, 2014) muestra un dibujo realista y anatómico de un corazón (con sus arterias y venas), atravesado por un pene.

dia no es un “yo narrativo” sino un *yo-cuerpo*⁵. Más que unas ficciones en primera persona —que se multiplica y se despliega con identidades diferentes en cada entrada, el “yo multitud” del que habla Nelly Richard—, podríamos leer la *Enciclopedia* como un “auto de ficción”, que, como el *auto de fe*, es un acto de ceremonia pública —y la teatralidad que atraviesa la obra nos lo autoriza a pensar— en el que se desmontan simbólicamente unos códigos y se vuelven a inventar los cuerpos femeninos/raros/diferentes/anormales, de cara al propósito político de reapropiación de un imaginario pornográfico por parte de las mujeres (Moletto 2014). Se contraponen, claro está, al *yo burgués* machista y heteronormado que ha marcado la pornografía, pretendiendo naturalizar ciertas conductas que se convierten, sexualmente hablando, en obligatorias.

Así, la *Enciclopedia* entra a saco en el porno convencional y lo hace desde dos perspectivas poco transitadas: la escritura y el replanteo de lo llamado ‘femenino’. Las representaciones desde un *yo* femenino desentonan en estos terrenos en donde, dice Moletto, “se supone que la mujer no entra”⁶. Para Egaña Rojas, la intención de la obra —o una de sus intenciones— sería la de “correr los límites de la descripción posible, de lo que se permite, sobre todo a las mujeres y públicamente (...) Es súper violento que tú como mujer no puedas hablar descarnadamente de sexo como socialmente podría hacerlo un hombre” (Moletto 2014). Se trata de un cambio de signo de aquellas características que la tradición adjudica a lo que la misma tradición llamó la *literatura femenina*. Richard advierte, en su nota introductoria, que este libro no ofrece lo que habitualmente se espera de la autoría femenina: “[a]quí no hay interioridad biográfica ni profundidad psicológica que se refugie en la intimidad de lo privado según la convención de lo femenino” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 9). Se desmonta así los pilares del género íntimo romántico desde una primera persona perturbadora, burlándose de lo íntimo a través de exposiciones crudas de la subjetividad y del deseo. Como en el caso de los textos de Clarice Lispector, “si rompen con la imagen de una femineidad sumisa al decir aquello que se suponía que una mujer no podía decir ni en el espacio privado ni en público, lo hacen quebrando las fronteras y el canon de los géneros y haciendo de la escritura su laboratorio de experimentación” (Josiowicz 2010: 303). Observemos también que la idea de que dos mujeres se atrevan a escribir una enciclopedia (género que se asocia, como dijimos, con el saber y, por ende, al género masculino) es un guiño que estas “chicas dis-

5 Francesco Macarone Palmieri (Warbear) insiste en este aspecto de los nuevos cuerpos y en la multiplicidad de expresiones y sobre todo de emociones que los cuerpos generan. En este sentido, Macarone Palmieri desarrolla su idea de *emoporn*, una pornografía de las emociones (Macarone Palmieri 2009).

6 Observemos que la *Enciclopedia en los tiempos del porno* aparece en la colección “Cuarto Impropio” de la Editorial Cuarto Propio. La EATP da una vuelta de tuerca más a la tradicional imagen acuñada por Virginia Woolf, pasando así de lo propio, es decir, lo personal pero también oportuno y conforme, a lo impropio, esto es, lo que es impropio, chocante e inadecuado.

turbio”, como las llama Richard en su introducción, hacen a la literatura de género y al género de la literatura. Para acceder al lugar de la enunciación, y de la enunciación sobre cosas, temas, sentimientos y ficciones que no corresponden a aquellos que tradicionalmente se le adjudican a la sentimentalidad femenina, las autoras de la *EATP* no dudan en apropiarse del centro neurálgico del *yo* narrativo de los géneros androcéntricos: el discurso sobre el sexo. La subversión de género se presenta, pues, por partida doble: se libera el tradicional *yo íntimo femenino* en una multiplicidad de *yoes* de géneros diversos, se desplaza la sensibilidad y, de ser un sujeto periférico de géneros menores —como el diario íntimo—, los sujetos de la *EATP* pasan a desmontar y enajenar el imaginario sexual pornográfico. El *yo* se exhibe, impúdico, en una enciclopedia. La entrada *Mujer* es, en este sentido, una colisión entre la “mujeridad” institucional, es decir, el rol de mujer que ejerce de mujer (“Mujeridad de ministerio, de ONG, de industria porno. Mujeridad a secas, imposible de encarnar”, Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 104) y la realidad múltiple y contradictoria del *ser* mujer. El ejercicio de la intimidad, en este microrrelato no exento de ironía, responde a aquella *escritura de mujer* que desea desplegar, discreta y recatadamente, los movimientos interiores de su alma, para acabar renunciando a la tarea, ya que “[a]venturarse en las arcas de su ser interior, en busca de datos que pudiese haber desconsiderado, le dará una enorme pereza” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 104).

LA OTRA CARA DEL PORNO: LO QUE EL CONSUMIDOR NO QUISO VER

La estrategia pornográfica insiste en la redundancia, la saturación y en la hiperexcitación sexual⁷. La estrategia de Ruiz-Tagle y Egaña Rojas consiste en introducir un fallo, un detalle que no cuadra con la escena pornográfica o la performance sexual deseada, a través de un *yo* alterado, no conforme, que muchas veces no está a la altura de las circunstancias, que no reacciona como se espera dentro de los parámetros deseantes de la convención pornográfica, con un toque muchas veces grotesco o irónico que desarma el tinglado simbólico del porno. La estrategia del desvío y del fallo es, como señalamos más arriba, una táctica postpornográfica.

Las autoras proponen, como dijimos, un paseo diferente por una nomenclatura que se aproxima a lo porno, que parece que lo abarca, para terminar subvirtiéndolo e incluso ridiculizando la escena potencialmente excitante. Veamos algunos de estos microrrelatos y las estrategias que adoptan para desordenar unas imágenes acuñadas desde un imaginario androcéntrico y heteronormado.

⁷ Además, Egaña Rojas pone de relieve, retomando a Walter Kendrick, la importancia, en la pornografía, de “los dispositivos administrativos que operan sobre sus representaciones, es decir, el acceso [...] [y] el análisis de los poderes que permiten o impiden el acceso a ella, como, por ejemplo, la censura en el ámbito legal” (Egaña Rojas 2017a: 24-25).

Luego de *Amor*, que ya comentamos más arriba, *Anorgasmia* sorprende en el contexto de esta *Enciclopedia*, destinada, supuestamente, a consignar los vocablos asociados con la hiperexcitación sexual, por lo que también da el tono al resto de la obra. En esta entrada se contrarresta el orgasmo y, de cierta manera, se anula la eyaculación masculina no solo como punto culminante de la actividad pornográfica sino como no-fuente de orgasmo. En efecto, el orgasmo femenino, en el imaginario pornográfico, es la prueba visual y sonora, por medio de gemidos y aullidos descontrolados, de la potencia y la pericia en el manejo del pene, máximo elemento de placer y alrededor del cual se construye la escena pornográfica. El *yo femenino* de *Anorgasmia* se desprende de su papel asignado, desprestigiando el ejercicio a través de términos como “ese jardín prometido, probablemente sobrevalorado. La pequeña muerte famosa (...) desenlace obvio y fatal de todo el friegue y refriegue entre mamíferos” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 22). La deconstrucción del mismo imaginario convencional e impuesto se vuelve a repetir en la entrada *Arcada* y *Asco*, introduciendo ya la idea de escena y performance del acto. En el primer caso, se trata de una felación, clásica escena porno en donde la mujer goza del ejercicio, pero que aquí es interrumpida por una arcada y luego, por una carcajada, lo que desacraliza el teatro pornográfico llevándolo a territorios de lo grotesco. La misma estrategia es empleada en *Asco: un yo femenino*, cuyo cuerpo se resiste a representar el goce o que, de alguna manera, describe la otra cara de la moneda de un fantasma, enumerando los detalles más bien repugnantes.

Me repugna [...] cuando te acercas y siento tu aliento fétido, cuando abro los ojos y veo tus dientes cubiertos por una mezcla de nicotina, sarro y restos de carne. Me metes los dedos en el ano y pienso en las bacterias que quedarán dentro de mí, viviendo en las microheridas provocadas por tus rasguños (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 25).

Una vez más, el vómito del *yo femenino*, una especie de contra-eyaculación, corta de cuajo la escena, pero, sin interrumpirla, la vuelve a encuadrar en una entrega final repulsiva.

En *Caricias* se contraviene a la idea de roce suave, delicado y agradable que define la palabra: “He venido aquí para follar como una bestia salvaje. [...] No quiero tus cariñitos, tus miradas de cordero, tu infinita paciencia, tus preguntas de si estoy bien” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 32). El *yo-narradora* de *Caricias* echa por tierra las supuestas necesidades de delicadeza y de cuidado que el imaginario popular atribuye a la mujer. A este *yo-mujer*, fuera de toda convención de género, le “arde el coño” y está “chorreando”: su cuerpo es una máquina bestial y no un receptáculo de “toqueteos infantiles e ignorantes”. El signo del goce y sobre todo el lugar de la enunciación de lo pornográfico —una voz femenina que mira con condescendencia los gestos blandengues de un *partenaire* calificado sin muchos miramientos como “mago de pacotilla”— parece haber hecho

un vuelco de ciento ochenta grados, produciendo no solo el gesto de empoderamiento sino, con él, la apropiación de la expresión del deseo.

Como *Anorgasmia*, *Celibato* es una defensa del no-sexo, a las antípodas de la pornografía. La sexualidad, aquí, es una actividad obligatoria e impuesta, socialmente condicionada, y un referente de normalidad. *Celibato* coloca la sexualidad entre las tantas actividades humanas que se pueden practicar, es decir, que la descende de su pedestal socialmente prestigioso y la deja de a pie, despojada de notoriedad. En el contexto de una *enciclopedia de la pornografía*, este ángulo de mira es una manera de desmontar el mito de la actividad sexual como centro de la actividad humana. *Celibato* concluye en estos términos: “No entiendo por qué [la negación a practicar el sexo] los incomoda tanto. ¡Qué diablos les importa! Prefiero dedicar mi energía a otros asuntos, a la escritura, por ejemplo, o a la amistad” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 33).

Como mencionamos más arriba, en relación con el microrrelato *Anorgasmia*, el pene es, en el contexto de la puesta en escena y de los guiones pornográficos, el centro simbólico de toda representación de potencia y goce. El *cum shot*, en la pornografía convencional, funciona como una prueba de la realidad y veracidad del acto sexual. El microrrelato *Clítoris* es una reivindicación de la autosuficiencia del placer femenino, “pequeña fuente de grandes orgasmos”, lugar sagrado y desmesurado: “Últimamente percibo mi clítoris como el Taj Mahal. Visualizo una enorme cúpula de carne rosada y sensible” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 38). El clítoris se erige así en un miembro fenomenal, sin parangón, de una categoría inalcanzable y única, relegando el pene, miembro de la pornografía por antonomasia, a un segundo plano.

Las autoras desmontan el imaginario de la industria pornográfica, que impone cuerpos perfectos, miembros monumentales y orgasmos estridentes, a través de escenas protagonizadas por cuerpos deformes, amputados, tullidos y raros que pertenecen tanto a los escenarios *queers* como a los de la postpornografía (Mateo del Pino 2019). Este dato es fundamental para nuestra propuesta de lectura postporno, ya que la práctica postpornográfica acoge los cuerpos diferentes. Así, la entrada *Cuchepo* —término que en Chile se emplea para designar tanto a la persona mutilada de las piernas como al carrito que sirve para su desplazamiento— remite no solo a la invalidez, sino también a una clase social pobre. El cruce de deseo, pobreza y discapacidad es significativo en el contexto de la pornografía, que se esfuerza por representar escenas atractivas. El *cuchepo* es, en última instancia, la alternativa de *otro* deseo, la posibilidad de *otro* escenario, de *otro* vestuario, de *otro* protagonista con *otro* cuerpo en el que el sujeto femenino pueda colmar una experiencia intensa y diferente que su “pololo” no alcanza a concebir. El cuerpo masculino lacerado de *Heridas*, que ocupa el lugar de dominado, virgen, tímido y pudoroso frente a la mujer experimentada y fría —un cambio de signo de lo que comúnmente se

suele figurar— es también un cuerpo anómalo, dañado y no apto para la representación de una escena pornográfica, ya que interviene no solo un cuerpo masculino disminuido, sino, además, timorato y llorón (rasgo corrientemente atribuido a las mujeres).

Los cuerpos masculinos degradados tienen su contrapartida, en la *EATP*, en el cuerpo femenino deformado por la obesidad, que le impide ejecutar las diferentes posiciones del *Kamasutra*. Este microrrelato insiste no solo en el mandato social de cuerpos femeninos perfectos y longilíneos, sino también en la fantasía de una determinada forma de sexualidad. Por ello, la entrada *Kamasutra* concluye que “a las gordas, las enfermas, las rígidas, sólo nos queda la posición del misionero, o bien la depravación” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 84-85). Inmediatamente después, *Karma* pasa revista a los desajustes, como un actual *tempus fugit*, entre, por un lado, las modelos publicitarias y los productos de belleza y moda, y el paso del tiempo en un cuerpo que va cambiando con la edad, alejándolo ineluctablemente del ideal promocionado. Se trata de un modelo capitalista que no cumple con sus promesas, una esperanza de eterna juventud que se revela falsa, un escenario de vida que es un fraude. Las autoras vuelven así a la idea de simulacro y de falsedad de la pornografía sustentada por la industria y el comercio. *Leyenda* es otro ejemplo de deformidad femenina:

en la noche [...] y si les vendo los ojos, si les cubro la cabeza con el poncho, no hay hombre que se me resista. Olvidan los callos en mis mejillas y mi aliento a entrañas de pescado, ignoran mis piernas cortas, delgadas como ramas, y caen rendidos ante mis enormes tetas y la abundancia de mis jugos vaginales (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 86-87).

Como vemos, no se trata de una leyenda heroica sino monstruosa, en la que el embrujo se ejerce desde la bestialidad infrahumana y que produce la dependencia sexual de los hombres, remedando las leyendas rurales chilenas —Añañuca, la Pincoya— en versión *gore*. Una vez más, el sujeto femenino adquiere el protagonismo y el papel activo y determinante, a menudo cruel y violento. Señala Lucía Egaña Rojas a este respecto: “[v]iolencia contra violencia, somos un poco punkies. Esto no es un ensayo, aquí es apropiarse de un modo, que es la pornografía, que *per se* ya es agresor” (Moletto 2014). El mismo principio rige *Marginal*: el *yo* es “una anciana indígena de mueca hostil, una indigente llagada, una adolescente *punk* y obesa” que no tiene cabida en un imaginario pornográfico comercial y pone en evidencia el desfase entre los modelos del capitalismo y el resto de la realidad —pobre, trabajadora, india—, más próxima del “olor de gasolina” y de “los callos de unas manos que trabajan” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 97).

Como era de esperar en el espíritu de la obra, la entrada *Pene*, que citamos a continuación en su integralidad, es minúscula y desplaza el ideal popular hacia lo inesperado: “Me gustaría hacer el amor con un eunuco, deben estar más dispuestos a la fechoría que

los hombres acabados” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 117). En la *EATP*, la mutilación, la discapacidad y la minusvalía abren el deseo a lo desconocido y a la aventura, a las sensaciones fuera de los caminos trillados y a una sexualidad alternativa.

La imposición de la feminidad, de la que se nutren muchas industrias y a la que hace referencia *Karma*, halla su complemento en otro mito burgués: la belleza de las mujeres que acaban de parir. *Postparto* rompe definitivamente con la fantasía del estado de gracia y de plenitud de la madre: “Después de tener a mis hijos mi cuerpo quedó deformado. [...] Con las ubres podridas, el sexo inservible, los tajos en mis tejidos [...] Odiaba a los que me habían deseado por una belleza extinta. A todo aquel que me llamara señora” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 121). Pero esa deformidad llega a convertirse en fuente de erotización que atrae las miradas corruptas y que modifica interiormente las pautas y los mecanismos de la libido de su protagonista: tras recuperar el anterior estado físico, subsiste en ella el deseo de degradación que se ejerce de manera salvaje, causando el horror de “algún desprevenido transeúnte”. Pasamos así de la sacrosanta imagen de la madre al del cuerpo imperfecto y repelente que, de alguna manera, invade y transforma el deseo haciéndolo monstruoso, aun después de recuperada la normalidad física, de lo que resulta un inquietante personaje madre-femenino-normativo habitado por un deseo de sumisión y degradación sexual. *Postparto* es el eco de *Dildo*, un recorrido de recuerdos infantiles y juveniles en torno a los diferentes objetos empleados en la penetración, que citamos en su integralidad:

Sé que experimenté con velas, zanahorias, *chopsticks*, lápices cubiertos con calcetines de algodón. De forma intuitiva, cubría las prótesis con condones que le robaba a mi mamá. Estas prácticas infantiles me prepararon para un futuro de pepinos, botellas de perfume, vibradores, manos, penes y hasta un control remoto. Lo que a su vez me dejó lista para el momento cúlmine del parto natural (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 122).

Señalemos aquí la importancia de lo protético en el *Manifiesto contrasexual*, en el que Preciado aconseja resexualizar los objetos y todas las partes del cuerpo, como por ejemplo la mano, que considera como una prótesis compleja de la mano lesbiana (Preciado 2016: 86). Sorpresivamente, la enumeración de estas prácticas conducen a la maternidad, así como la maternidad, en *Postparto*, conduce a los deseos bestiales.

LA PERFORMANCE PORNOGRÁFICA O EL ARTE DE LA REPRESENTACIÓN

Una buena cantidad de los microrrelatos que componen la *EATP* hacen hincapié en la puesta en escena de los cuerpos, de los espacios, focalizándose en diferentes planos de las acciones. Podemos distinguir así un primer eje de lectura, que aglutina varios relatos a través de una verdadera construcción de performatividad escénica. En la entrada

Fingir, además del desmoronamiento de la fantasía sexual del *yo femenino*, asistimos al enfrentamiento con la cruda realidad, cuando “el tipo [...] o bien tiene una energía desbordada por el uso de Viagra o la manía [...] una vez que se arroja sobre mi cuerpo ya no se quiere volver a bajar” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 61). El acto sexual desafortunado es una tortura, “pero resisto estoica y, si el hombre me interesa lo suficiente, finjo incluso un segundo, y un tercer orgasmos [sic]. Al final, aliviada porque la función ha terminado, le digo: ‘Eres una verdadera máquina, mira cómo me hiciste sudar’ y él sonrío hinchado de satisfacción” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 62). Todo el simulacro de la pornografía, en este microrrelato, queda condensado en estas líneas: el aspecto teatral de la escena y la conciencia de la propia teatralidad de los cuerpos, la desmesurada y sobreactuada performance masculina y el sufrimiento físico —“dolor en la boca del útero, calambres en las piernas, ganas de orinar y agotamiento nervioso”— del sujeto femenino, que debe fingir placer y orgasmos y, como corolario, alabar la calidad de la prestación, asentando por fuera un imaginario popular desautorizado por el propio relato en su calidad de fingimiento. Hay teatralidad y mostración también en *Dacrifilia*, en donde se reemplaza el cuerpo erotizado por el llanto, que crea, en este caso, placer y gozo en el espectador: “Convierto mi llanto en un quejido voluptuoso, en un acto ejecutado para provocar excitación. Estrujo la melancolía como si de dos tetas gordas se tratara, y juntos saboreamos mis lágrimas saladas” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 43). El paralelo entre el orgasmo y el llanto en “los espasmos que cambian algo en mi cuerpo, que interrumpen su sentimentalismo” hablan de una mecánica física y de una teatralidad en el darse a ver, en este caso, la performance corporal de una interioridad que se expresa a través de las lágrimas.

Se pueden relacionar, en la *EATP*, la performatividad de género —o de guiones de lo masculino o lo femenino aprendidos y actuados, conscientemente o no, en sociedad— y la dimensión performativa teatral que reclama una mirada externa, y que varios microrrelatos de la *Enciclopedia* plantean como condición *sine qua non* del hecho pornográfico. La “puesta en escena” y la mirada del espectador son una estrategia recurrente, garante de la función porno, como por ejemplo en *Cuarto oscuro*, *Dacrifilia*, *Cibersexo*, *Juegos de rol*, *Mamada*, y sobre todo en *Mirada*, que citamos a continuación y en donde se hace expresamente alusión, con mucho humor, a la performance de Annie Sprinkle y a los trabajos sobre postporno:

No se preocupe, este es un *show* privado. Puede usted pasar, mirar dentro de mi culo pegajoso. ¿Le alcanzo un espejo, una lupa? Dispongo incluso de un dispositivo teórico ad hoc por si quiere analizarme. Tire de mi lengua. A lo mejor lo que a usted le gustaría es que yo también lo viera, que no fuese este un ejercicio unidireccional. Podemos llegar a un acuerdo

conveniente para ambos, ¿o somos ambas? Le dejaré mi dirección de correo electrónico para que me mande a decir dónde puedo mirarla. No me cierro en absoluto a la aventura de reparar en quien ha reparado antes en mí. Desde ya le aseguro que lo haré con curiosidad genuina. Mientras tanto, puede ir preparando la función (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 100).

La deconstrucción de la escena pornográfica juega con el testigo de la mirada (como en *Cibersexo*), con la noción de espectáculo, de planos y de ambientes, pero saturándolos de detalles inoportunos y de un *yo femenino* que no tiene cabida en esta representación. En este sentido, un conjunto de relatos de la *EATP* responde a este cambio de signo genérico de la representación, es decir, la subversión de escenas en donde la dominación es tradicionalmente masculina y que pasa a ser femenina. El *yo femenino* asume toda la fuerza del *yo sujeto*, mientras que el rol masculino queda relegado a un mero objeto, a menudo menospreciado. *Facesitting* ilustra este empoderamiento de la situación (“Cabalگو y aprieto. Empujo, penetro. Él traga”, Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 58); en *Semental* el *yo* es una especie de macho burgués onanista: “Y por culpa de este país de mierda, de estas chilenas frías y taradas, en vez de meterlo en un agujero caliente, acabo, noche tras noche, corriéndome en la boca pixelada de alguna diosa porno como Belladona” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 135), desplazando el rol masculino central del porno a un lugar menor y marginal. Quizá sea el relato brevísimo *Sodomía* el que mejor ejemplifique este cambio de signo del poder de un cuerpo sobre todo, de un género sobre otro y de una clase sobre otra. Un grupo de mujeres detenidas se apodera de todo el cuerpo de un apuesto cura que viene a hablarles de Dios. Convencidas de que, si Dios está en algún sitio, seguramente reside en el cuerpo del cura, “la hija de un pastor cantaba monótona, insistente: ‘Busquen a Dios, si de alguna manera, palpando, pueden hallarle’. De ahí a meterle los dedos en el culo no hubo más que un paso. El primero de esa noche unánimemente calificada de ‘dantesca’ por nuestros creativos periodistas” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 135-136), un acto de tintes caníbales que no deja de recordar la escena final de *El perfume*, de Patrick Süskind. En *Flashing* se prescinde directamente del rol masculino y en *Lobos* el personaje femenino se apodera del rol del depredador, arrancando de un mordisco el pene del abusador. El relato termina incluso con una advertencia inquietante: “Hoy continúo haciendo dedo con escotes, minifaldas, labios rojos y por si acaso un hacha en la cartera” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 91).

Otro eje de lectura se podría articular en torno a la visión del amor romántico, sentimental y (femeninamente) sacrificado, burgués y comercial, que las autoras desean, y logran con creces, desarmar (Moletto 2014), como hemos señalado al principio de estas líneas. El hiperbólico amor romántico en la entrada *Romanticismo* da la pauta de una relación predestinada, única, eterna, posesiva, cerrada y definitiva: “te alojaré en mi

médula, en la espina, te cubriré con mi piel, te amararé a mi pelo, dormirás en mi voz, despertaré en tus ojos, beberás de mi boca” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 132). La sutil ironía de la enumeración, que recuerda algunas imágenes de la poesía del siglo XIX y del XX, tiene su gracioso reverso a través de la voz de la cenicienta políticamente lúcida, orgullosa de su condición y de su clase, en *Príncipe*: “Y ahora vienes tú a despertarme a besos, a decirme que me quieres como esposa. Déjame en paz, cabrón. No esperes de mí gratitud. Estoy feliz acá trapeando el piso. No pondré un pie en tu reino despreciable” (Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 123). *Macho* y *Matrimonio* son igualmente dos proyecciones de parejas burguesas y de clase media. El primer término es una parodia de lo que se supone que una mujer puede esperar de su hombre, en el imaginario popular chileno en particular —y latinoamericano en general— salvo que esta *desiderata* revela enseguida una trampa:

Qué fácil parece la vida que planeo. Te ataré con un hijo a mis entrañas.
Me ocuparé de tu chaqueta de hombre, de tus zapatos de hombre. Celoso,
me prohibirás trabajar fuera de casa. Sólo contigo, sólo para ti. Bien vestida,
bien peinada, con la mesa bien puesta y la entrepierna bien jugosa
(Ruiz-Tagle & Egaña Rojas 2014: 92).

Macho es el complemento de *Matrimonio*: por un lado una pareja de grandes performances sexuales, pero que pronto quedará atrapada en el molde de la rutina heteronormada; por el otro, un matrimonio armonioso y satisfecho, pero cuyo sereno cauce será interrumpido por... el deseo.

CONCLUSIÓN: UN AMOR EN LOS TIEMPOS DEL POSTPORNO

Al término de este recorrido escueto pero ilustrativo de la *Enciclopedia del amor en los tiempos del porno*, podemos afirmar, sin lugar a dudas, que estamos ante una obra *postpornográfica* de excelente factura formal y semántica (aunque quizá estos términos no convengan a lxs practicantes y creadorxs de postpornografía...). El término *enciclopedia*, ahora, recupera todo su sentido: las autoras lo subvierten, se apoderan de él y lo transforman, como lo hacen con el *amor* y con el *porno*. Las palabras no han cambiado, ha cambiado su dimensión simbólica, se han extendido los límites y las representaciones de *enciclopedia*, de *amor* y de *porno*. Mientras que “en el porno, la narración es una sinfonía de carne, una clase de anatomía, que reproduce patrones corporales estandarizados y divisiones binarias y jerarquizadas entre lo masculino y lo femenino, lo activo y pasivo, remarcando, a pesar de su fragmentación, la unidad ideológica y conceptual de la construcción del deseo” (Egaña Rojas 2017a: 38-39), los microrrelatos de la *EATP* ofrecen un contrapunto perfecto que multiplica las posibilidades del deseo al tiempo

que denuncia, con humor, pericia expresiva e inteligencia, el formateado opresivo de la pornografía convencional. Esta *enciclopedia* puede entenderse, como por otra parte también la postpornografía, a partir del feminismo pro-sexo, las teorías *queer* y los transfeminismos. Como señala Romero Baamonde, el nuevo feminismo prosexo de los años ochenta “entenderá o corpo, a sexualidade e a pornografia coma espazos posibilidadores da resignificación e do empoderamento tanto para mulleres coma para as minorías sexuais” (Romero Baamonde 2016: 18-19). La *EATP* presenta pues nuevas maneras de representar la sexualidad y los géneros, se reapropia de tecnologías del cuerpo y del placer cuestionando códigos de representación, las relaciones heteropatriarcales y desplazando la mirada del objeto al sujeto de la práctica pornográfica.

Si bien es cierto que la postpornografía emplea la performance, la fotografía y el audiovisual como herramientas de expresión y de creación, la escritura se revela también, como lo sugeríamos al inicio de este comentario, una estrategia de la producción de sentido en torno a lo pornográfico, una táctica en la apropiación de códigos, quizá la más definitiva y durable, gracias al poder de sugestión que el discurso puede generar en el imaginario de lxs lectorxs. Para la activista Constanzx Álvarez, su creación pasa por la escritura, con la que busca expresar y decir su cuerpo gordo para que no lo hagan aquellos que tienen el poder (Álvarez 2014: 17-25). La primera persona es ese *yo narrativo* recurrente, plural, indefinido, abyecto, frágil y a veces odioso desde el cual se dicen las prácticas pornográficas raras, marginales y *otras* de la *Enciclopedia*. Los sujetos marginales —minoritarios, feos, tullidos y gordos— irrumpen en el panorama del deseo con su visión desestabilizadora. Como Sprinkle en su momento, Ruiz-Tagle y Egaña Rojas implementan la crítica y el humor para reformular la imagería pornográfica, y como la norteamericana, “burlándose de tópicos e da propia estética pornográfica” (Romero Baamonde 2016: 20).

Las propuestas audiovisuales, performativas y fotográficas postpornográficas, radicales, frecuentemente crudas y sin filtros, pueden resultar chocantes, agresivas o provocar rechazo e incompreensión. Por nuestra parte, consideramos que la pericia discursiva y la calidad literaria de la *EATP*, sin hacer tampoco concesiones de ningún tipo, llegan a calar en lxs lectorxs, favorecen una mejor recepción —más completa y más compleja— de las manifestaciones postpornográficas y, por supuesto, predisponen a una acogida más generosa de otros deseos.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Constanza (2014). *La cerda punk*. Valparaíso: Trío Editorial: https://www.biblioteca-fragmentada.org/wp-content/uploads/2014/10/La_cerda_punk.pdf
- Cordone, Gabriela y Rosier, Marie-Pierre (2021). “Desde el margen: la escena lésbica como contra-espacio escénico”. Pérez Rasilla, Eduardo y Abuin, Anxo (eds.), *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual*. Madrid, Visor: 87-117.
- Egaña Rojas, Lucía. “La pornografía como tecnología de género”. *La Fuga* N° 9 (2009) <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>
- Egaña Rojas, Lucía (2011). *Mi sexualidad es una obra de arte*. España: CC.
- Egaña Rojas, Lucía. “Una categoría imposible: el postporno ha muerto, Latinoamérica no existe”. *Revista Errata* No. 12 (2014) <https://revistaerrata.gov.co/contenido/una-categoria-imposible-el-postporno-ha-muerto-latinoamerica-no-existe>
- Egaña Rojas, Lucía (2017a). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postporno-gráficas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Egaña Rojas, Lucía (2017b). “Posporno”. Platero Méndez, Lucas, Rosón Villena, María y Ortega Arjonilla, Esther (eds.). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellaterra: 365-374.
- flores, val (2013). *Interrupciones*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- Josiowicz, Alejandra. “El género de la intimidad: Katherine Mansfield y Clarice Lispector”. *Cadernos Pagu* N° 34 (2010): 301-329 (<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n34/a12n34.pdf>) (DOI 10.1590)
- Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil.
- Llopis, María (2010). *El posporno era eso*. Barcelona: Melusina.
- Macarone Palmieri, Francesco. “Emoporn de las penas y los delitos”. *Ideasdestroyingmuros* (2009): <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com/2009/06/emoporn-de-las-penas-y-de-los-delitos.html>
- Mateo del Pino, Ángeles. “QUEER/CUIR - CRIP”. *Anclajes*, vol. XXIII, n.º 3 (2019): 1-9.
- Milano, Laura Vanessa (2014). *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Editorial Títulos – Blatt & Ríos.
- Moletto, Andrea. “Josefa Ruiz-Tagle y Lucía Egaña, escritoras feministas: “El romanticismo es lo obscuro en el libro y en la cultura”. *The Clinic* (2014) <https://www.theclinic.cl/2014/07/25/josefa-ruiz-tagle-y-lucia-egana-escritoras-feministas-el-romanticismo-es-lo-obsce-no-en-el-libro-y-en-la-cultura/>
- Navarro Morales, Marcelo. “Técnica, espacio e insularidad en la Enciclopedia en los tiempos del porno”. *Lectora* N° 25 (2019): <https://revistes.ub.edu/index.php/lec>

- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.
- Romero Baamonde, Gena (2016). "Novos feminismos a escena. Pospornografía". *Teatros y escenas del siglo XXI*. (Ferradás Carballo, Cristina y Molanes Rial, Mónica, eds.). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo: 18-27.
- Rosier, Marie-Pierre (2020). "En pos del posporno en algunas escrituras del yo lésbico de la literatura argentina: Gabriela Cabezón Cámara, Dalia Rosetti y Luciana Caamaño". *Fantasías pornotópicas, subjetividades deseantes en América Latina*. Ángeles Mateo del Pino (eda.). Moderna språk, Vol. 115: 3: 30-42.
- Ruiz Tagle, Josefa y Egaña Rojas, Lucía (2014). *Enciclopedia del amor en los tiempos del porno*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Williams, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the visible"*. London: Pandora.