



Contra-archivos del sexo : feminismos excéntricos y metapornografía

Michèle Soriano

► **To cite this version:**

Michèle Soriano. Contra-archivos del sexo : feminismos excéntricos y metapornografía. Labrys, études féministes/estudios feministas, 2016. hal-01830545

HAL Id: hal-01830545

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01830545>

Submitted on 3 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Contra-archivos del sexo : feminismos excéntricos y meta pornografía¹

Michèle Soriano

CEIIBA – Université Toulouse Jean Jaurès

Resumen:

La hipótesis que quisiera defender aquí postula que los feminismos *queer* y post-coloniales, lejos de representar amenazas de disgregación, constituyen profundizaciones genealógicas más abarcadoras y desplazamientos que resisten a los impulsos de normalización y re-naturalización. Las dislocaciones que promueven son derivaciones coherentes y potentes, hasta en la violencia que conllevan sus más radicales propuestas. Abren brechas utópicas que proporcionan herramientas de comprensión de las relaciones de género y a la vez inauguran espacios de resistencia solidaria. Para valorar sus efectos, este estudio propone considerar sus producciones desde una reflexión más amplia, dedicada a las negociaciones que caracterizan el discurso feminista. Antes de analizar dos dispositivos meta-pornográficos elaborados por dos jóvenes artistas feministas: Albertina Carri (Argentina) y Nadia Beugré (Costa de Marfil-Francia), interrogaré los modos en que exploramos las producciones feministas, siguiendo los trabajos de Teresa de Lauretis, Michèle Le Dœuff y María Luisa Femenías.

En los debates actuales observamos múltiples tensiones respecto a los contornos del feminismo. Las producciones artísticas que proceden de feminismos excéntricos (Teresa de Lauretis, 1990) abren vías todavía difíciles de transitar para algunxs, al retornar hacia territorios que la historia borroneó. Parte de sus propuestas se componen de restos, desechos borrosos e ilegibles, que se convierten en contra-archivos del sexo, al insertarse en dispositivos enunciativos dialógicos en los que irrumpen cuerpos desobedientes, cuerpos autónomos.

Si en algunos relatos del feminismo que circulan en los espacios hegemónicos – blancos, burgueses y occidentales – los feminismos *queer* y post o decoloniales (Femenías, 2015: 145) llegan a ser considerados como amenazas de disgregación (Rodríguez Magda, 2015: 106-113), la hipótesis que quisiera defender aquí postula lo contrario: las dislocaciones que promueven constituyen necesarias profundizaciones genealógicas, ineludibles porque más abarcadoras, y desplazamientos estratégicos que resisten a los impulsos de normalización y re-naturalización del feminismo. Esas dislocaciones son por lo tanto derivaciones coherentes y potentes; no son desviaciones ni aberraciones – de hecho, a menudo las miradas que las rechazan reanudan con un discurso moral en nombre de mayorías que la locutora o el locutor pretende representar, sin aclarar sin embargo el medio por el cual las está representando.

1

Algunas propuestas de este trabajo han sido presentadas en parte en las *IV Jornadas del CINIG de Estudios de Género y Feminismos*, organizadas por María Luisa Femenías, 13, 14 y 15 de abril de 2016, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata ; y otras en el *I Coloquio Interdisciplinario Internacional sobre Estudios y Políticas de Género* “Los mil pequeños sexos”, organizado por Daniel Link, 14 y 15 de julio de 2016, Universidad Tres de Febrero.

Desde distintas disciplinas y diversas perspectivas se ha trabajado la tensión entre, por una parte, las relaciones sociales de sexo, que definen una posición histórica “mujer”, marcada por la discriminación, la exclusión, la violencia y la opresión, y por lo tanto favorece la construcción, en las luchas, de un sujeto plural “mujeres” solidario; y, por otra parte, las múltiples relaciones de poder y opresión que cruzan este macro sistema sexo-genérico y lo potencian. Como lo mostró Danièle Kergoat (2009: 111-125), las relaciones sociales de clase, de sexo, de norma sexual y de etnoraza no sólo se cruzan sino que son consubstanciales y se potencian. Ignorar estas imbricaciones y sus efectos implicaría someternos a alguna de las formas de la ideología naturalista (Guillaumin, 1992). A la existencia de dos sexos, que el feminismo reconoció y sigue reconociendo como una realidad macro-social – ya no biológica – que procede de relaciones de opresión y de intereses antagónicos, se contraponen, en las luchas políticas, desde varias décadas, realidades sociales diversas. Las prácticas políticas y artísticas del activismo actual exponen un plural multitudinario engendrado por los múltiples antagonismos reales que los mega-relatos difuminan. Al reinventar las vías de acceso a la construcción etnoracializada, clasista y heteronormada de lo “femenino” contemporáneo, las feministas excéntricas “cepillan la historia a contrapelo” (Benjamin, 2008) y desdibujan los contornos demasiado tranquilizadores del feminismo, sus períodos oficializados y las pautas etnocéntricas que los rigen (Femenías 2006).

Este estudio se inscribe en las reflexiones que propuso Teresa de Lauretis (1987) con su noción de “tecnologías del género” y en particular en las líneas que desarrolla respecto al pensamiento feminista. Mi propósito es a la vez heurístico y político: consideramos (con el grupo de compañerxs y colegas con el cual trabajo en la universidad Toulouse Jean Jaurès) que necesitamos herramientas para explorar las tecnologías del género y las dislocaciones que suponen los posicionamientos feministas. Siguiendo a Lauretis, admitimos que no existen espacios fuera de los sistemas sexo/género históricos (Rubin, 1975) y a la vez asumimos que esos sistemas, aunque hegemónicos, no son ni homogéneos ni coherentes. Por lo tanto las prácticas y los discursos feministas se sitúan en los espacios “de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía” (Lauretis, 1996: 24) que van creando. Nos interesa aquí complementar las propuestas de Lauretis, partiendo de los trabajos de Michèle Le Dœuff y Maria Luisa Femenías, para materializar esos espacios contra-hegemónicos y las estrategias prácticas, discursivas y semióticas, que los engendran.

En primer lugar, quisiera recordar las reflexiones de Françoise Collin respecto al arte hecho por las mujeres para explicar la posición que adoptaré en este estudio respecto al discurso feminista en el campo cultural. En segundo lugar quiero exponer un aspecto fundamental de las tecnologías del género hegemónicas, mediante la noción de nomofática que acuñó Le Dœuff, articulándola con la problemática de la localización que teorizó Femenías. Esas nociones nos invitan a concebir las prácticas feministas en tanto prácticas de negociación contextualizadas – diversamente radicales y emancipadoras – para conquistar autoridad discursiva y difundir saberes situados. En la tercera parte, expondré dos casos que me parecen emblemáticos de las arriesgadas negociaciones radicales que observamos hoy. Proceden de espacios culturales subalternos y se difunden desde corrientes feministas transnacionales, queer y post-coloniales.

“Todo arte de las mujeres es feminista”

El postulado de Françoise Collin que considera que se podría calificar de feminista todo arte hecho por las mujeres, porque confiere autoridad sobre el universo semiótico a las que son excluidas de éste (Collin, 2009; Collin y Kaufer, 2014 : 135-157) no puede dejarnos indiferentes. La reflexión a partir de la cual lo formula se relaciona con la problemática del *double bind* que se que se ejerce sobre la autoridad discursiva de las mujeres, es decir las obligaciones, tensiones y subyugaciones que organiza el orden sexuado del discurso sobre las cuales volveremos con la noción de nomofática acuñada por Michèle Le Dœuff (Le Dœuff 1998 : 116). Collin evoca diferentes

estrategias para desarmar los efectos de este orden sexuado del discurso, en particular respecto al trabajo que realizamos desde la crítica feminista. Nuestro programa debería ser, según Collin : « *relayer et donner corps à l'œuvre d'une femme. Et le faire sans la retenir pour autant dans le seul cercle des femmes, ce qui serait la reconditionner : lui donner corps sans l'appropriar, la révéler comme œuvre à signification universalisable*². » (Collin y Kaufer 2014 : 141).

Me parece importante e interesante asumir el postulado de Collin y explorar las orientaciones y las líneas de tensión que implica. Todo arte hecho por las mujeres es probablemente, de alguna manera, feminista. E inmediatamente pensamos en la significativa cantidad de producciones de mujeres que en ningún momento nos parecieron feministas. Inmediatamente, a la vez, pensamos en la significativa proporción de escritoras y artistas cuyas obras nos parecen feministas, pero quienes declaran ostentosamente en la prensa que no lo son. En ambos casos estamos enfrentando el *double bind* que se ejerce tanto sobre el discurso literario y artístico de las mujeres como sobre el metadiscurso crítico necesario para darle cuerpo y legitimarlo, y que quisiera concretar aquí.

En el primer caso, si bien no todas las producciones de las mujeres pueden ser consideradas como feministas, podemos en cambio elegir la opción crítica de rescatar, en esas producciones, el contra-archivo feminista que manejan y que nuestras lecturas pueden revelar. Volveré más tarde sobre esa noción de contra-archivo. En el segundo caso, podemos considerar los posicionamientos declarados de las escritoras y artistas en tanto *indicadores* de las negociaciones que su discurso opera con el canon, sin reducir, sin embargo, el alcance de sus obras al marco enunciado en esas declaraciones.

El núcleo del *double bind*, de la doble sujeción que intentamos explorar, se relaciona con la contradicción construida, pero terriblemente potente, entre el discurso feminista y la universalidad, dentro del paradigma imperante que rige el “universalismo”. Aludimos aquí a un cuestionamiento que ha sido examinado respecto al campo literario y artístico, y más generalmente al campo del saber (Pollock, 1999; Naudier y Rollet, 2007 ; Sofio, Yavuz y Molinier, 2007; Dumont y Sofio, 2007, Le Dœuff, 1998, entre otras), y que sólo podemos tratar tangencialmente ahora porque abarca tanto el arte como la producción de conocimientos, el cuestionamiento del mito de la universalidad del arte y del conocimiento, las condiciones históricas del acceso a la producción de conocimientos o a la producción artística, y la universalización de los conocimientos parciales.

Observamos que, para volver “universal” una obra de arte, para que sea reconocida como tal, es a menudo necesario borrar o silenciar su alcance feminista. Por un lado, si valoramos el discurso feminista, corremos el riesgo que denuncia Collin de retener la obra en un círculo reducido. Por otro, para insistir en su “universalidad” debemos reincidir en las *reglas del arte* (Bourdieu, 1992), es decir callar, silenciar, borrar la violencia de las relaciones de género que definen las condiciones reales de la enunciación, y que el enunciado no deja nunca de manifestar – porque todo enunciado es contextualizado, dialoga con su contexto y contribuye a conformarlo. ¿Cuál es el precio del universalismo crítico? ¿qué bloqueos cognoscitivos debemos identificar, enfrentar?

El feminismo que Françoise Collin quisiera promover en el arte de las mujeres procede de las innovaciones formales que éstas inauguran: nuevas técnicas y nuevos saberes que participan – o deberían participar – en la conformación del imaginario común (Collin y Kaufer 2014 : 144). Este postulado se integra en las *reglas del arte* y parece ser *universal* en la medida en que puede ser aplicado a cualquier producción. Collin subraya sin embargo las dificultades de acceso a aquellas obras innovadoras porque las categorías de lectura que se aplican en el momento de analizarlas ocultan su “carácter generador”. Ahora bien, son esas mismas categorías y su legitimidad las que van a determinar el reconocimiento y la legitimidad de los trabajos críticos, y por lo tanto de las obras que éstos comentan. Una empresa de normalización del trabajo artístico – hasta en las rupturas

² « ... transmitir y dar consistencia a la obra de una mujer. Pero hacerlo sin retenerla dentro del círculo exclusivo de las mujeres, lo que vendría a ser un nuevo condicionamiento : darle cuerpo a la obra sin apropiársela, revelarla como obra cuyo sentido puede ser universalizado. » (mi traducción)

innovadoras que opera – está en juego en la selección y el manejo de las categorías críticas, en la adopción, o en el rechazo, de los marcos hermenéuticos imperantes. En el estado actual del campo artístico y del campo crítico, canonizar las obras de mujeres implica a menudo borrar los cuestionamientos feministas que conllevan, y construir un canon alternativo, “femenino”, en los márgenes del mercado y de la academia.

Otra opción consiste en explorar las negociaciones que esas obras operan con el canon – tanto con el canon dominante como con el canon *alternativo* – y reconstruir el contra-archivo feminista invisible, o parcialmente borrado, que convocan esas negociaciones, revelando así los cuestionamientos epistemológicos y políticos que engendran y pueden ser valorados en tanto “innovaciones generadoras”. Esa opción es la que adopto aquí.

Las mujeres, la mujer, el discurso feminista

En el libro, ahora clásico, que dedicó a la teoría feminista del cine: *Alice doesn't* (1984), Teresa de Lauretis plantea el problema de las estrategias de resistencias respecto a las “estratificaciones arqueológicas” que contribuyen a fundamentar y fijar las relaciones de poder, y en particular las relaciones de género, en la validación social de determinados significados y en “formas bien establecidas de enunciación y recepción” (Lauretis, 1992: 17-18). El último capítulo del libro: “Semiótica y experiencia”, busca reivindicar la noción de *semiosis* tal como la maneja Eco a partir de Pierce, re-introduciendo en ésta la dimensión práctica y la realidad del sujeto que resignifica – o, dicho de otro modo, está en posición de reinterpretar – incesantemente los signos que recibe, y participa así a la producción de significados.

Por un lado, Lauretis mantiene la distinción entre enunciación y recepción, para evidenciar la importancia del contexto y de la naturaleza política de la interpretación, las “relaciones de poder envueltas en la enunciación y la recepción, que mantienen las jerarquías de la comunicación, el control de los medios de producción; la construcción de la autoría y la maestría; o más sencillamente quién habla a quién, por qué y para quién” (*Ibid.*, 283). Pero, por otro, insiste en el dinamismo de las prácticas semióticas, en las que los sujetos se apropian de la realidad y construyen a la vez su subjetividad. Adopta el término de *experiencia* “para designar un proceso continuo por el cual se construye semiótica e históricamente la subjetividad” (*Ibid.*, 288). Las prácticas semióticas, en tanto prácticas sociales, y en particular la práctica colectiva feminista – reflexiva y crítica – de la auto-conciencia, conforman el medio por el cual Lauretis intenta responder a las contradicciones que caracterizan las teorías feministas: cómo pensar el discurso de las mujeres como “mujer”: es decir ese *engendro* impuesto por siglos de cultura masculinista? cómo examinar la relación entre las mujeres reales y *la mujer*, ese significado vacío que sin embargo se impone como marco ineludible, categoría socio-política que predispone las identificaciones y las enunciaciones de las mujeres. Su hipótesis final postula que “la práctica de auto-conciencia, en suma, no sólo es *constitutiva*, sino *constituyente*” (*Ibid.*, 293); es decir, crea, abre, constituye el espacio contra-hegemónico en el que se realiza, precisamente en el proceso de su realización. Reconoce en esta práctica política crítica el fundamento de las teorías feministas.

Partiendo de esas propuestas me interesa desarrollar unas vías de exploración que nos permitan forjar herramientas para analizar las prácticas semióticas feministas, indagando en las contradicciones que señala Lauretis. Evocaré los trabajos de Michèle Le Dœuff y de Maria Luisa Femenías para continuar el camino abierto por Lauretis, aclarando algunos puntos de su argumentación, deslindando los contornos del marco que predispone las enunciaciones de las mujeres, convirtiéndolas en “mujer”; y, por fin, especificando el carácter *constituyente* de la práctica política y crítica de la auto-conciencia que abre espacios dialógicos contra-hegemónicos.

Conviene señalar que las propuestas que formulo hoy proceden de una serie de trabajos cuyas

etapas no caben aquí. La argumentación puede parecer por lo tanto esquemática y los fundamentos expuestos limitados. Mi propósito hoy se centra en la reflexión que se puede hacer respecto al análisis de los posicionamientos feministas en las prácticas culturales, y en las herramientas que se pueden usar en este análisis.

“¿Quién habla a quién, por qué y para quién?”

Al rescatar la problemática de la autoridad enunciativa y de las relaciones de poder que se manifiestan en la enunciación, Lauretis designa a la vez las condiciones de existencia del discurso feminista y sus capacidades de resistencia. La filósofa Michèle Le Dœuff acuñó en su ensayo *Le sexe du savoir* (1998) la noción de nomofática dedicada a nombrar y pensar los límites asignados al discurso de las mujeres, y por lo tanto a explorar, escrutar, la posición “mujer” que se construye en las prácticas discursivas: “propongo designar por el término de nomofática un código que determina quién tiene derecho a hablar, a quién, dónde, de qué temas, para decir qué y con qué tono, con el objetivo de generalizar y nombrar lo que debemos repudiar” (Le Dœuff, 1998: 116 – mi traducción). Después de esa descripción, que enumera los distintos aspectos de la enunciación, Le Dœuff articula dos momentos: *un primer momento de prohibición*, en el que las mujeres no deben hablar en público, no pueden acceder a prácticas que, institucionalmente, fundamentan los discursos autorizados; y *un segundo momento, de negociación condicionada*: pueden hablar en público pero únicamente para enunciar las prohibiciones que las afectan. Su discurso es autorizado siempre y cuando repitan los discursos que, de una manera u otra, construyen la desautorización del discurso de las mujeres, o bajo la condición de que se encarguen de escenificar esta desautorización.

El problema empírico, que experimentamos cada día, de desautorización del discurso de las mujeres, tiene consecuencias múltiples y en algunos casos fatales, porque se inscribe en un encadenamiento continuo de violencias. Al introducir la noción de nomofática, Le Dœuff postula un cambio de paradigma, es decir descarta un sistema de explicaciones que nos impide plantear eficazmente el problema (psicológicas, por ejemplo), e inaugura otra concepción de la enunciación, en la que las relaciones de género pueden ser formalizadas desde una perspectiva discursiva, social y política. Su exploración del campo del saber a partir de esa “reorientación”, que implica a la vez una desorientación previa (Le Dœuff, 1989: 229), demuestra además que esa *norma discursiva* es a la vez una *norma cognoscitiva*: produce bloqueos que paralizan el juicio, incapacitan el ejercicio del discernimiento e inhabilitan de hecho para desempeñar cargos y ejercer determinados derechos (Le Dœuff, 1998: 16-17).

La nomofática permite *historizar* el orden sexuado del discurso, desplazando el examen desde el “habla de las mujeres”, o su “voz propia” – una imagen que tuvo bastante éxito – hacia la problemática del acceso históricamente delimitado de las mujeres a la autoridad enunciativa. Siguiendo ese acercamiento, la nomofática, como código – conjunto de reglas, leyes y obligaciones – denota primero la dimensión socio-histórica del grupo humano considerado: las “mujeres”, devolviendo así a esa categoría su inestabilidad, su heterogeneidad, y reinscribiéndola en un espacio discursivo en el que se juegan las luchas para la definición de las categorías funcionales. La clase de sexo “mujer” es tan histórica y fluctuante como la clase social “proletariado” o las clases etnoraciales “indio”, “negro”, “inmigrante” (Lépinard 2005; Amselle 2010).

Por otra parte, aclara la dimensión pragmática de las regulaciones que opera. Las enunciatoras son así inducidas a posicionarse respecto al código, en el transcurso de cada enunciación, en función de sus objetivos y de las condiciones de producción que regulan la aceptabilidad y el reconocimiento de sus enunciados. En esta reflexión no tomo en consideración los aspectos intencionales, conscientes o inconscientes de esos posicionamientos, sino que me limito a observar la posibilidad de analizarlos en las producciones culturales.

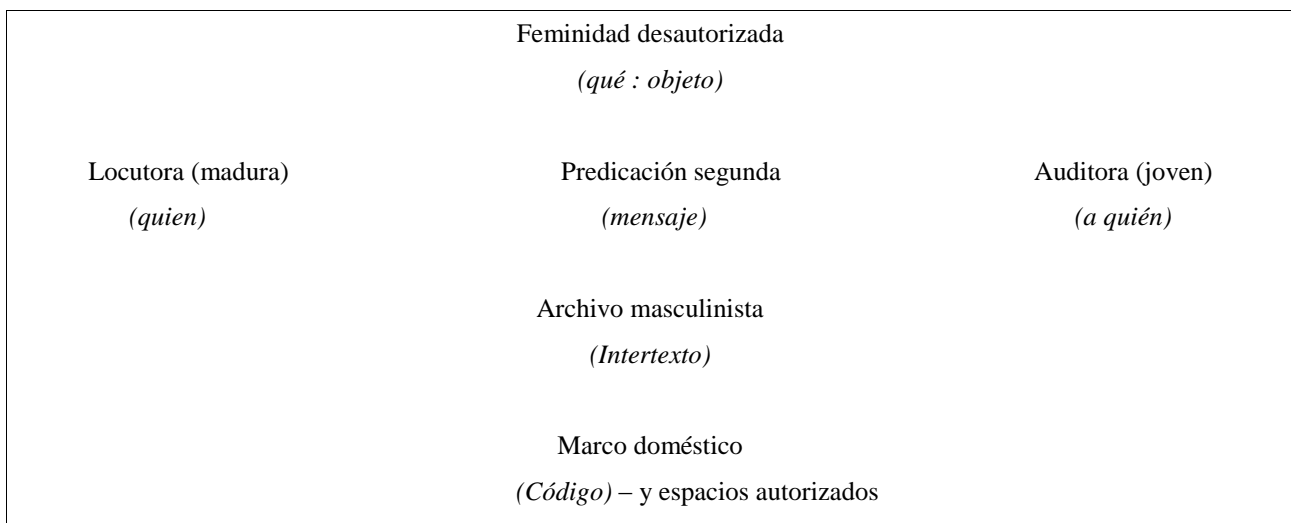
Como código que determina los dispositivos enunciativos autorizados, la nomofática presupone la performatividad del discurso que contribuye a construir el contexto en el que se inscribe. Incluye por consiguiente un margen de actualizaciones imprevisibles en el cual se despliegan las prácticas discursivas que se ubican entre, por una parte, a) la conformidad estricta respecto a los dispositivos predefinidos y, por otra parte, b) la no-conformidad, accidental o estratégica.

Si esquematizamos esta variedad de posibles podemos evocar dos polos: el del discurso reconocido como “femenino” – o de “la mujer”, diría Lauretis – que se realiza dentro del marco prescrito; y el polo del discurso que se reivindica abiertamente como feminista, que denuncia claramente este marco. Entre esos dos polos, encontramos múltiples realizaciones intermedias, mucho más comunes. En efecto, un discurso estrictamente “femenino” no podría circular, ya que resulta, por definición, excluido de toda circulación pública; y un discurso estrictamente feminista llegaría a ser inaudible, ya que se efectuaría fuera de todo marco autorizado.

En la nomofática conviene señalar por fin la cuestión de lo que Bajtín llamó el *superdestinatario* (Bakhtine, 1984: 336): esa instancia evidencia la dimensión transdiscursiva de todo discurso, nunca reducible a una simple interacción entre dos participantes, y a la vez indica la relación con la historia que el discurso inscribe en su actualización, convocando y movilizandoo genealogías, tradiciones, utopías: archivos y contra-archivos. En la cuestión del superdestinatario se manifiesta un dato extremadamente importante para nuestro propósito: una *concepción dinámica de la aceptabilidad de un enunciado*, y por lo tanto una relación ineludible con lo real y con las autoridades que lo segmentan y ordenan en categorías, así como una relación con los conflictos discursivos que lxs locutorxs emprenden en el campo social.

Dispositivo de la nomofática

Las delimitaciones que caracterizan el dispositivo autorizado por la nomofática según Le Dœuff pueden ser sintetizadas en un esquema inspirado por el esquema de la comunicación de Jakobson, algo desplazado por las propuestas de Bajtín (según las lecturas de Todorov, 1981: 86-87). Le Dœuff explica que las “mujeres” puede gozar de alguna autoridad discursiva sólo cuando, ya maduras, les toca enseñar a las jóvenes las reglas que determinan la desautorización del discurso de las “mujeres” (Le Dœuff, 1998: 116-118).



Se contraponen a éste (1) un dispositivo enunciativo *desdoblado* (2), crítico y político, que corresponde a la manera en que funcionan las prácticas de auto-conciencia que Lauretis identificó como constitutivas y constituyentes de las semiosis feministas. Este dispositivo desdoblado lo podemos observar en las obras feministas:

(1) Feminidad desautorizada		
(2) <i>Tematización reflexiva y crítica de los discursos sobre la desautorización de las mujeres</i>		
(1) Locutora (madura)	(1) Predicación segunda	(1) Auditora (joven)
(2) <i>Locutora lambda</i>	(2) <i>Comentario crítico</i>	(2) <i>Auditorx Lambda</i>
(1) Intertexto: Archivo masculinista		
(2) <i>Contra-archivo feminista</i>		
(1) Código (y lugares autorizados) - marco doméstico		
(2) <i>Discurso artístico, literario, teórico “público” Y práctica conversacional “privada”</i>		

Insisto: se trata de esquemas dedicados a figurar, de *alguna manera*, los dispositivos que analizamos, los ejemplos que tratamos después se encargarán de devolverles en parte su complejidad y su dimensión socio-política, nunca reducible a los postulados comunicacionales. Pueden ser sin embargo útiles para sintetizar los distintos niveles de desdoblamiento e indicar la función polémica del contra-archivo.

Desdoblamiento reflexivo crítico y políticas de la localización

Le Dœuff metaforiza el peso de este dispositivo enunciativo que impone una norma discursivo-cognoscitiva empleando la imagen de “sobrecarga de identidad” (Le Dœuff, 1989: 229). Los ensayos que Femenías dedica al “género del multiculturalismo” (Femenías 2006, 2007, 2011, entre otros) revelan que esa sobrecarga es aún más pesada cuando (y también *porque* y no sólo *cuando*, podríamos decir, ya que no se puede pensar el género fuera de otras relaciones de poder que potencian su impacto) no se trata en realidad de encarnar la “diferencia sexual” sino *a la vez* varios tipos de “diferencias”, de clase, cultural, nacional, religiosa, étnica, ya que los intereses políticos que rigen la estabilidad de la categorización referencial funcionan como multiplicadores. Esos intereses oponen una resistencia muy alta a los procesos que tienden a devolver su dinamismo histórico a las categorizaciones, y obstaculizan considerablemente las potenciales isonomías. Observamos cómo, en Francia, siguen existiendo intensas tensiones entre interpretaciones antagónicas de la situación de las mujeres que practican el islam; éstas demuestran que la desestabilización de las relaciones de género en las sociedades hegemónicas puede conllevar la naturalización de categorías etnoraciales (Delphy, 2011).

Femenías analiza las contradicciones que deben enfrentar los ideales que promueven la igualdad de derechos en los contextos latinoamericanos actuales, atravesados por luchas identitarias. Ésas pueden reducir sensiblemente las capacidades de negociación de las mujeres (Femenías, 2011). Las contradicciones pueden ser pensadas a partir de las “políticas de localización” mediante las cuales se materializan los “saberes situados” teorizados por Haraway. Se trata, por una parte, de descartar el relativismo, ponderando las relaciones asimétricas entre los distintos espacios socio-culturales y geográficos de donde proceden los discursos, y, por otra parte, se insiste en la necesidad de mantener un punto de vista crítico respecto a las posiciones subalternas (Femenías, 2007: 192-193). En sus propuestas Femenías considera que las políticas de la localización y de la situación constituyen una condición previa a la apertura de “espacios dialógicos” (Femenías, 2011), y construye en su reflexión la posibilidad de un dispositivo enunciativo complejo en el que son tematizadas la asimetría de las posiciones, la heterogeneidad de los espacios y “la vulnerabilidad de

las posiciones dialógicas que desafían los lugares de dominación, la clausura o la naturalización de significados” (Femenías, 2007: 273).

El potencial crítico de ese dispositivo procede de una “dislocación” estratégica: cuando aceptamos situarnos “como otros *dislocados*, aquellos que rehúsan estar (y adoptar) la forma y el lugar que las narrativas hegemónicas les confieren” (Femenías, 2006: 101). Esa dislocación estratégica nos permite operar un giro trópico, resignificando y reapropiando esa imprevisibilidad que las narrativas hegemónicas del Archivo masculinista asocian con nuestras debilidades cognitivas y nuestra falta de razón, con aquellas carencias que legitiman la desautorización de nuestros discursos. En este caso, la imprevisibilidad se convierte en estrategias de resistencia:

Producto de una doble inscripción y, en consecuencia, subalternas conscientes, las mujeres negocian, intervienen, desplazan y se apropian de las estructuras que las someten, produciendo un *giro trópico* apropiativo a partir de su experiencia marginal-periférica. Donde la descripción patriarcal y hegemónica de su *imprevisibilidad típica* también puede leerse como resistencia a la inscripción completa y acabada en ese lugar “otro”, exótico, inferior, servil, etc. no elegido. Estar en un *locus inesperado* – en ese lugar donde no se espera que estemos – nos inscribe en principio ya como sujetos-agente. Es decir, primero nos reinscribimos y nos rearticulamos *contrahegemónicamente* a partir de lo cual, en un segundo momento, nos autoconstituimos como sujeto-agentes. (Femenías, 2006: 108)

El *locus inesperado*, con la *vulnerabilidad* que implica que asumamos, es el producto de nuestras prácticas discursivas contra-hegemónicas: dicho de otro modo este *locus* no existe anteriormente a las prácticas que lo engendran y corresponde al territorio conquistado por las prácticas contra-hegemónicas; pero éstas no son *recientes*, aunque siempre sean *contemporáneas*. No sólo se trata de los “intersticios”, las “grietas” o el “fuera de plano” que teoriza Lauretis (Lauretis, 1996: 34), sino que se desde esta perspectiva se revela un espacio a la vez real y utópico, en constante proceso de construcción, pero incesantemente desautorizado, borrado y enmascarado por categorizaciones que lo difuminan. Proponemos llamarlo “*territorio dislocado*” porque esa expresión nos parece condensar las distorsiones, los giros trópicos apropiativos, así como la vulnerabilidad y los riesgos de disgregación que conllevan esas estrategias enunciativas de resistencia a los dispositivos hegemónicos, que Le Dœuff nombra la nomofática.

Feminismos excéntricos y territorios dislocados: Albertina Carri y Nadia Beugré

Turbadoras, aterradoras, son las escenas que exponen Albertina Carri (Argentina, 1973) y Nadia Beugré (Costa de Marfil, 1981), porque emprenden una tarea de desestabilización radical que segmenta de modo distinto nuestra realidad. No sólo desplazan las categorías naturalizadas sino que desarman los marcos y guiones de la experiencia cotidiana que sostienen las lógicas de categorización. Ambas desubican, por otra parte, las cronologías y periodizaciones historiográficas, ya que, al rehistorizar las categorías, exponen las luchas simbólicas que rigen la construcciones de rupturas y continuidades históricas (Femenías, 2006: 111-113). Para operar esos efectos, se exige acudir al cuerpo, jugar el cuerpo, porque sólo desde el cuerpo y su domesticación se vuelven sensibles esas categorías naturalizadas, esos marcos y guiones incorporados, y esos períodos cuya sucesión administra y define nuestro presente. Son las coordenadas de nuestras experiencias contemporáneas las que resultan discutidas y rebatidas.

Voy a exponer el modo en que funcionan los dos dispositivos que quiero valorar y que reúnen – más allá de diferencias innegables e interesantes que lamentablemente no puedo desarrollar aquí – a Albertina Carri, artista audiovisual y directora de cine argentina y a Nadia Beugré, artista de performance y coreógrafa de Costa de Marfil. Mi propósito no es comparar sus producciones sino mostrar cómo las estrategias que elaboran, las elecciones que operan, se insertan en las vanguardias políticas transnacionales del feminismo actual. Considero, con María Luisa Femenías, y a diferencia de Gayatri Spivak, que “las subalternas se han apropiado de la palabra desde el lugar en que están”

(Femenías, 2015: 151), y más aún, han creado y conquistado, al apropiársela desde su posicionamiento minoritario, los territorios dialógicos transnacionales que sus prácticas constituyen, en los cuales las relaciones asimétricas de tipo jerárquico son desautorizadas (remito a la práctica conversacional de auto-conciencia que Teresa de Lauretis describe como constitutiva y constituyente del feminismo). Paralelamente, intentaré evidenciar el valor epistemológico de las obras comentadas, su tensión utópica que produce la necesaria epojé (Abensour, 2010) del presente consabido para cambiar la coordenadas de la realidad.

Perras

La pornografía feminista, post y meta pornografía, es una de las vías a la vez más potentes y más controvertidas que las expresiones de la disidencia sexual están abriendo hoy (Williams, 1989; Torres, 2011; Taormino y al. 2013; Borghi, 2013; Bourcier, 2005, 2006, 2011, 2013; Lavigne, 2014; Paveau, 2014; entre otras). La potencia disruptiva de los dispositivos post-pornográficos radica en la elección de un *locus inesperado*, un lugar donde no se espera que estemos, las “mujeres”, y por lo tanto en su juego liminal con emociones que permanecen fuera de los cánones estéticos (Kipnis, 2015; Paasonen, 2015): repulsión, malestar, miedo, irritación, asco, seducción ambigua, ansiedad, vergüenza, etc. Ésas son precisamente las que sentimos cuando las interacciones sociales nos reasignan severamente al lugar que nunca debemos traspasar, a la casilla heterodesignada a la cual nos condena el orden – lo doméstico, el *pudor*, la sumisión auto-satisfecha al *deber*, la nada y sus mil carátulas. Esas emociones parecen ajenas a la pureza de las emociones estéticas que suscitan supuestamente una espontánea y universal comunión. No lo son, ya que para producir esa universal adhesión el arte canonizado tuvo que sufrir un largo proceso de selección y glosa, y los cuerpos un largo proceso de disciplina; en ambos procesos las emociones morbosas son funcionales.

Repulsión, malestar, miedo, irritación, asco, seducción ambigua, ansiedad, vergüenza, etc., son las emociones complejas que acompañan el disciplinamiento de nuestros cuerpos y funcionan como constantes amenazas de dislocación que alimentan y configuran nuestras experiencias cognoscitivas. La fuerza de las propuestas post y meta-pornográficas procede del giro trópico apropiativo que operan sus autoras: desde la experiencia práctica de esas emociones construyen el dispositivo dialógico que arman. Cepillan a contrapelo las pautas culturales y, creo que importa insistir en eso, su acción no tiene nada que ver con las formas transgresoras del vanguardismo moderno, o del post-moderno heredero de los posicionamientos del anterior. La formas pornográficas de la modernidad son organizadas verticalmente, y su eje articulador es la objetivación de los cuerpos que escenifican, especialmente cuando, desde las derivaciones del discurso psicoanalítico, idealizan el deseo como esencial o definitivamente transgresor. En los casos que nos interesan, las artistas se auto-incluyen en el mareo de las relaciones de poder que las disponen, dislocan, usan y desechan, pero que, a su vez, van disponiendo, usando y desechando, en dispositivos segundo, críticos, reflexivos y subversivos. La inclusión reflexiva que fomentan opera por contagio, como en las marchas, en los debates solidarios, en los abrazos.

El cuestionamiento de las categorías naturalizadas : “sexo”, “mujer”, “negra”, “prostituta”, “puta”, “latina”, “india”, “africana”, “mestiza”, no puede hacerse sino desarticulando los marcos y guiones en los que éstas funcionan, y esta alteración de su funcionalidad es propiciada por el choque emocional que el archivo pornográfico convocado impulsa. En tanto segmento difamado de la producción cultural, este archivo resulta a menudo excluido de la historia y asociado con pulsiones naturalizadas. El dispositivo post-pornográfico rehistoriza este archivo, rehistoriza los deseos, operando nuevos cortes y segmentaciones que exhiben sus relaciones con el presente. Carri y Beugré re-conectan herencias, se reconocen “aludidas” (Benjamin, 2008) en las luchas de un pasado que permanecieron en suspenso, cuyos relámpagos recogen en sus proyectos para abrirles nuevos pasos.

Pets

Después de haber estudiado en la FUC, en varios talleres y cursos, y trabajado de cámara con directores de cine importantes (entre los cuales Maria Luisa Bemberg y Martín Rejtman), Carri hace mucha publicidad y se siente bastante mal. Decide entonces hacer un corto que se va a convertir en su primer LM: *No quiero volver a casa* (2000). Su inserción en el campo se entiende entonces como voluntad de romper con otras prácticas profesionales en el sector audio-visual, y empezar, a los 25 años, a “hacer cine”, con una mirada meta-cinematográfica extremadamente innovadora (Soriano, 2016). Sus obras siguientes demuestran la progresiva elaboración de ese posicionamiento que asocia crítica radical y renovación formal ya presente en su obra inaugural: el corto post-pornográfico *Barbie también puede estar triste* (2001); *Los Rubios* (2003); *Géminis* (2005); *La rabia* (2008), *Restos* (2010) fueron filmes tan reconocidos como irreverentes, disruptivos. Citemos a Carri analizando su producción:

Las películas que siguieron a aquella primera experiencia son seguramente las que me trajeron hasta aquí: ganaron premios, se estrenaron en diferentes partes del mundo, recibieron grandes elogios, fueron acogidas en los grandes festivales de este planeta, generaron textos académicos en diversas lenguas. Pero siempre al leer las críticas que hacen los críticos hombres de mis películas me vuelve a la memoria, como el latigazo de un domador que quiere dominar a sus bestias, aquellos primeros juicios (lo de la frialdad, lo de la emoción) porque leo una sensación de desilusión en sus palabras, un sabor amargo que les deja el no poder encuadrarme en eso que tan mal han catalogado como “cine de mujeres” porque las estrategias discursivas los despistan. O porque en tanto mujer, siempre estoy a prueba y en tanto mujer, nunca alcanzo el objetivo.

Muchas escenas de mis películas están inspiradas en el cine pornográfico o en el policial negro, dos géneros dominados por el imaginario masculino. Pero lo cierto es que no he logrado reconocer ninguna autoridad al sistema de géneros, ni cinematográficos, ni sexuados. Son, en todo caso, mecanismos que es necesario reconocer para poder desmontar sus piezas y volver a ensamblarlas en otro orden o sin ninguno, tal como mi hijo hace con sus rompecabezas. (Carri 2014, 250)

En su corto *Pets* (2012) desmonta los mecanismos de la pornografía y los vuelve a ensamblar para recuperar un gesto parecido al que inicio su producción: el tropo del rompecabezas asocia la reflexión meta-cinematográfica, el cuestionamiento epistemológico y la tensión utópica.

Empecemos por el comentario del título: *Pets*. La palabra inglesa incluye una polisemia que no existe en español ni en francés. Remite al universo doméstico y a la domesticación. Inscribe una continuidad entre seres humanos y animales, reunidos en una misma situación, ya que designa a la vez las mascotas y, pero despectivamente, a las personas favoritas, a las y los que gozan de la mirada y la atención del que detenta el poder. El verbo refiere a las caricias, al mimo, al trato cariñoso, pero también al manoseo sexual y a la masturbación, una de las funciones claves de la pornografía.

Ese cuestionamiento conjunto del universo doméstico, de la sexualización y de la racialización, que abre el uso estratégico de esa palabra, es muy potente en las reflexiones actuales respecto al “care” (Molinier, 2013; Falquet, 2006; Tabet, 2004) y a la continuidad en el servicio, doméstico y sexual (Taraud, 2009 [2003] ; Dorlin, 2005 ; Hamel, 2005 ; Kergoat, 2010), relacionada con el postulado patriarcal y colonial según el cual las necesidades de unxs deben ser satisfechas por la domesticación y el servicio de otrxs.

El significante gráfico “Pets” apenas se deja vislumbrar en los primeros segundos del film con caracteres rojizos que se destacan sobre un fondo negro. Esos planos se insertan como dos relámpagos dudosos en una trama oscura deteriorada por una raya vertical cuya blancura vuelve sensible la materialidad de la película. Esa visibilidad excesivamente problemática del título, a la vez fundamental, ya que identifica la obra, introduce simultáneamente la red de significados que hemos mencionado junto con la tensión visible / invisible, constitutiva del cine. Mientras ese inicio vela paradójicamente el título, desvela lo que el cine esconde: la cinta de celuloide evidenciada por las marcas que dejaron los daños que sufrió.

En la banda sonora, los rugidos – que pueden ser del león de la Metro Goldwyn Mayer, o de las fieras que sacuden las rejas de la domesticación – acompañan la mención gráfica que relampaguea fugazmente, jugando también con dos niveles simultáneos. Por un lado, repiten el sema “animal”, oponiendo el arquetipo de la fiera a la noción de mascota domesticada; por otro, vuelven a instaurar, metonímicamente, una reflexión sobre la tradición cinematográfica, inscribiendo la tensión visible / invisible en la hegemonía de determinados códigos de representación. El carácter tecnológico del primer cine, prótesis que permite ver lo que no se ve – y en primer lugar descomponer el movimiento animal en los experimentos de Etienne Jules Marey y Eadweard Muybridge (Williams, 1989) – se desplaza hacia plantear la función del cine y el problema de su funcionalidad, social y cognoscitiva. Éste se expone aquí como el dispositivo rector que conforma el marco a partir del cual miramos, los objetos de nuestra mirada y la manera en que los miramos, los fetichizamos. La hegemonía transnacional del marco se exhibe en la lengua inglesa del título, de los comentarios de sexo-terapia en voz en off, dignos de William Masters y Virginia Johnson, y de la canción tautológica de la serie TV *Mr Ed the Talking Horse* (1958-1966), que cierra el corto metraje, enfatizando la problemática socio-política de la designación (“A horse is a horse, of course, of course”).

Ese marco referencial es desvirtuado: el corto convoca archivos vilipendiados y desconsiderados, compuestos por restos genéricos menores y descontextualizados. El rompecabezas que componen dibuja las líneas de una reflexión trans-especie, articulada con un cuestionamiento del espacio reservado al deseo y a la sexualidad de las mujeres. El tropo disidente de la “perra” se asoma en la banda sonora y se corrobora en las cintas pornográficas reunidas. La tensión visible / invisible recorre entonces otro territorio, epistemológico y político, que señala los recortes y los límites impuestos al conocimiento de la realidad, organizados por la producción audiovisual, sus modelos y sus códigos. Las dislocaciones que operan los materiales seleccionados y los deterioros que la cinta manifiesta – desechos heterogéneos y residuales intervenidos, quemados, rasgados – engendran malestar. Demuestran que *no queremos* mirar la violencia que subyace bajo nuestros marcos referenciales, ésos que predisponen nuestra experiencia cognoscitivas.

Found footage

El énfasis en la materia prima del cine se manifiesta también en la práctica del *found footage*. El experimento con restos de películas, muy productivo en la actualidad (Listorti y Trerotola, 2010), reúne bricolaje y experimentación estética, como lo muestra Nicole Brenez (2002). Se relaciona con el *Do it yourself* y las producciones independientes que adoptan los posicionamientos de la disidencia sexual³, para operar la renovación crítica del discurso pornográfico.

El *found footage* arruina las naturalizaciones que la pornografía opera. En *Pets*, el montaje, las

³ Por ejemplo el website de Courtney Trouble : *Indie Porn Revolution* : <http://indiepornrevolution.com/indie-porn/>; o la página del Dirty Diaries Project <http://www.dirtydiaries.org/>, que corresponde al film colectivo *Dirty Diaries* (2009), dirigido por Mia Egberg, y el séptimo artículo de su manifiesto <http://www.dirtydiaries.org/#!manifiesto/cyuu> ; o la empresa de Erika Lust <http://erikalust.com/>, entre otros.

repeticiones y las intervenciones, arman un dispositivo segundo desde el cual se exhibe el *trabajo* de la representación del sexo, sus objetos, sus códigos, sus scripts, denunciando la supuesta transparencia del discurso pornográfico y demoliendo los mitos según los cuales éste se fundamentaría en la captación de las pulsiones sexuales brutas, elementales. Los archivos colocados sin orden cronológico obstaculizan la construcción de un relato teleológico tranquilizador que pretendiera proyectar una evolución tecnológica y moral (o quizás, una regresión) capaz de dar cuenta del sexo más adecuadamente (o de entregar armas mayores al patriarcado, según las posiciones anti-pornográficas). Los segmentos intervenidos dialogan con el archivo olvidado del cine, y en particular del cine argentino, uno de los precursores del porno (Panessi, 2015). Exhibe una memoria cinematográfica reprimida e indica su complicidad con las tecnologías del conocimiento y la construcción de categorías exotizadas, sexualizadas, etno-racializadas (Sigel, 2015): los grupos humanos así designados se vuelven objetos de esa escritura del sexo que los desconecta, los excluye de la historia y los vierte en la espontaneidad natural, animal, del servicio doméstico y sexual. Ese contra-archivo interroga por lo tanto las autoridades en juego en el cine, los espacios autorizados que organizan sus archivos, establecen genealogías y cánones estéticos.

El primer fragmento de strip-tease muestra un personaje de joven burguesa lúbrica, muy de moda en los guiones de los 70, y revelador de las fantasías que erotizan las relaciones sociales de dominación (Trachman 2013 : 81). La copas hirvientes y humeantes que la rodean – así como la cinta quemada en la que se manifiesta – indican excesiva y metonímicamente su temperamento ardiente. Remiten a la vez al laboratorio del Dr Jeckyll, cuya misteriosa bebida revela y libera la bestia que dormita en la más comedida o la más pudorosa persona. El dispositivo del strip-tease funciona a la vez como retórica de revelación. La saturación del encuadre por las copas burbujeantes y sus emanaciones funciona como un eco farmacéutico al discurso de iniciación terapéutica: en los 70 la sexualidad se vuelve higiénica y la pornografía es un instrumento didáctico. La comunicación y el aprendizaje es lo que necesitan las mujeres. Los planos intervenidos por el montaje y el trabajo sobre el celuloide vuelven opaca la transparencia del objeto de los dos discursos contrapuestos: el de la pornografía visual y el de la didáctica sexológica.



Albertina Carri, *Pets* (2012)
BAFICI

La interrupción de la secuencia del strip-tease, que vuelve y se acaba al final del corto, instaura distancia crítica e historización del discurso sexológico todavía en circulación. De hecho, la gramática de los planos – escala, encuadre, partes del cuerpo erotizadas en primer plano, travelling óptico, etc. – se da como modelo naciente que sigue funcionando de forma hiperbólica en los videos actuales. La irrupción de archivos de principios del siglo XX, en los que se exponen apenas los gérmenes de esa gramática, retrotrae la pornografía hacia otro sector del mercado y otra funcionalidad: el único crédito gráfico que aparece identifica una sociedad de distribución:

“Cineteca Edifilm SRL”. Las secuencias de zoofilia, que siguen una primera escena de coito breve y eficaz, parecen jugar amargamente con el mito de la pornografía moderna (bastante desarrollado en las novelas de Henry Miller) de la “iniciación” sexual, encargada de revelar la “perra” que se esconde en cada mujer. Su violencia denuncia – enuncia públicamente – la continuidad mujer-perra e india-perra que caracteriza el discurso sexista y racista. El film desarma el mito de la iniciación y los estereotipos sexistas y racistas con los cortocircuitos que opera el trabajo de montaje con el *found footage*. La retórica del *desnudo* y las revelaciones que promete es reapropiada en un dispositivo que des-vela los guiones, códigos y gramáticas de la pornografía. El tropo de la “perra” (Ziga, 2009) es resignificado desde un discurso meta-pornográfico *queer*, transgénero y trans-especie, que circula en la red, en las subculturas urbanas contemporáneas y en las redes transnacionales artísticas, militantes y académicas, de los feminismos *queer*.

El vector disruptivo que constituyen los perros y su sexualidad algo des-organizadora acentúa el giro trópico apropiativo que también se expone en las múltiples intervenciones manuales sobre la cinta de celuloide: la directora “mete la pata” y su huella digital impresa en los planos insertos al final lo confiesa, superponiéndose al crédito obsoleto. No sólo el objeto de la mirada se convirtió en el sujeto del discurso, en el dispositivo meta-pornográfico que procede a la objetivación de sus normas, sino que Carri corporiza su intervención al substituir esa pisada estampada a las firmas que suele acompañar las obras. Los marcos enunciativos autorizados han sido dislocados y las rejillas de las prácticas represoras de identificación denunciadas, junto con los registros y segmentaciones que operan.

La huella trans-especie convoca a la vez el silencio, el gemido, el gruñido y el grito, únicas modalidades expresivas que la pornografía reserva a las mujeres. La práctica del reciclaje de las bandas sonoras en la películas pornográficas post-sincronizadas emerge como comentario indirecto al ciclo que fundamenta ese discurso y sigue vigente hoy – recordemos que el crédito final de *Pets* anuncia: “Continúa”. La prohibición del lenguaje articulado confirma la hipótesis inicial: todas somos perras. La gramática del montaje expone la tautología circular del discurso en juego y su performatividad: la plataforma giratoria en la que se desviste la “perra” de los 70 inicia el motivo de la rueda que se verifica en el final, ya que éste vuelve a la secuencia inicial; del mismo modo actúan las sucesivas repeticiones que arman las secuencias centrales de zoofilia, los (falsos) turnos que disponen los ciclos narrativos sugeridos por el montaje y los intertítulos. Esa exhibición de la “rueda” parece cobrar una función meta-cinematográfica, ya que ésta constituye la base tecnológica de la mecánica del cine (Faucon, 2013: 37). El montaje del *found footage*, al evidenciar el rodaje, los rodajes, su mecánica, y su performatividad, expone al desnudo esa tecnología del género que conforma el sexo. La bi-categorización y la heteronormatividad que promueve se desarman, desmoronan, dislocan, y el tópico de la confesión es resignificado: el cine ahí – este cine de Albertina Carri – reconoce la violencia de la disciplina de los cuerpos y de las relaciones socio-económicas que rigen la domesticación: confiesa que la erotiza y la glamouriza.

El giro trópico apropiativo operado resignifica *la perra, lo perro, lo indio* y señala lo que está en juego en la invención de historias que den forma a un porvenir multi-especies más vital (Haraway, 2003: 17 y 63). En *Pets* – que fue calificado de “manifiesto político pornoterrorista” (BAFICI, 2012) – se “emperriza” el montaje, se substituyen al glamour del cine las rondas erráticas de los perros, sus montajes intempestivos. Se contrasta la violenta verticalidad de la mirada del pornógrafo – tomas en picado y mirada a cámara de la actriz, que delata la presencia, la mirada y los mandatos fuera de campos del pornógrafo – con la extraña horizontalidad de las paradójicas caricias que las montadas intercambian con esos actores impropios, inapropiados, cuya domesticación comparten, como comparten sus capacidades de resistencia y dislocación – o desterritorialización.

Un recorrido *out of Africa* y las especies múltiples y mutantes que albergan los territorios fantaseados del continente negro puede funcionar como conmutador, abrir nuevos ecos en este diálogo con los tropos de Haraway, y nuevas etapas en esa reflexión sobre la “racialización del mundo doméstico y la domesticación del mundo colonial” (Hall, 2010: 425).

Segregación / libre circulación

Nadia Beugré nació en 1981 en un barrio popular de Abidjan y empezó a bailar en el Dante Teatro, recuperando bailes tradicionales de Costa de Marfil. En 1997 Béatrice Kombé, con su compañera Nadia Beugré, crea la compañía Tchétché, con mujeres que deciden desarmar los modelos tradicionales y ampliar su práctica hacia experimentaciones potentes y disconformes (Mensah, 1999). Los premios que obtiene la compañía le permite alcanzar un público internacional. Cuando Kombé fallece, en 2007, Beugré vence el momento crítico buscando diversificar su práctica; se traslada primero a Senegal, donde trabaja con Germaine Acogny, y luego, en 2009, a Francia, donde integra la formación de Mathilde Monier en Montpellier (Muhuri, 2015). En 2008 crea su primera *performance*, un solo titulado *Un espace vide: moi* (“Un espacio vacío: yo”) que representa en varios países (Boisseau, 2015; Beugré, 2016). En este solo, acompañada por un percusionista, exhibe las peripecias de un cuerpo doblado, roto, que sufre y resiste, sus luchas y metamorfosis, lindando con lo monstruoso y lo animal. Parte del solo presentado en el teatro *Le Merlan* en Marsella (marzo 2009) ha sido filmado y cargado por Beugré en *Youtube* (Beugré, 2009).

En 2012 participa a la creación de Alain Buffard *Baron Samedi* (Alain Buffard, 2014), espectáculo musical que juega con lo grotesco y las prácticas de travestismo para enfatizar la movilidad de las identidades y su conflictividad, en nuestros contextos post-coloniales. Paralelamente crea otro solo: *Quartiers libre* (2012). Este título polisémico se puede traducir por “cuarteles libres”; “barrios – o colonias – libres”, y también “permiso de salir”. Pero remite a la vez a la carne descuartizada y a los barrios reservados, prohibidos para las mujeres, en los que circulan el sexo, la música, las drogas y los debates políticos, asociando la prostitución y la libertad de expresión en las “calles Princesa” (Vernay, 2014). Jugando con el vocabulario militar, el título denuncia las masacres, la represión y la militarización de la sociedad de Costa de Marfil en el momento de la crisis político-militar que empieza en 2002 y se agudiza en el período post-electoral de diciembre 2010 (hasta la detención de Laurent Gbagbo en abril 2011). Según el informe de una comisión nacional esos meses terribles produjeron un total de 3 248 muertos en Costa de Marfil (Cessou, 2012). También produjeron la desaparición de espacios de libertad, en particular para las mujeres, cuya circulación en los espacios públicos se ha extremadamente reducido. *Quartiers libre* promueve precisamente la ocupación, la reivindicación y la proliferación de espacios “libres”, descuartizando las segmentaciones normativas y los límites, físicos y cognoscitivos, impuestos a las mujeres (Beugré, 2011).

Legacy

Con su primera coreografía colectiva *Legacy* (“Herencia”, “legado”), Beugré se propone suscitar, resucitar, las luchas de las mujeres africanas y de la diáspora africana, inventar un contra-archivo oculto, borrado, negado. Como en su obra anterior, *Quartiers libres*, juega con el desnudo en una escenificación violenta de cuerpos resistentes y de cuerpos en lucha (Beugré, 2015; Boisseau, 2015; Soyeux, 2015; Combes, 2016). Como en su obra anterior disloca los límites del escenario, invadiendo el espacio del público y provocando su des-ubicación forzada. Al interactuar sorpresivamente con el público, al transgredir improvisadamente la frontera inmaterial que constituye el espectáculo y por lo tanto las relaciones socio-históricas que lo definen, consigue evidenciar la realidad de rito social que rige el teatro, es decir las redes de las conveniencias culturales que componen a la vez la vez redes de complicidad racista, sexista, neo-colonial, en las que están – estamos – atrapadas las personas de la asistencia. Describo *Legacy* a partir de la

representación del 11 de marzo 2016 en el teatro Garonne, Toulouse.

Cuando el público entra en el espacio escenográfico, ya empezó el espectáculo: un grupo compacto de mujeres, de diversos orígenes, edades y morfologías, corre. Apenas avanza, girando insensiblemente dentro del espacio circular alrededor del cual se instala el público. El inicio se pierde en el tiempo, el origen no es significativo, lo que sí importa es el proceso, su permanencia, su resistencia.

Sólo un fragmento del círculo no nos permite sentarnos: el espacio dedicado a la música. En el caso de la representación que describo lo ocupa Manu Gallo, una música de Costa de Marfil instalada en Bruselas, percusionista y bajista. Manu Gallo empezó su carrera a los ocho años con un escándalo: irrumpiendo con su tambor en una ceremonia celebrada en su pueblo natal. La niña se substituyó al percusionista ritual que no llegaba a tiempo para la sepultura. Los tambores rituales son, tradicionalmente, exclusivamente hombres (Beugré 2016; Gallo, 2004). Un poco como los bajista y los percusionistas de hoy; por eso Beugré la fue a buscar a Manu Gallo (Beugré, 2015).

La dimensión ritual de la escenografía no sólo se evidencia en su geometría sino también en las pautas que proceden de la intervenciones de Manu Gallo, maestra de ceremonia en constante interacción con Nadia Beugré, con percusiones, voces, cantos, y afro-beat redoblado en guitarra bajo. Hasta cuarenta minutos corren las mujeres. Sudan, gritan para animarse “ne t'arrête pas!” (no pares!, no te detengas!) y van desvistiéndose poco a poco, hasta quedar casi desnudas. Esas mujeres son actrices improvisadas que se han unido al espectáculo mediante un casting realizado localmente. En cada una de las ciudades en las que presenta su espectáculo Beugré realiza un casting y un workshop, para movilizar a unas actrices feministas de la zona, e integrarlas en su proyecto (Beugré, 2015).

Ésas actúan en el inicio y en el final del espectáculo, primero corriendo hasta casi agotarse, luego narrando en voz baja, en la oscuridad, a sectores limitado del público, las luchas históricas, desconocidas o borradas, que emprendieron mujeres africanas o afro-americanas. Nos invitan después a seguirlas y dislocarnos, nos obligan cordialmente a que invadamos el escenario para admirar en sus espaldas los rostros y siluetas de las mujeres en lucha, dibujados por luces y sombras proyectadas.



Nadia Beugré, *Legacy* (2016)
Théâtre Garonne “dossier de presse” – Toulouse

La gente se mueve de una a otra actriz, para mirar esos rostros y escuchar esas múltiples historias. Antes de este final des-organizador, Beugré, Hedman, Gallo y las actrices que se quedaron de pie, diseminadas entre el público, hacen circular botellines de ron, para que todxs tomemos un trago. El final inventa trayectos movedizos en el escenario, búsquedas que recomponen el contra-archivo deshilachado, silenciado, en los cuerpos desnudos hechos pantalla de piel. Los pasos, la circulación interrumpida y los flujos irregulares del público y de las actrices, Beugré, Hedman y Gallo

incluidas, inauguran un nuevo escenario, compenetrado, carente de marco, se escuchan fragmentos de relatos, se vislumbran caras y cuerpos borrosos, se comenta, se pregunta, se dialoga. Nuevos *quartiers libres* están surgiendo en esos territorios arriesgados y dislocados. Algunas personas se van, desconcertadas, otras alargan el intercambio con conversaciones meta-teatrales, los roles se desdibujan.

El grupo de mujeres corre debajo de un inmenso dosel de mil colores compuesto por mil sujetadores usados, cosidos, entretejidos. Después se destacan Hanna Hedman y Nadia Beugré, extraña pareja que corre y se enfrenta, canta, grita, baila y cae. Se tumban, se suben una en otra, gatean, reptan, se levantan, se abrazan, y vuelven a correr. Cuerpos dislocados, *estados*, más que movimientos, insiste Beugré. En un momento bastante tenso, Hedman le pide por señas a un señor del público que le agrarre la pierna y trabe sus movimientos: ella avanza, él la retiene. Beugré ya había jugado con la participación del público en *Quartiers libres*, dejando que lxs espectadorxs la libren – o no – del entramado de hilos que la sofocaba, suscitando reacciones críticas algo escandalizadas (Cassou-Noguès, 2015). Esa escenificación de la *participación* del público rompe con la posición de pasividad y neutralidad que ése pretende ocupar. En el momento más tenso de la obra, cae el dosel y Nadia Beugré se viste y enreda en él, un verdadero manto irisado, mágico, pesado; luego toma ron y se desnuda casi por completo, gira, se tambalea, se agita, con movimientos violentos y caóticos, pegándose a veces, tumbando, pero a la vez va desplegando rayos potentes de energía descomunal.

En una entrevista explica que *no busca escribir gestos sino evidenciar estados, el estado de angustia que la lucha implica, por ejemplo, y la manera en que este estado cambia el cuerpo* (Beugré, 2015 – mi traducción). Por otra parte, cuando la interrogan en cuanto al uso que hace de su desnudez y de la de sus actrices, explica que para integrarlas en su proyecto *inventó un espacio circular que reproduce un lugar tradicional en África, el que representa el espacio de la exposición, el espacio en que una, uno, está preparada, o preparado, para recibir golpes, para arriesgarse, en el que se hacen intercambios, ritos, encuentros. Y les dice, inspirándose de las Amazonas del Dahomey: ubíquense en ese espacio y piénsense como soldados* (Ibid.). Beugré nos demuestra que todxs estamos ya *expuestxs* en este espacio común, regido por reglas sociales, ritos y prácticas, y a la vez, espacio de conflictos y de lucha. Nos obliga a tomar consciencia de nuestra situación y de nuestro posicionamiento.

La hipersexualización/desexualización de las personas negras, y en particular de las mujeres negras, en la cultura colonial y post-colonial, la infalible reducción de esas personas a una corporeidad que las descalifica en tanto sujeto-agentes de su historia, operadas por los discursos científicos y políticos que acompañaron los procesos de colonización, se encuentran aquí desarticuladas. Las descompone críticamente un dispositivo complejo que arranca en la exposición de cuerpos desobedientes, diversos, autónomos y solidarios, cuya resistencia inagotable se manifiesta en la interminable carrera asumida, cuyo impacto performativo constituye un desafío a las negaciones y forclusiones imperantes. La erotización de lo exótico y la exotización del erotismo, herencias muy vigentes hoy del imaginario colonialista (Staszak, 2012), se desarman en el despliegue brutal de las violencias sexistas y racistas que las sostienen.

Las genealogías de mujeres en lucha son reivindicadas como contra-archivo feminista que mantiene una relación agonística con el archivo colonial. Este contra-archivo se asoma, dibujado en los cuerpos, por efectos de luz y sombras; cargado por los cuerpos, en las prácticas reapropiadas de travestismo o de desnudez política; e incorporado y resignificado, en el trabajo realizado desde los cuerpos, en tanto “somatecas” (Preciado, 2008) conflictivas. Resbalamos en la oscuridad necesaria a las proyecciones sobre un montón de cenizas al lado del cual conversa Nadia Beugré, explicando que ésa fue la figuración que eligió para esas mujeres africanas cuyos rostros permanecen perdidos:

al lado de las figuras conocidas de Rosa Parks y Angela Davis, convocadas en este contra-archivo, están la reina Pokou, guía del pueblo Baoulé, la cimarrona de Guadalupe Solitude, la reina Nzinga del Ndongo y Matamba (actual Angola), y, entre otras, las 2000 mujeres que caminaron, en diciembre de 1949, de Abidjan hasta Grand-Bassam para protestar contra el poder colonial (Diabaté, 1975: 39-54), y las que caminaron en 2006, sobre quienes las tropas dispararon (Beugré, 2015).

Contra-archivos

Los contra-archivos que convocan Carri y Beugré no son lineales, tampoco son clasificados por segmentaciones cronológicas, geográficas, o culturales. Aparecen deshilachados, vislumbrados y asumidos, en las tensiones y contradicciones que las multiplicidades invocadas engendran. Pero ante todo sólo se vuelven presentes en el momento en que nos afectan, nos sentimos aludidos, los buscamos. No existen fuera de las interpretaciones que co-construimos al desplazarnos, desubicarnos, dislocarnos, asumiendo los riesgos de la vulnerabilidad, de la compenetración y la exposición en el territorio común al que nos entregamos para ir construyéndolo, los choques a los que nos prestamos, y la opacidad de la perspectiva parcial y fragmentaria que ocupamos. Resbalamos, tropezamos, en la borrosidad necesaria a la violencia solidaria del giro trópico apropiativo operado, que resignifica la *perra*, la *negra*, e inventa de des-historias utópicas que dan forma a un porvenir más vital. Ésas obstaculizan la narratividad y sus cómodas cronologías, desvirtúan las pautas estéticas exhibiendo la violencia que las sostiene, socavan las categorías incorporadas que organizan nuestra visión y nuestro entendimiento. Esos contra-archivos cuestionan lo *visible*, lo que se *ve*, lo que se *muestra*, lo que se *entiende* y su complicidad con las matrices de dominación. Señalan que el feminismo sólo puede ser excéntrico, es decir obrar incesantemente para desplazar las categorías, los guiones y los marcos hermenéuticos. Para desestabilizar las matrices de dominación es necesario explorar, rehistorizar y des-codificar los modos en que funcionan las alterizaciones y jerarquizaciones que éstas operan, naturalizando la violencia que imponen, al sexualizar, racializar, erotizar/exotizar los cuerpos apropiados, domesticados. En síntesis, esos contra-archivos constituyen las ineludibles prótesis emocionales que nos sacan de quicio, desarmando las articulaciones cognoscitivas que sostienen la naturalización de las violencias sexistas y racistas, y abriendo senderos hacia otras normas comunes.

Bibliografía :

Abensour, Miguel. 2010. « Persistence de l'utopie. Entretien réalisé par Sophie Wahnich ». *Vacarme 53 / Conjuguer les temps de l'émancipation – automne 2010*, p. 34-37.

Alain Buffard – *PI: ES*. Website. 2014. “Créations. Baron Samedi”.

<http://www.alainbuffard.eu/fr/productions/baron-samedi.html> (19/07/2016)

Amselle, Jean-Loup. 2010. « De la déconstruction de l'ethnie au branchement des cultures : un itinéraire intellectuel ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2010/5 (n° 185), p. 96-113.

BAFICI. 2012. « Pets. Ficha de película » [en línea]

<http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/es/films/show/v/id/641.html> (19/07/2016).

Bakhtine, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter. (2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos (Introducción y traducción de Bolívar Echeverría)*. México, U.A.C.M. [en línea] página Bolívar Echeverría, website UNAM: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion.html> (19/07/2016).

Beugré, Nadia. 2009. *Un espace vide: moi*. Conception chorégraphie et interprétation: Nadia Beugré; réalisation: Gilles Tutevoix. Theatre Le Merlan - Marseille, Mars 2009. [en línea el 9/02/2010] <https://www.youtube.com/watch?v=fuQJ6AqPGQU> (19/07/2016).

Beugré, Nadia. 2011. *Quartiers libres* (trailer). Chorégraphie et interprétation : Nadia Beugré ; dramaturgie et son : Boris Hennion ; lumière et décors : Laurent Bourgeois. [en línea el 10/10/2011] <https://www.youtube.com/watch?v=8a3N2-KMpZM> (19/07/2016).

Beugré, Nadia. 2015. « Dossier de presse », *Festival d'Automne*. Paris, 9 septembre – 31 décembre, 44e édition [en línea] <http://www.festival-automne.com/edition-2015/nadia-beugre-legacy> (19/07/2016).

Beugré, Nadia. 2016. « Legacy – Dossier de presse », Théâtre Garonne, *In Extremis*. Toulouse 9-12 mars [en línea] http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/dossier/dp_legacy_der.pdf (19/07/2016)

Boisseau, Rosita. 2015. « Danser pour rester vivant », *Le Monde*, 15.10.2015 [en línea] http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/10/15/danser-pour-rester-vivant_4789863_3246.html#5wkBVWG69IwFOKhU.99 (19/07/2016)

Borghini, Rachele. 2013. « Post-Porn », *Rue Descartes* 2013/3 (n° 79), p. 29-41. DOI 10.3917/rdes.079.0029 [en línea] <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm> (19/07/2016)

Bourcier, Marie-Hélène. 2005. *Sexpolitiques. Queer Zones 2*. Paris : La Fabrique.

Bourcier, Marie-Hélène. 2006. *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris : Amsterdam.

Bourcier, Marie-Hélène. 2011. *Queer zones 3. Identités, cultures, politiques*. Paris : Amsterdam.

Bourcier, Marie-Hélène. 2013. « Bildungs-post-porn : notes sur la provenance du post-porn, un des futurs du Féminisme de la désobéissance sexuelle », *Rue Descartes* 2013/3 (n° 79), p. 42-60. DOI 10.3917/rdes.079.0042 [en línea] <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-42.htm> (19/07/2016)

Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Brenez, Nicole. 2002. « Montage intertextuel et formes contemporaines du réemploi dans le cinéma expérimental », *CiNéMA*, Vol. 13, N° 1-2, automne 2002, [en línea] URI: <http://id.erudit.org/iderudit/007956ar> DOI: 10.7202/007956ar (19/07/2016).

Carri, Albertina. 2014. « Sobre cuerpo y género en el audiovisual argentino ». Mullaly, L. y Soriano, M. (Dr.), *De cierta manera: cine y género en América latina*. Paris : L'Harmattan, « Sexualité et genre », p.243-251.

Carri, Albertina. 2000. *No quiero volver a casa*, B/N, 74', 35 mm.

Carri, Albertina. 2001. *Barbie también puede estar triste*, Buenos Aires, Albertina Carri (prod.), 23', 2001.

Carri, Albertina. 2003. *Los Rubios*. Albertina Carri y Barry Ellsworth (prod.), 89mn.

Carri, Albertina. 2005. *Géminis*. Fireball Pictures Inc., Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Matanza Cine (prod.), Argentina, 85mn, color.

Carri, Albertina. 2008. *La Rabia*, BetaPlus Broadcasting prod., Matanza Cine, Hubert Bals Fund. (prod.), INCAA (prod.), Argentina, 85'.

Carri, Albertina. 2010. « Restos ». *25 Miradas - 200 Minutos. Los cortos del Bicentenario*, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Universidad Tres de Febrero y Unidad

Ejecutora del Bicentenario (prod.), Argentina, 9mn.

Carri, Albertina, 2012. *Pets*, Albertina Carri (prod.), 6 mn, 35 mm, 2012.

Cassou-Noguès, Anne. 2015. « Un quartier où il ne fait pas bon séjourner ». *Les Trois Coups – Le journal du spectacle vivant* 15/10/2015 [en línea] <http://lestroiscoups.fr/quartiers-libres-de-nadia-beugre-le-tarmac-a-paris/> (19/07/2016).

Cessou, Sabine. 2012. « Pourquoi la guerre reprend en Côte d'Ivoire », *Slate Afrique* 19/09/2012 [en línea] <http://www.slateafrique.com/93037/pourquoi-la-guerre-reprend-en-cote-divoire-ouattara-gbagbo> (19/07/2016)]

Combes, Lucie. 2016. « Transformer la rage. Nadia Beugré ». *Mouvement.net*, « critiques », 6 juin 2016, [en línea] <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/transformer-la-rage> (19/07/2016)

Collin, Françoise. 2009. « Entre poiésis et praxis : Les femmes et l'art », *Diogène* 2009/1 (n° 225), p. 101-112. DOI 10.3917/dio.225.0101 [en línea: <http://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-101.htm> (19/07/2016)]

Collin, Françoise y Kaufer, Irène. 2014. *Parcours féministe*, Donnemarie-Dontilly: Éditions iXe.

Delphy, Christine. 2011. *Un universalisme si particulier. Féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris: Syllepse, « Nouvelles questions féministes ».

Diabaté, Henriette. 1975. *La Marche Des Femmes Sur Grand-Bassam*. Abidjan: Nouvelles Éditions africaines.

Dorlin, Elsa. 2005. « Les blanchisseuses. La société plantocratique antillaise, laboratoire de la féminité moderne ». Rouch, Hélène ; Dorlin, Elsa ; Fougeyrollas-Schwebel, Dominique (dir), *Le corps entre sexe et genre*. Paris : L'Harmattan, p.143-157.

Dumont, Fabienne y Sofio, Séverine. 2007. « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art ». *Cahiers du Genre* 2007/2 (n° 43), p. 17-43.

DOI 10.3917/cdge.043.0017

Falquet, Jules. 2006. « Hommes en armes et femmes « de service » : tendances néolibérales dans l'évolution de la division sexuelle et internationale du travail », *Cahiers du Genre* 1/2006 (n° 40) , p. 15-37 URL : www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2006-1-page-15.htm DOI : 10.3917/cdge.040.0015.

Faucon, Teresa. 2013. *Théorie du montage*. Paris : Armand Colin, « Recherches ».

Femenías, María Luisa. 2006. « Afirmación identitaria, localización y feminismo mestizo ». María Luisa Femenías (comp.). *Feminismos de Paris a La Plata*. Buenos Aires: Catálogos, p. 97-125.

Femenías, María Luisa. 2007. *El género del multiculturalismo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Femenías, María Luisa. 2011. « Democracia, identidad y ciudadanía : las figuras de los márgenes ». *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 45/2011, p. 89-107.

Femenías, María Luisa. 2015. « Una mirada desde Latinoamérica : feminismo, movimientos de mujeres y postcolonialidad ». Rodríguez Magda, Rosa María (Ed.). *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy*. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 137-159.

Gallo, Manu. 2004. « Biographie de Manu Gallo », *Bluesweb.com*. *Oficial Dixiefrog website* [en línea] http://www.bluesweb.com/p_artiste.php3?id_rubrique=63 (19/07/2016).

- Guillaumin, Colette. 1992. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*. Paris: Côté-femmes.
- Hall, Stuart. 2010. « El espectáculo del otro ». *Sin garantías : Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán : Enviñon editores, p. 431-457.
- Hamel, Christelle. 2005. « De la racialisation du sexisme au sexisme identitaire », *Migrations et sociétés*, vol. 17, p. 91-104.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto - Dogs, People & Significant Otherness*, Chicago : Prickly Paradigm Press.
- Kergoat, Danièle. 2009. « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux ». Dorlin, Elsa & Bidet-Mordrel, Annie (Dir.). *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*. Paris : Puf, Coll. « Actuel Marx Confrontation », p. 111-125.
- Kergoat, Danièle. 2010. « Une sociologie à la croisée de trois mouvements sociaux », *L'Homme et la société*, n° 176-177/2, p. 27-42. DOI : 10.3917/lhs.176.0027
- Knipis, Laura. 2015. « Comment se saisir de la pornographie ? ». Vörös, Florian. *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*. Paris : Amsterdam, p. 27-44.
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa de. 1990. « Eccentric Subjects. Feminist Theory and Historical Consciousness ». *Feminist Studies*, N°16, p. 115-150.
- Lauretis, Teresa de. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (traducción de *Alice doesn't*, Indiana University Press, 1984, por Silvia Iglesias Recuero). Madrid: Cátedra, “Feminismos”.
- Lauretis, Teresa de. 1996. « La tecnología del género » (traducción de un capítulo de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press, 1989, p. 1-30, por Ana María Bach y Margarita Roulet), *Mora N.2*, Noviembre 1996, p. 6-34.
- Lavigne, Julie. 2014. *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- Le Dœuff, Michèle. 1998. *Le sexe du savoir*. Paris: Aubier.
- Le Dœuff, Michèle. 1989. *L'étude et le rouet*. Paris: Seuil.
- Lépinard, Éléonore. 2005. « Malaise dans le concept. Différence, identité et théorie féministe », *Cahiers du Genre* 2005/2 (n° 39), p. 107-135.
DOI 10.3917/cdge.039.0107
- Listorti, Leandro y Trerotola, Diego (Coord.). 2010. *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage ?* Buenos Aires : BAFICI.
- Mensah, Ayoko. 1999. « Dimi de la compagnie Tchetché (Côte d'Ivoire) » *Africultures*, « Critique – danse » 01/05/1999 [en línea] <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=822> (19/07/2016).
- Molinier, Pascale. 2013. *Le travail du care*. Paris : La Dispute.
- Muhuri, Kandida. 2015. « Nadia Beugré : danseuse en lutte ». *Africultures – Critiques*, 31/08/2015 [en línea] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=13189> (19/07/2016)
- Naudier, Delphine y Rollet, Brigitte. 2007. « Introduction ». *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes?*. Paris: L'Harmattan, « Bibliothèque du Féminisme ».
- Paasonen, Susana. 2015. « Étranges promiscuités. Pornographie, affects et lecture féministe ».

- Vörös, Florian. *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*. Paris : Amsterdam, p. 61-80.
- Panessi, Hernán. 2015. *Porno Argentó! Historia del cine nacional Triple X*. Buenos Aires : Cuarto Menguante.
- Paveau, Marie-Anne. 2014. *Le discours pornographique*. Paris : La Musardine, « L'attrape-corps ».
- Pollock, Griselda. 1999. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London & New York: Routledge.
- Preciado, Beatriz. 2008. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rodriguez Magda, Rosa María. 2015. «Desafíos teóricos del feminismo hoy». Rodriguez Magda, Rosa María (Ed.). *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy*. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 21-56.
- Rodriguez Magda, Rosa María. 2015. «El feminismo sitiado. Corrientes y debates en la España actual». Rodriguez Magda, Rosa María (Ed.). *Sin género de dudas. Logros y desafíos del feminismo hoy*. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 91-113.
- Rubin, Gayle. 1975. «The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex». Rayna Reiter (Ed.) *Toward an Anthropology of Women*. New York : Monthly Review Press.
- Sigel, Lisa. 2015. «Quand l'obscénité tombe entre de mauvaises mains». Vörös, Florian. *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*. Paris : Amsterdam, p. 197-224.
- Soyeux, Marie. 2015. «Au Festival d'Automne, la condition des femmes». *La Croix* 30/09/2015 [en línea] <http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Au-Festival-d-Automne-la-condition-des-femmes-2015-09-30-1362965#> (19/07/2016)
- Sofio Séverine, Yavuz Perin Emel y Molinier Pascale. 2007. «Genre, Féminisme et valeur de l'art», *Cahiers du Genre* 43/2007. Paris: L'Harmattan.
- Soriano, Michèle. 2016. «El experimento del rompecabezas: Albertina Carri, *No quiero volver a casa*», *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Volumen 21/2013, No 42. (enero-junio 2016), p.123-143. [en línea] http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios_42/Michel%20Soriano.pdf (19/07/2016)
- Staszak, Jean-François. 2012. «L'imaginaire géographique du tourisme sexuel», *L'Information géographique* 2012/2 (Vol. 76), p. 16-39.
- Tabet, Paola. 2004. *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris : L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme ».
- Taormino, Tristan ; Penley, Constance ; Parrenas Shimizu, Celine & Miller-Young Mireille (Ed.). 2013. *The Feminist Porn Book. The Politics of Producing Pleasure*. New York : Paperback, Feminist Press at the City University of New York.
- Taraud, Christelle. 2009 [2003]. *La prostitution coloniale. Algérie, Maroc, Tunisie (1830-1962)*. Paris : Payot & Rivages.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine - Le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.
- Torres, Diana J. 2011. *Porno terrorismo*. Tafalla : Editorial Txalaparta.
- Trachman, Mathieu. 2013. *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*. Paris : La Découverte, « Genre & Sexualité ».

Vernay, Marie-Christine. 2014. « La lutte au corps de Nadia Beugré », *Libération* 03/07/2014 [en línea] http://next.liberation.fr/culture/2014/07/03/la-lutte-au-corps-de-nadia-beugre_1056701 (19/07/2016)]

Williams, Linda. 1989. *Hard Core. Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*. Berkeley : University of California Press.

Ziga, Itziar. 2009. *Devenir perra*. Barcelona : Melusina.

Michèle Soriano es doctora en Estudios latinoamericanos (PhD, Universidad de Pittsburh) y catedrática en la Universidad Toulouse – Jean Jaurès. Especializada en cultura hispano-americana, estudios de género y teoría literaria, dirige un grupo de investigación en el equipo CEIIBA (Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos) dedicado a estas temáticas. Ha publicado artículos y dirigido varios libros colectivos sobre literatura, géneros literarios, cine y estudios de género. Entre sus trabajos más recientes están el *dossier* “Citoyenneté et formes de violence. La violence de genre en Amérique latine” del N. 102 de la revista *Caravelle*, co-dirigido con María Luisa Femenías, y el libro *De cierta manera. Cine y género en América latina*, co-dirigido con Laurence Mullaly. Desde 2005 coordina, junto con Mónica Zapata, un seminario inter-universitario (Toulouse – Tours) titulado “Lecturas del género en la producción cultural española y latinoamericana”. Es co-responsable del programa interdisciplinario *Arpège* de la MSHS de Toulouse centrado en Estudios de Género.

Michèle Soriano: « Contra-archivos del sexo : feminismos excéntricos y meta-pornografía », *Labrys, études féministes/ estudos feministas*, janeiro/ junho 2016 - janvier/juillet 2016 [en línea] <http://www.labrys.net.br/labrys29/monde/micheletexte.htm>