

Adrienne L. Martin y J. Ignacio Díez (eds.), *Venus Venerada II: literatura erótica y modernidad en España*. Madrid, Editorial Complutense 2007

Beatriz Preciado anunció en 2014 su transición de género, cambió su nombre por el de Paul B. Preciado y se ha definido como hombre trans de cuerpo no binario.

PORNOGRAFÍA Y SEXUALIDADES MINORITARIAS. ENTREVISTA A BEATRIZ PRECIADO

PARÍS, Enero 2007

CRISTINA PEÑAMARÍN

Universidad Complutense de Madrid

C. P. Hablemos de tus trabajos posteriores al *Manifiesto contra-sexual* (Madrid, Opera prima, 2002) y a tu contribución en el libro *Teoría queer* (de D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte —eds.— Madrid, Egales, 2005).

B. P. He publicado otras cosas, artículos en distintas revistas: *Zehar*, la revista de Arteleku, o en *Multitudes*, una revista francesa, y para el taller «Tecnologías del Género» del MACBA de Barcelona. Y estoy terminado un libro del que si quieres podemos hablar.

C. P. Haces un taller contrasexual en el MACBA, ¿no es así?

B. P. Hago un taller que era continuación del encuentro, el maratón post-porno que hice en el 2003. A partir de ahí, como

vino mucha gente y se generó un debate público importante, el MACBA me propuso hacer un taller sobre feminismo, sexualidad y teoría *queer*. Lo llamé «Tecnologías del género», utilizando la expresión de Teresa de Lauretis. Estuvimos reuniéndonos periódicamente durante un año y medio. La idea era trabajar en torno a la representación de la sexualidad y las sexualidades minoritarias. En el grupo que se formó queríamos producir pornos minoritarios, alternativos o *queer*. Pero la tarea de hacer porno en un museo con actores que no eran de porno, con una estructura horizontal, sin una estructura clásica de producción cinematográfica, fue más bien un fracaso. Lo interesante fue precisamente el proceso de fracaso en el intento de hacer porno.

C.P. Tengo entendido que tus talleres del MACBA son muy interesantes, nada de fracaso.

B.P. Fracaso porque la idea que yo tenía era hacer una película o un conjunto de películas porno. Pero no fue posible, porque el estatuto de la pornografía es complejo, las redes de distribución también lo son, y hacerlo dentro de un museo planteaba muchas dudas acerca de la autoría, de la propiedad de la imagen, de a quién pertenecen las imágenes que se graban en un taller de un museo. El taller se fue convirtiendo en un seminario más teórico, que, por otra parte, correspondía mejor al perfil tanto pedagógico como crítico del programa de estudios independientes que se creó ese año en el MACBA. De ahí surgió un seminario de estudios de género feministas, posfeministas, de teoría del transgénero contemporánea, que cada año va cambiando de tema y que este año se centrará en cuestiones de pornografía. Vendrá Linda Williams, una teórica norteamericana que decidió hacer una genealogía político-visual del porno desde el principio del siglo xx hasta ahora, siguiendo una metodología foucaultiana, y que rechazó la hipótesis según la cual el porno carecía de gramática y era una especie de lenguaje ciego de la imagen. Apartándose de la hipótesis *ilocucionaria* de Dworkin y MacKinnon, según las cuales el lenguaje visual pornográfico no sólo era una

representación degradante de las mujeres sino que *efectuaba* violencia y opresión sobre sus cuerpos, Linda Williams decidió analizar el texto visual pornográfico como cualquier otro género cinematográfico y llegó a la conclusión de que se trataba de un texto construido y abierto, en el que la descodificación permitía reapropiaciones inéditas que escapaban a la simple incitación masturbatoria. Su libro *Hard Core: The Frenzy of the Visible* es hoy un clásico de estudios visuales y de género. El seminario de Linda Williams terminará con la intervención de actores y actrices porno que escriben y hacen sus propias películas y que vendrán a hablar de su relación con la industria pornográfica. También tendremos la suerte de contar con la presencia de Judith Butler en el seminario, que ya ha venido otras veces y que esta vez es invitada en colaboración con el Centro de la Dona y la Universidad Autónoma de Barcelona, pues queríamos aliar distintas fuerzas y espacios de debate.

C.P. ¿Te interesan los escritores pornógrafos o los que hacen cine de este tipo?

B.P. Se unen ambas cosas, por ejemplo en Coralie Thrin-Thi y HPG, que provienen de la pornografía tradicional. Son actores porno que se han convertido en directores y productores de porno y que además escriben, producen un discurso público. Nos encontramos aquí frente a un proceso interesante de agencia: han pasado de ser objeto pasivo y silencioso de la representación pornográfica, donde no puedes elegir las prácticas, ni cómo se representa tu cuerpo, a ser sujeto de la representaciones porno. Es un progresivo devenir sujeto político, un paso de objeto a sujeto de la pornografía. Es cierto que en el ámbito de la pornografía heterosexual del que provienen, a diferencia de los ámbitos feministas pro-sexo y *queer*, no ha habido todavía mucha intervención crítica y, por lo tanto, estas nuevas prácticas pueden verse solapadas a veces con posiciones relativamente reaccionarias desde un punto de vista de género. HPG es un actor porno que ha hecho muchas películas y ha publicado *Autobio-*

grafía de un actor porno, un relato en primera persona en el que habla de su experiencia como actor y director porno, en el que se confronta con las paradojas de la producción cinematográfica y videográfica porno actual. Ha sido muy criticado por las feministas clásicas, pero realmente su libro merece ser leído como un autoanálisis de la construcción de la masculinidad heterosexual dentro de la pornografía dominante. En 2006 hizo una película, *One devrait pas exister*, que ha sido considerada por primera vez por el festival de Cannes, pasando así del ámbito de lo pornográfico al de cine de autor. Pienso también en cineastas como Gaspar Noé, que vienen desde el cine tradicional y trabajan con los códigos de la pornografía, por ejemplo, pero también en directoras porno como Ovidie o Martin Cognito o en Nina Roberts, una auténtica terrorista *pornopunk*. Me gusta hablar de ese movimiento francés como de una Nouvelle Vague porno, aunque creo que todavía están empezando y que será necesaria una confrontación con los propios límites políticos de la representación heterosexual dominante.

C.P. ¿Hablan sobre su experiencia en el mundo de la pornografía, no sobre su experiencia sexual, personal, vital?

B.P. La enunciación surge del trabajador y productor industrial de la pornografía, una curiosa industria cultural dentro del ámbito de los medios de comunicación o del espectáculo que hasta ahora ha estado ghettoizada, alienada y relegada al ámbito de lo no visible, lo no legal, lo que no merece interpretación ni discurso, pero que progresivamente emerge en el debate público, el discurso de la crítica, la acción y la resistencia políticas. Lo que me interesa es la fuga de ciertos textos y códigos desde la literatura y el cine tradicionales hacia la pornografía y de ciertos códigos pornográficos hacia la literatura y el cine de autor. Se crea así un nuevo espacio de debate crítico o semiótico, en el que se hace posible un tipo de análisis al que antes no sometíamos a la pornografía. Éste no es un fenómeno exclusivamente francés. Por ejemplo, existe desde el comienzo de la pornografía como cine de masas en los setenta en Estados Unidos una circu-

lación de textos e imágenes que iban desde películas porno gay, como *Boys in the Sand*, hasta las películas de Andy Warhol o Kenneth Anger, pasando por los textos de Bukowski o de Kathy Acker. Te he traído unos libros franceses que fueron calificados como pornográficos en su momento.

C.P. De todos estos, ¿cuál es tu favorito?

B.P. Todos forman una constelación, no tengo un favorito. Me parece muy importante la posición de Violette Leduc, escritora francesa atípica contemporánea de Simone de Beauvoir, con la que ésta trabajó mucho. Atípica porque escribe sobre su posición a veces lesbiana, a veces homoerótica respecto al cuerpo de los hombres, o sobre experiencias silenciadas en los años cincuenta, como el aborto. Algunos de sus libros van a ser censurados en Francia; incluso la propia Beauvoir cuando los lee responde que algunos fragmentos no se pueden publicar, que son un escándalo. Por ejemplo, uno de estos fragmentos censurados, que se ha publicado después con el título *El taxi*, narra un aborto y una felación. Beauvoir —que como sabemos hoy no dejaba de ser de alguna manera una bisexual o lesbiana en el armario— veía con malos ojos la publicación de estos relatos autobiográficos. Con Violette Leduc, con Genet y posteriormente con Hervé Guibert empieza a surgir un tipo de escritura que podríamos llamar *autopornográfica*.

Es una transición que empieza en los años cuarenta y cincuenta con Violette Leduc y Genet que llega, transformándose en teoría, hasta Foucault, cuando escribe la *arqueología* de la *Historia de la sexualidad*, con sus ficciones retrospectivas de la Grecia clásica o sus mitologías de la amistad viril. Por otra parte, Hervé Guibert está escribiendo autoficciones sexuales, haciendo lo que yo ahora llamo, considerando a estos autores, *autopornografía*. En todos estos casos, no se trata tanto de relatos autobiográficos, como de dispositivos de ficción que permiten construirse a sí mismo como sujeto sexual en tensión con los modelos normativos de sexualidad. Aquí la literatura aparece como una tecno-

logía del yo (sin que esto suponga un repliegue individualista) que permite producir imaginarios políticos en los que reinventar la subjetividad sexual moderna.

C.P. Pero relatos de mujeres en primera persona acerca de sus experiencias sexuales más o menos fantaseadas ya había desde hace tiempo, como Anaïs Nin.

B.P. Si yo empiezo esta genealogía contemporánea con Violette Leduc, Genet o Hervé Guibert es porque intentan producir dispositivos literarios que sirvan como espacios de *supervivencia* (en el sentido derridiano del término) para ciertas sexualidades minoritarias. La diferencia entre Violette Leduc y Anaïs Nin es que Violette Leduc no puede publicar sus relatos en los años cincuenta. Pensemos que el paralelo en el discurso dominante de este tipo de literatura hay que buscarlo en los relatos médicos de patologización de la homosexualidad, del lesbianismo, del travestismo o de la pedofilia. Habría por una parte, los conjuntos de relatos médicos que vienen desde la literatura del XIX, como Krafft-Ebing, donde aparecen narraciones de la vida sexual de los perversos, con sus taxonomías precisas de la perversión y, por otra parte, la emergencia de estos narradores que, en primera persona, intentan producir discurso desde la posición perversa.

C.P. ¿Cómo salir de la dicotomía sexualidades perversas/normales? ¿No es la producción de la perversión simultáneamente la producción de la sexualidad heterosexual *normal*?

B.P. Por supuesto, no estoy hablando de identidades o sexualidades naturales, sino de dispositivos disciplinarios complejos en los que heterosexualidad y homosexualidad, normalidad y perversión funcionan como binarismos cómplices.

C.P. ¿Y cómo entenderíamos hoy esa dicotomización?

B.P. ¿Entre normativo y perverso? Yo creo que lo interesante es que hoy son las dicotomías mismas las que se ven cuestionadas. En los textos de Virginie Despentes o de Guillaume Dustan

en Francia o de Michelle Tea, Kate Bornstein o Lynn Breedlove en Estados Unidos, por no citar sino algunos, se cuestiona tanto lo heterosexual como lo homosexual, lo masculino como lo femenino; nos situamos en un ámbito crítico, de fugitivos del género, de *mavericks* sexuales. La crítica *queer* ha insistido en denunciar el carácter político y construido no sólo de la heterosexualidad, sino de esta división normalidad/perversión.

C.P. Tan construida como la de la normalidad, ¿no? Para construir una sexualidad supuestamente normal, ¿no hay que expulsar fuera, al ostracismo, otras formas de comportamiento en relación con el cuerpo?

B.P. Sí. Lo que me interesaba también de estos autores es el modo en que han sido excluidos por el feminismo blanco heterosexual. El feminismo, que presenta en principio un discurso liberador de la sexualidad, va a excluir estas sexualidades minoritarias para poder dibujar los perfiles de un *buen* sujeto del feminismo, un sujeto *mujer* dócil que toma fácilmente la posición de buena víctima y buen objeto de la opresión. A diferencia de este sujeto del feminismo, los personajes de Tea o de Despentes, son sujetos rebeldes, que no se dejan absorber o salvar por el discurso feminista acerca de la dominación masculina, ni por la excisión heterosexual/homosexual.

C.P. Pero no el feminismo de después de la segunda o tercera ola. ¿No crees que los movimientos en general lesbianos han sido muy importantes para cambiar el feminismo?

B.P. Han sido importantes, pero en los debates en torno a la pornografía, la prostitución, la representación de la sexualidad, en España por ejemplo, la incidencia de los discursos feministas lesbianos ha sido minoritaria. Sólo algunos grupos radicales como LSD o Girls Who Like Porn, PostOp o O.R.G.I.A. van a generar nuevas representaciones de la sexualidad. También en asociaciones como Hetaira o Licit, de reivindicación de los derechos de las trabajadoras sexuales, hay un conjunto de pensadoras y de

activistas que vienen de la tradición del feminismo y ven este ámbito como un margen de resistencia al discurso feminista más clásico y tradicional, que elaboró un discurso fundamentalmente anti-prostitución, anti-pornografía, un discurso que evitaba la representación del sexo, pues la consideraba como una violencia hacia el cuerpo de las mujeres. Éste es el feminismo liberal más clásico. Aunque hay un feminismo político más radical, pero su presencia mediática ha sido pequeña.

C.P. Volviendo a la escritura. Has hablado de autores de cine porno que se pasan a la literatura y a la inversa. ¿Qué diferencia hay en el ámbito de la creación porno entre la imagen y la escritura?

B.P. Es verdad que tendemos a pensar la pornografía como un discurso totalmente saturado por la imagen, en el que el texto tiene poca relevancia. Podríamos decir que la representación pornográfica, cinematográfica o videográfica, se caracteriza por su déficit de narración, por la hegemonía de lo visual sobre lo textual. Resulta interesante que aquellos que trabajan dentro de la industria pornográfica, y que, por lo tanto, están sujetos a esa saturación, en cierto momento necesiten producir un discurso que interrumpa, obstaculice, distorsione y re-codifique esta hegemonía visual. En este sentido, me parece importante recuperar los textos de actrices y actores porno y trabajadoras sexuales producidos a partir de los años ochenta, textos que nos aportan claves para pensar en un nuevo feminismo *pornopunk*.

C.P. ¿Textos escritos?

B.P. Existe una ley interna a la industria sexual, algo que podríamos calificar de «imperativo pornográfico» —al menos en el ámbito de la representación audiovisual—, una ley sexopolítica no escrita que impide al actor o actriz porno y a la trabajadora sexual producir un discurso. Dicho de otro modo, el dispositivo sexual y pornográfico se caracteriza, en primer lugar, por cerrar la boca del objeto pornográfico, del trabajador sexual, por llevar a cabo un ejercicio de des-subjetivación. En ese sentido, se pro-

ducen fugas cuando aquellos que no han podido hablar empiezan a producir un discurso de politización de su propia práctica sexual y pornográfica. Son textos intachables, a menudo narrados en primera persona, textos en los que el lenguaje trabaja erigiendo al que habla en sujeto político. Pienso, por ejemplo, en Virginie Despentes, que empieza publicando una novela titulada *Fóllame (Baise moi)*, un clásico del feminismo radical *pornopunk* o *prosex*. En sus novelas, uno de los rasgos más llamativo es que coloca a sus personajes femeninos en posiciones culturalmente marcadas como masculinas: sexo, drogas, *rock n' roll*; posiciones masculinas de novela negra. En el fondo, sus relatos podrían verse como novelas negras en los que la autora se ha divertido jugando a la inversión de género: el resultado puede parecer una distopía política o simplemente un primer ejercicio de deconstrucción. Lo curioso de *Fóllame*, por ejemplo, es que las protagonistas son dos personajes femeninos, dos chicas de la calle, francesas de origen árabe, que viven del trabajo sexual o simplemente sobreviven en las retículas del paro o del trabajo cutre. Son violadas y se vengán saliendo a la calle con una escopeta y matando a todo el que se cruza con ellas. Despentes descentra radicalmente el sujeto de la narración, ya no es el sujeto *hombre*, blanco, heterosexual, sino el de la mujer francesa de origen árabe que decide responder a la violación. Ese desplazamiento va a costarle muy caro. Publica otras novelas y entre tanto codirige con Coraline Trinh Thi, una actriz porno y escritora, la película *Fóllame*, interpretada también por actrices porno. Esta película se estrena en el 2000 y va a ser el centro de todo un debate en torno a la pornografía y la representación de la sexualidad femenina, porque una asociación de extrema derecha dedicada a la «protección de los derechos de la infancia», *Promouvoir*, pide que se censure por incitación a la violencia, por degradar la imagen de la mujer. Es interesante cómo la infancia juega un rol decisivo en el establecimiento de los límites de lo legalmente visible. El problema es que, como nos recuerda el filósofo francés René Scherer, la infancia, no es una reserva natural de inocencia, sino

una categoría políticamente construida (como la de mujer u homosexual) que nos sirve para establecer jerarquías y exclusiones.

Son ejemplos que me parecen fundamentales para entender cómo se estructura el discurso en torno al género, la violencia de género, la violencia doméstica. ¿De qué violencia hablamos, a quién se le hizo violencia cuando se censuró esta película? ¿Se le hizo violencia a las mujeres o a un tipo de discurso sobre la feminidad? Ellas estrenan la película, que es censurada, retirada de los cines y relegada al ámbito del DVD, por lo tanto, al consumo doméstico, fuera del espacio público. Esto genera un debate enorme en Francia, donde se posicionan tanto la derecha como la izquierda contra la representación de mujeres en situaciones de violencia.

De alguna manera, la película podría ser una alegoría política que presenta otro tipo de reacción frente a la violencia de género, diferente de la habitual victimización de las mujeres; se trata de una ficción sobre este imposible *empoderamiento* del cuerpo de la mujeres en una sociedad heteronormativa y racista. No es un llamamiento para que las mujeres salgan a la calle a matar a nadie. Pero el feminismo tradicional tiende a establecer una especie de colisión entre el ámbito de la representación y el ámbito de la realidad, negando de este modo el carácter abierto de toda ficción. Es cierto que la ficción tiene el poder de producir la realidad, pero no de forma automática y unidireccional. Éste es el debate entre Judith Butler y Andrea Dworkin o Catherine MacKinnon sobre el performativo, y más concretamente sobre la fuerza performativa de la pornografía para ejercer una violencia sobre el cuerpo de las mujeres.

C.P. Este debate sobre la violencia es muy importante, las reflexiones más serias sobre la cuestión de la violencia de género, incluso desde las administraciones, señalan que la mera representación de lo femenino en el imaginario masculino es en sí una forma de violencia y que, por lo tanto, para acabar con la vio-

lencia en las relaciones heterosexuales habría que acabar con la imagen de lo femenino y lo masculino. De manera que llevar más adelante esta reflexión sobre femenino, masculino, género y violencia me parece fundamental, pero, ¿es una forma de avanzar esa ficción en la que unas mujeres cogen un arma y disparan a todo el mundo? ¿No habría que imaginar otras formas?

B.P. Es una forma de imaginar que no debe estar vetada. Lo que me parece absolutamente ridículo es que una película como ésta se censure, cuando todas las películas de Hollywood o de Hong Kong, por ejemplo, están repletas de imágenes violentas que producen una idea de la masculinidad performativamente, de la misma manera que esta película lo hace con lo femenino. No entiendo cuál es el argumento para prohibir esta representación de lo femenino. No es que me parezca la única solución política viable, pero tampoco me parece que sea una solución imposible y en ese sentido yo me afirmo terrorista de género, pues creo que la crítica de los modelos normativos de género se interpreta siempre como una forma de violencia desde el punto de vista de la representación hegemónica. Creo que en un imperio, como dice Negri, en el que la guerra se ha convertido en un estado habitual, no vamos a decir que las mujeres no pueden hacer uso de la violencia porque eso iría contra una definición de *lo femenino*. No veo por qué, en principio, las mujeres no pueden ser violentas. Me parece que en todo el proceso de análisis de la violencia de género sería más interesante hablar de un *empoderamiento* de las mujeres, por lo menos de una resistencia activa a la violencia estructural a través de la que se producen los modelos normativos de masculinidad y feminidad. Si estas posiciones aparecen como políticamente incorrectas, no es porque haya violencia, sino porque se lucha activamente contra los modos estructurales en los que el género opera como violencia, huyendo de posiciones victimistas o pasivas.

Además, el cuerpo de las mujeres ha sido históricamente separado de la tecnología, del uso de las armas, de modo que cuan-

do un arma se aproxima al cuerpo de una mujer parece inmediatamente producir un éxtasis de lo violento. Hay una anécdota que me parece interesante. El otro día hablaba con Gaspar Noé, director de cine. Dirigió *Irreversible*, que en el mismo espacio de debate que *Fóllame* generó también mucha controversia sobre la representación de la violencia, concretamente con una escena de violación rodada con códigos cinematográficos tradicionales y una escena de asesinato en una *back room*. Me decía que conoce a un actor americano que ha entrado en un movimiento pacifista y ha decidido no utilizar armas en las películas. Tras tomar esta decisión, no encuentra trabajo. Esto explica cuál es la gramática de género de la representación cinematográfica, cómo el género se produce a través de la colisión performativa de ciertos elementos tecnológicos, ciertos códigos visuales, narrativos y lingüísticos. Las mujeres armadas siempre son problemáticas...

C.P. Bueno, está *Lara Croft*.

B.P. Sí, hay un conjunto de heroínas que, desde la imagen más blanda que sería *Thelma y Louise* hasta las chicas de *Fóllame*, pasando por *Gloria* de Cassavetes o *Buffy y los vampiros* y *Lara Croft*, presentan otro imaginario de lo femenino. Estas representaciones están muy presentes en el cine asiático —me llama la atención últimamente, por ejemplo, *Azumi*, una heroína adolescente que se los carga a todos. En este sentido, *Kill Bill* de Tarantino no es sino un *revival* de estas figuras del cine asiático y de algunas figuras femeninas de la *blaxploitation* como Pam Grier en *Foxy Brown* o en *Coffy*. Estas figuraciones de lo femenino resisten de algún modo al sujeto del feminismo clásico, ese feminismo de Dworkin y MacKinnon, anti-prostitución, anti-porno que establece una ecuación entre masculinidad y violencia, y contra el que se fue constituyendo un conjunto de discursos entre los que está la teoría *queer* y que en parte se alimentaron a su vez de imágenes y tropos de la cultura popular.

C.P. Con respecto a la literatura, antes comentabas la diferencia entre las películas porno, con su falta de diálogos, y la escritura. Volvamos a las novelas porno...

B.P. Las novelas de las que hemos estado hablando, como *Betty Monde*, de Coralie Trinh Thi, o *Grosse Vache* de Nina Roberts, o, en literatura gay las novelas de Guillaume Dustan, no son pornográficas. Son novelas que al ser escritas desde el punto de vista de una sexualidad minoritaria, o de una posición sexopolítica minoritaria, ya sea la posición de un gay o de una prostituta de barrio, o la de una franco-argelina que hace *striptease* ocasional, aparecen inmediatamente marcadas como pornográficas. Pero se trata simplemente de novelas en las que la enunciación emerge de un sujeto sexual des-autorizado, ilegítimo, *menor* (en el sentido deleuziano del término). No me parece que el tema central de las novelas de Dustan o de Despentès sea el sexo, sino la sociedad contemporánea. Esta literatura pertenecería al mismo ámbito que la de Houellebecq o de Dantec, con la diferencia de situar al narrador en las antípodas del sujeto hegemónico heterosexual blanco de las novelas de estos últimos. Las novelas de Houellebecq nunca han sido llamadas pornográficas, porque escribe desde la posición hiperbólicamente dominante, hasta el punto de adoptar lenguajes explícitamente racistas o machistas. Pueden ser consideradas incorrectas, asquerosas, provocadoras, pero no pornográficas, porque su posición coincide con la narración del sujeto sexual dominante.

C.P. Entonces se ha desplazado la definición de *pornografía*.

B.P. Siempre ha sido esa la definición de *pornografía*.

C.P. No, porque en el tiempo de Anaïs Nin, un relato centrado en una sexualidad *normal* explícita estaba fuera del ámbito de la literatura.

B.P. La sexualidad femenina enunciada en primera persona, fuera del diario de una víctima, nunca es *normal*. Es normal el

relato que un hombre hace de ella. En ese sentido Anaïs Nin estaba en una posición similar a la que ahora tiene Catherine Millet.

En un sentido estricto, fuera de definiciones políticas, habría que decir que un texto literario o audiovisual pornográfico es una máquina de ficción, virtual, masturbatoria. Pero, ¿qué tipo de masturbación?, ¿qué sujeto masturbatorio?, ¿para producir qué placer? Si pensamos en autores como Dustan o Desportes podemos decir que sus textos son resistencias a los modos masturbatorios dominantes y quizá posibles plataformas de ficciones para producir otro tipo de placeres, placeres menores o desviados. Por ejemplo, en la película *Fóllame*, las directoras han estudiado el tiempo del montaje de escenas masturbatorias en las películas porno tradicionales y han decidido secuenciar su película de tal modo que nunca se dé el suficiente tiempo como para que haya erección y eyaculación, con lo cual podemos decir que el dispositivo es específicamente antimasturbatorio. Algo semejante sucede en las novelas de Dustan. Un sujeto heterosexual, blanco, de clase media que quiera masturbarse con sus novelas seguramente pasará un mal rato. Lo mismo ocurre con la última película porno de Gaspar Noé, *We Fuck Alone*, en la que el montaje ha sido realizado con técnicas estroboscópicas que provocan el mareo y la náusea del espectador. Es el dispositivo masturbatorio mismo lo que se está poniendo en cuestión.

C.P. En *Manifiesto contrasexual* tú proponías un juego parecido, creo recordar, esa serie de aparatos, procedimientos medidos, del tipo: respiración agitada 20 segundos, pausa, respiración agitada 15 segundos, etc. Anticlimático, ¿no?

B.P. Eran ejercicios formales abstractos para mostrar el carácter performativo, arbitrario y construido de la sexualidad. Yo llamaría a este tipo de ejercicios *porno abstracto*, o *porno antimasturbatorio abstracto*. Desplazar el análisis que Butler lleva a cabo con el género hasta el cuerpo, la sexualidad y el placer.

C.P. ¿Cómo podría ser un orgasmo no construido?

B.P. No creo que haya orgasmo no construido, pero hay una diferencia entre el orgasmo que conoce su carácter construido, y el que se cree natural. Tomemos, por ejemplo, el texto de Alfred Binet, *El fetichismo en el amor*, de 1868. En este ensayo, Binet, en un lenguaje médico y al mismo tiempo poético, describe cómo se produce la «desviación del fetichista» a través de la sexualización del objeto, desde el zapato hasta la máquina.

En la sociedad industrial de principios del siglo xx, que es cuando este tipo de nociones se articulan —pienso en W. Benjamin y las galerías, el espacio del *flanneur*, el conjunto de espacios saturados de objetos hechos de nuevos materiales que van del marfil hasta el plástico, introducido en las décadas de los años veinte y treinta del siglo xx— la sexualidad y el placer no pueden pensarse fuera de la relación del cuerpo con el objeto manufacturado según las diferentes lógicas de la asimilación, la incorporación o la extensión. Hoy este texto sobre la erotización y deserotización del objeto industrial que él denomina «amor plástico» puede leerse como un ensayo médico o como un ensayo de ciencia ficción en el que se aventuran nuestros modos futuros de producir placer.

Desde el *Manifiesto* hasta mi último libro, *Testo Yonqui*, lo que he intentado hacer es hablar del cuerpo y de la sexualidad como uno de los objetos de diseño producto de la sociedad industrial de los siglos xix y xx. Trato de proponer algo así como una «biopolítica industrial» de la sexualidad. Mi manera de decir las cosas se acerca a veces a la ciencia ficción. Quizá el lector quiere ver algo más efectivo, con una efectividad política más directa de la que yo imagino, que puede ser más utópica o ficcional que restringida al análisis crítico.

C.P. En la escritura de las novelas de las que has hablado las relaciones sexuales son una parte de la vida de los personajes. ¿Cómo entiendes la forma autobiográfica?

B.P. Me interesa más la autoficción que la forma autobiográfica. Si pensamos en Hervé Guibert, toda su literatura es una autoexplicación o autoconstrucción de subjetividad. Algunos autores, como Christine Angot —que ha publicado una quincena de obras, entre ellas, *El incesto* o *Rendez-vous*—, se presentan como la culminación de esta literatura de autoficción francesa. Pero a mí me interesa ir a las raíces de la autoficción en la escritura de sexualidades minoritarias. En uno de los autores más influyentes de autoficción norteamericana, Dennis Cooper —en el que se va a inspirar, por ejemplo, Dustan—, la autoficción no es la escritura de la vida, sino que es la escritura como programación del sujeto, que es algo totalmente distinto a lo que solemos entender por autoficción. Es decir, la autoficción no es un diario literario; la autoficción es una escritura programática que permite resistir a los modelos dominantes de producción de identidad o abrir nuevas plataformas de invención de subjetividad. Ésa es la autoficción que me interesa como espacio de acción político-sexual.

Hay un discurso *ambiente* en Francia sobre el giro realista de la literatura, el paso de una literatura de ficción hacia una escritura documental. Hay un conjunto de escritores que escribe en primera persona y parece estar describiendo exactamente lo que les sucede, sus vidas cotidianas —por otra parte, historias burguesas bastante aburridas. Este tipo de autoficción, como las de Justine Levy o Camille Laurence, son diarios de vida, más o menos elaborados, finalmente autobiografías individualistas y a menudo altamente despolitizadas. A diferencia de este tipo de escritura, la autoficción es escritura performativa, lo que se escribe no es lo que te sucede, sino que es un índice programático de aquello que el sujeto va a devenir. Aquí la escritura no es una huella, sino una brújula. Es escribir para ser, es escritura-devenir. Por ejemplo, Hervé Guibert empieza uno de sus libros, *El mau-soleo*, diciendo «mis padres han muerto», y por supuesto, sus padres estaban vivísimos. Empieza el libro matando a sus padres porque es la condición de posibilidad de la escritura. Su escritura no

es documental, es una escritura programática o autoficcional. Este conjunto de escritores post-porno o de un «feminismo-en-proceso» habría que entenderlos de modo autoficcional, en relación compleja con lo real; sus relatos no son ni un dato documental, ni un archivo de lo real, ni una especie de agenda política de lo que la realidad debería ser. Son escrituras-experimento, en las que el sujeto de experimentación es el propio autor.

C.P. ¿La autoficción es un experimento y una experiencia?

B.P. Es como si la autoficción fuera uno de los útiles discursivos propios del feminismo. Esta relación, si quieres asimétrica y particular, entre lo real y la ficción es un elemento constitutivo del feminismo, en el sentido en el que decir «yo» o «mujer» en el feminismo es complejo y va a generar todo un tipo de discurso, de devenir. En el ámbito de la literatura *queer*, la literatura transgénero, decir «yo» y poner género al yo que habla es una cuestión programática. No es ni realidad ni ficción. El proyecto de este tipo de escritura coincide con el proyecto de producción del sujeto.

C.P. Lo has dicho de forma muy clara, escribir para ser, entender que la escritura tiene la virtualidad de permitirnos imaginar, quizá experimentar, otras posibilidades de ser, tanto en lo sexual como en otros ámbitos.

B.P. Efectivamente, hay un grupo de autores que son reducidos a lo sexual, cuando plantean cuestiones mucho más complejas, transversales. En la obra de Gloria Anzaldúa o Chela Sandoval, autoras latinoamericanas o norteamericanas, la cuestión es la misma, pero redoblada con cuestiones de identidad de raza, de manera que no es algo exclusivo del ámbito de la sexualidad.

C.P. Decimos literatura o teoría *queer*, no se ha traducido el término estadounidense. Hay quien la llama teoría *boyera* o teoría *rarita*.

B.P. No sé si soy tan partidaria de este tipo de traducción cultural, de importar la noción *queer* para autores que son locales.

Merecerían en cada caso una cartografía más local, que tiene que ver con inspiraciones, referencias, que en cada caso son concretas. En este sentido hay que ser rápidos y flexibles, de nada sirve reedificar lo *queer* y luego tratarlo como si fuera un sello de identidad o una marca, porque precisamente parece un *copyright*; nos queda luego la tarea de poner el sello *queer* aquí y allá. Esto sería justo lo opuesto a lo que era en un principio la teoría *queer*: una posición crítica con respecto a los procesos de producción de la identidad. A veces, decir «transgénero», «boyera» o «puta» me parece más pertinente políticamente que decir *queer*, un término con exceso de glamour, que lo desdibuja todo e impide otras localizaciones. Bajo lo *queer* se han excluido otras identidades muy presentes, las de raza, las de inmigración, sexualidad, transgénero. Es importante estar atento a la especificidad situada de esas narraciones. *Queer* no puede ser una identidad, pero sí puede nombrar un conjunto de teorías del género y de la sexualidad que surgen de una crítica deconstructiva de los presupuestos normativos del feminismo de la segunda ola.

C.P. Y si suena a importado de Estados Unidos parece entonces que no es nuestro.

B.P. Quizá hay que preservar esa forma de localización que muchos autores llaman ahora *glocal*. Por una parte está la circulación de referencias que no son nacionales, que escapan de lo nacional. Por ejemplo, autores como Dorothy Allison o Dennis Cooper son fundamentales para entender la autoficción francesa. Incluso otro tipo de producciones que no son literarias, las musicales, el *punk*, la música electrónica, todo eso aparece como una cultura más espesa que no puede definirse en términos nacionales. Creo que es ahí donde este tipo de discursos toman más relieve, en lo que no es ni únicamente nacional, ni únicamente literario. Se alimenta de la cultura porno, los cómics, el *punk*, el manga, la música electrónica, las películas de terror. Todo eso es la materia prima de este tipo de literatura. Y eso no es francés, es *glocal* o translocal.

La distinción entre literatura y filosofía, literatura y ensayo, literatura autobiográfica y ficción cada vez me parece más problemática. Por ejemplo, el nuevo libro que estoy haciendo es un ensayo, pero yo le llamo *autoensayo*. Se llama *Fármaco pornografía*, son dos volúmenes, el primero titulado *Testo yonqui*, ya lo tengo traducido todo al castellano. Un ensayo-autoficción sobre una práctica de intoxicación voluntaria que narra mi experiencia de autoadministración de testosterona durante un año, mi confrontación con las hormonas como artefactos críticos y discursivos y que permite dibujar una cartografía de la producción fármaco-porno-política del cuerpo contemporáneo. Es un libro que no es únicamente filosofía, ficción o pornografía. Se puede leer en relación con Donna Haraway o Judith Butler, de una forma más teórica, o en relación con Violette Leduc o autores del manga de ciencia-ficción. Es aún más loco que el *Manifiesto*. No es fácil; tampoco para mí fue fácil. También está inspirado y es una forma de relación con los autores de los que hemos hablado hoy. Casi un homenaje a algunos de ellos, una forma de resucitarlos.