***XI Jornadas de Jóvenes Investigadorxs***

***Instituto de Investigaciones Gino Germani***

Eje 7, Transfeminismo, estudios de género y sexualidades

Coordinadorxs: Carolina Rossi, Emilia Elicabe, Danila Borro, Bárbara Trzenko, Joaquín Guevara y Pablo Piquinela.

***Mirada heteronormativa, cuerpos y (auto)sexualización***

***De Mulvey a Preciado y de Hollywood a Tinder***

Isabel Vasen (elle)\*

isabelellx@gmail.com

**Resumen**

La llegada de los medios digitales ha convertido la auto-sexualización en una cuestión central para les analistas sociales a lo largo del globo. No obstante, la problemática de la representación de los cuerpos no es nueva y ha sido ampliamente trabajada por las semióticas. Tras evaluar –desde la teoría *queer*– la forma en que las semióticas han conceptualizado el cuerpo y dejado de lado el género, recuperaremos en este trabajo otro camino, aquel trazado por los feminismos: el de las miradas.

Dicha perspectiva comenzó cuando Laura Mulvey acuño el concepto de mirada masculina, luego de contextualizar su emergencia y resumir los principales puntos del mismo daremos cuenta de sus apropiaciones actuales. Continuaremos el recorrido recuperando las críticas y expansiones que se hicieron desde el feminismo negro y los estudios de masculinidades. Por último, nos detendremos en los aportes de la teoría *queer* a la problemática de la representación de los cuerpos. En primer lugar, y aquí yace el aporte principal del trabajo, reconstruiremos una teoría de las miradas como regímenes político-visuales a partir de la totalidad de la obra de Paul B. Preciado publicada a la fecha. En segundo lugar, concluiremos nuestro recorrido con las conceptualizaciones que José Esteban Muñoz y Jack/Judith Halberstam han hecho sobre les lecturas *queer* a partir de las nociones de desidentificación y fracaso.

**Palabras clave:** teoría queer, género, sexualidad, comunicación, semiótica.

*Ni denuncia sin su instrumento fino de análisis, ni semiología*

*que no se asuma, finalmente, como una* semioclastia.

Roland Barthes, *Mitologías* (1999)

*La semiología política constituye un arma (un método)*

*precisa para analizar lo que llamamos ideología.*

Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual* (2006)

Enmarcada en una investigación que tiene por objetivo general analizar la performatividad de género en las plataformas de citas –con particular énfasis en Tinder–, la presente ponencia busca establecer un marco teórico para analizar la auto-sexualización. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han democratizado el acceso a medios de producción simbólicos (hoy en día cualquier usuarie puede tomarse fotos en su habitación). Las plataformas digitales, por su parte, indujeron la posibilidad de socializar dicho contenido. Fenómenos que contribuyeron a la reciente proliferación a nivel global de investigaciones sobre la auto-sexualización, lo cual implicó revisitar los conceptos que habían sido utilizados tradicionalmente para dar cuenta de los procesos de objetivación sexual en los medios de comunicación de masas. El interrogante inmediato es hasta qué punto siguen siendo útiles para abordar las plataformas digitales aquellos conceptos con los que se describió la cosificación de la mujer en la época dorada de *Hollywood*; y, su contracara, qué cambios habían sufrido aquellos fenómenos descriptos durante la era de la comunicación de masas en tiempos de plataformas digitales.

Ahora bien, la cuestión de la (auto)sexualización en los medios de comunicación se entrelaza con una serie de problemáticas teóricas fundamentales (entre ellas, la corporalidad, el deseo, el estatuto de le sujete y la instancia de consumo). Problemáticas que ocuparon un lugar central en la agenda de las diferentes semióticas, no obstante, tal como señalan Teresa de Lauretis y Patrizia Violi, el género no ha tenido la misma fortuna, por lo que es necesario acudir a otras fuentes para pensar la sexualización. Por ello, recurriremos a un concepto caro a los *Feminist Media Studies*, el de mirada masculina [*male gaze*]. Formulado originalmente en la década del setenta con las películas de Hitchcock en mente, el concepto de mirada masculina ha servido a diversos feminismos para articular sus respuestas a las problemáticas que incita la cuestión de la (auto)sexualización. Hoy en día el concepto resurge en la teoría *queer* con reflexiones como las de Paul B. Preciado sobre la representación de la sexualidad y las de José Esteban Muñoz sobre la desidentificación. En las próximas páginas, tras una breve consideración sobre el estatuto del cuerpo y del género en las semióticas, indagaremos en las principales críticas, desarrollos y ampliaciones que sufrió el concepto de mirada masculina a manos del feminismo negro, los estudios sobre masculinidades y la teoría *queer*. Nuestro objetivo será proponer una reflexión sobre la auto-sexualización que supere el falso dilema entre un despliegue liberador de la sexualidad o una falsa conciencia bajo la heteronomía patriarcal.

1. **Los géneros reencontrados**

*A veces olvidan que “el” cuerpo se presenta* [comes in] *en géneros*

Butler*, Cuerpos que Importan* (2018b)

Desde diferentes marcos teóricos se ha intentado teorizar la relación entre discurso, cuerpo y sujete para dar cuenta de la cuestión de la subjetividad en la semiosis, pero no todas ellas habilitan el estudio de los procesos de subjetivación, de la producción social de sujetes generizades. Tal como señala María Eugenia Olavarría (2010), las reflexiones semióticas contemporáneas sobre el cuerpo se dan entre dos polos: por un lado, el esencialismo de la fenomenología, el cuerpo como fuente de sentido, condición existencial de posibilidad de la cultura y del yo, y por el otro lado, el constructivismo político del Foucault genealógico, el cuerpo como objeto de dominación, terreno de inscripción del poder.

El estructuralismo lingüístico descartó toda materialidad al hacer de la lengua su objeto de estudio, y, a su vez, concibió un sujeto universal, fuente y dueño del sentido, ubicado detrás del habla (del Coto, 1995). Emile Benveniste notó estas falencias y buscó solucionarlas desde el mismo marco teórico mediante su teoría de la enunciación; no obstante, respecto del tema que estamos abordando en esta ponencia, su proyecto tampoco fue fructífero puesto que al postular un aparato formal no solo dejó de lado a le lectore empírique, sino que ancló sus reflexiones en un sujeto volitivo y autónomo que remite a la fenomenología (Violi, 2022). Roland Barthes también atisbó el problema e intentó recuperar el cuerpo, pero cuando lo hizo desde el marco teórico estructural convirtió el cuerpo en mera expresión de un concepto abstracto, significante subsumido a un significado (Cid Jurado, 2010). Por su parte, Umberto Eco en el *Tratado de semiótica general* desterró el cuerpo –reducido a una mera conjunción de estímulos y respuestas– y la subjetividad del campo de la semiótica y teorizó un autor/lector abstracto y desencarnado en *Lector in fabula* que no permite abordar la identificación ni el placer en la lectura (de Lauretis, 1984). La narratología no fue la excepción, Algirdas Julius Greimas y Yuri Lotman estudiaron los roles y sus funciones en los relatos –por ejemplo, el héroe y la doncella o quien le brinda ayuda–, pero se obvió el carácter generizado de los mismos (Violi, 2022). Si leemos a Eliseo Verón desde la teoría *queer*, podríamos interpretar que en su obra hubo un giro desde el constructivismo hacia el esencialismo; en *La semiosis social* (1987) acudió a la conceptualización psicoanalítica del sujeto para formular la constitución del cuerpo significante; mientras que en *La semiosis social 2* (2013), bajo la influencia del cognitivismo, indagó los medios como exteriorizaciones de las operaciones cognitivas del *sapiens*.[[1]](#footnote-1) En suma, ya sea por expulsar el cuerpo de sus investigaciones, por cargarlo de voluntad expresiva o por universalizarlo, las teorías aquí descriptas cerraron los caminos al análisis de los cuerpos concretos y situados, y a la reflexión acerca de los procesos de subjetivación y generización.

Las posturas esencialistas y constructivistas han sido ampliamente criticadas por la teoría *queer* en búsqueda de una nueva epistemología de lo corporal que supere los binarismos. El constructivismo hace del cuerpo una entidad dada, natural y pasiva, femenina, sobre la que actúa una cultura violenta y activa, masculina; no obstante, la teoría *queer* ha objetado que la cultura no se impone sobre la naturaleza, la produce (Butler, 1990: 215; de Lauretis, 1984: 73). Mientras que el esencialismo hace del cuerpo origen y causa de futuras manifestaciones de sentido, esto es, un significante primario antropocéntrico que opera como principio generativo, lo cual no solo supone una reificación, sino que deja de lado el hecho de que “sólo en el contexto de las relaciones de poder el cuerpo adquiere [*gain*] sentido.” (Butler, 1990: 192). En suma, tanto el constructivismo como el esencialismo comparten el supuesto metafísico de entender el cuerpo como algo “dado”, un “grado cero”; no obstante, más allá de la dosis de pasividad/actividad que se les confiera, los cuerpos no pueden ser concebidos por fuera de las tecnologías que producen la diferencia sexual (Preciado, 2020: 180). En síntesis, el cuerpo para la teoría *queer* no es una matriz articuladora de los discursos ni una superficie pasiva de inscripción, sino que los discursos producen, de forma situada, cuerpos generizados y racializados; pero ya volveremos sobre esto.

Ahora bien, una investigación que pretenda estudiar los procesos de subjetivación de forma materialista no puede partir de una noción dada del cuerpo, de un cuerpo prediscursivo, mucho menos de un cuerpo biológico, universal, ahistórico, abstracto y masculino; por el contrario, debe dar cuenta de los procesos que lo produjeron (de Lauretis, 1984: 31). De esta manera, el punto de partida de una *semiótica* *queer* consistiría en atisbar ese “*antes* productivo de los sexos, cuerpos y géneros” (Figari, 2016). En pos de tal fin los feminismos han abierto diferentes caminos; en esta oportunidad, con el objetivo de formular un marco teórico para abordar la auto-sexualización en la era de las plataformas digitales, recurriremos al inaugurado por el concepto de mirada masculina.

1. **La mirada masculina**
2. **Condiciones de producción**

El ensayo de Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” escrito en 1973 y publicado dos años después en la revista *Screen* ha suscitado un incontable número de debates desde su aparición. Dicha potencia residió en su capacidad para condensar en breves páginas tres cuestiones: las últimas elaboraciones teóricas de la academia francesa, americana y británica, el espíritu de la producción cinematográfica feminista independiente de la época y una serie de críticas hacia la sexualización de las mujeres en los medios surgidas al calor de la segunda ola feminista.

En la década del setenta la semiología estaba en plena expansión en Francia, Christian Metz había dedicado varios trabajos a combinar los conceptos de la misma con el psicoanálisis, se había preguntado por qué nos fascina el cine narrativo, a lo que respondió ideología y deseo. También por aquellos años, en Gran Bretaña se estaba consolidando la escuela de Birmingham de estudios culturales (CCCS), donde un grupo de investigadores comenzaron a interrogar los medios desde una perspectiva feminista. A su vez, en 1972 la BBC emitió el documental “Ways of Seeing” donde John Berger, bajo el flujo del marxismo cultural, dedicó un capítulo a criticar la representación de las mujeres en el arte mediante un esquema que resonará en la obra de Mulvey.

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se ven a sí mismas siendo miradas [*being looked at*]. Esto no solo determina la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. Hay un supervisor y una supervisada dentro de cada mujer. Así, se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, una vista [*sight*]. (Berger, 1972: 47)

Todas estas indagaciones dejaron huellas en la revista *Screen*, cuyo proyecto consistió en realizar una crítica feminista de la estructura ideológica del cine clásico narrativo ficcional con herramientas del marxismo y del psicoanálisis.

1. **La elaboración de Laura Mulvey y Teresa de Lauretis**

La teoría fílmica, inspirada en el psicoanálisis, afirma que el film se sostiene en un “régimen de deseo” (Metz, 1979: 94). Para que un film sea efectivo debe complacer a su audiencia, generar placer en ella de manera tal que vuelva a comprar una entrada (de Lauretis, 1984: 136). La fascinación y captura de la película reside –afirma Mulvey (1975) en la primera frase de su ensayo– en su capacidad de producir placer en le sujete espectadore y, para ello, debe entrar en relación con su cuerpo tal y como ha sido generizado en la formación social que lo produjo. La tarea, entonces, será dar cuenta del placer del film para destruirlo y abrir paso a un “nuevo lenguaje del deseo”. De esta manera, en una simple oración se plantean una serie de problemáticas concernientes a la relación entre subjetividad, cuerpo y discurso, tan cara a la semiótica.

El film narrativo clásico, según la autora, está estructurado en torno a dos placeres edípicos intrínsecamente ligados, el visual y el narrativo. Abordemos, en primera instancia, el placer visual, que Mulvey trabaja a partir de Metz (1979) pero desde una óptica feminista.

Dos mecanismos moldean la forma fílmica, la escopofilia y el narcisismo. El primero, teorizado a partir de la noción de pulsión escópica en Freud, consiste en el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico; que se bifurca en el placer en mirar y en ser objetivade. El caso extremo sería el del *voyeur*, cuya satisfacción sexual solo puede ser producida por cosificar activamente y controlar a une otre mediante la mirada. El segundo es conceptualizado a partir de la fase del espejo de Lacan como base para los ulteriores procesos de identificación. Aquí Mulvey coincidiría con Christian Metz (1979): en el ensoñamiento inducido por el film el espectador se identifica con la imagen y olvida su yo; hay una primera identificación, fundacional, con la cámara y una identificación secundaria con los personajes. En suma, tenemos una tensión entre desear el objeto fílmico e identificarse con él. [[2]](#footnote-2)

Para resolver dicha tensión el film enmarca a la mujer *como* una imagen [*women* as *image*]. En esta estructura discusiva patriarcal y universal que impregna en toda representación las mujeres son en tanto sean objeto de consumo visual para un hombre. El placer de la mirada se divide en una posición activa/masculina y en otra pasiva/femenina. La mirada masculina proyecta su fantasía sobre la figura femenina, “estilizada” acorde a ella. La mujer es “desplegada” como objeto sexual en un rol exhibicionista, su apariencia es codificada para la visión erótica. Su ser reside en su capacidad para ser-vista [*to-be-looked-at-ness*], significa el deseo masculino. Su cuerpo es producido, “estilizado” y “fragmentado” por primeros planos; el cuerpo femenino, en tanto “contenido” del film y “receptáculo” de la mirada del espectador, es un “cuerpo fragmentado”. En síntesis, la mujer como imagen es desplegada para el goce y la mirada del hombre. El personaje que cumple el rol masculino es quien carga la mirada masculina [*man as bearer of the look*], la mirada del personaje y de la audiencia son una y la misma. De esta manera, se resuelve la tensión entre escopofilia e identificación. Entonces, en un film hay dos placeres visuales, la pulsión escópica hacia la figura femenina y la identificación con el personaje masculino que la mira –al identificarse con él y su poder diegético el espectador puede indirectamente tomar posesión de la figura femenina–. La mujer como imagen, estructura ideológico-patriarcal, resolvió la tensión, anhelada por los espectadores y los personajes unifica ambas miradas, realiza así las fantasías escopofílicas y narcisistas de la audiencia.

En cuanto a lo narrativo, su estructura también obedece al binario activo/masculino y pasivo/femenino. Mulvey parte de la narratología, pero, tal como indica de Lauretis (1984), va más allá al dar cuenta del papel del deseo edípico en toda historia. Toda historia se desenvuelve alrededor de dos personajes dramáticos: el héroe-humano-sujeto y la princesa-objeto-espacio-otro. El rol de la mujer en la historia es promover el accionar del hombre, su cuerpo no le pertenece, es el territorio donde se desenvuelve la historia, su acción predilecta es esperar mientras él impulsa la historia, hace que las cosas sucedan. La historia de la mujer es la del deseo del hombre. La sucesión y transformación, los dos principios del relato (Todorov, 1983), obedecen a una “lógica edípica” (Mulvey, 1981) articuladora de una “temporalidad hetero-lineal” [*straight time*] (Halberstam, 2011) que se desenvuelve “sin el consentimiento” de la figura femenina (de Lauretis, 1984: 133). En suma, la narración se estructura alrededor de una figura principal masculina que controla la temporalidad y las acciones diegéticas y con quien el espectador se identifica. Al igual que como sucedía con la mirada, la historia promueve la identificación de le espectadore con el héroe. El protagonista masculino articula la mirada y crea la acción. Amalgamados, el poder de la mirada y el poder del protagonista, dan el placer de la omnipotencia. Para concluir, podemos decir que el film produce un mundo, una mirada y un objeto cortados a medida del deseo edípico para un espectador masculino.

1. **La instancia de la recepción en Mulvey**

En los años siguientes a la publicación de su ensayo, Mulvey fue criticada por asumir un espectador masculino universal y pasivo. Objeciones a las que respondió en 1981 al afirmar que su modelo concierne a roles y posiciones; por lo que, cualquiera, más allá de su género, puede ocuparlas. El personaje masculino puede ser encarnado por una mujer en un cambio de papeles, pero el rol siempre será masculino. De la misma manera, la posición de expectación canónica es masculina, más allá de quien ocupe la butaca, lo cual inaugura una problemática fundamental que versa en torno a la instancia del reconocimiento: ¿cómo consumen los films las mujeres? O para decirlo con Aníbal Ford (1985: 23), ¿cómo leen les subalternes los medios de comunicación?

Según Mulvey (1981) tan solo hay dos posibilidades: o bien, identificación con la imagen-pasiva, la espectadora se identifica con la figura femenina del film y sufre por su pasividad al mismo tiempo que disfruta del placer de ser-vista; o bien, como suele suceder, identificación con la mirada-activa, se masculiniza y trasviste al identificarse con el héroe del film y disfruta de su libertad y poder sobre el mundo diegético. De esta manera, la resistencia, en la obra de Mulvey, pareciera quedar circunscripta a la producción independiente de cineastas feministas que tomaran distancia de la estructura narrativa-visual que históricamente el cine, principalmente el hollywoodense, ha adoptado; en el último apartado volveremos sobre estas cuestiones.

**D. Usos contemporáneos del concepto**

Tales son los aspectos sustanciales del esquema de Mulvey. Ahora bien, en sus escritos encontramos una tensión. Por un lado, el concepto pareciera denunciar una industria cultural sexista dominada por hombres. La mirada masculina sería una consecuencia de que los hombres sean propietarios de los medios y ocupen la mayoría de las posiciones directivas. Por lo que la resistencia estaría comandada por un cine feminista independiente. Por otro lado, el concepto pareciera describir un código visual y una gramática narrativa propias de un régimen simbólico. Esta tensión prevalece en los usos contemporáneos del concepto en el campo anglosajón de los *Feminist Media Studies*. Así, por ejemplo, Yow-Juin Wang (2011) lo utiliza para referirse a la mirada prejuiciosa de hombres dentro de una plataforma, mientras que Katie Milestone y Anneke Meyer describen con él no solo la predominancia de hombres en las industrias culturales sino también la configuración arquitectónica de los *strip clubs* y la mirada de hombres a mujeres en la vía pública (Milestone, Meyer y Vasen, 2022), por su parte, Alison Harvey lo considera una parte dentro de una gramática del género más amplia que condiciona la representación de los cuerpos (Harvey y Vasen, 2021). Solamente la soberbia intelectual puede llevar a considerar ciertos usos como incorrectos. Habiendo dicho esto, consideramos que para la problemática que aquí nos convoca –la auto-sexualización en las plataformas digitales– ciertos enfoques resultan más productivos que otros. Dado que hoy en día tanto hombres como mujeres disponen de las cámaras con las que se toman fotografías, si adhiriésemos a la primera postura –esto es, que el género de quien opera la cámara determina la representación– solamente podríamos llegar a dos conclusiones posibles, o bien les usuaries están atravesades por una falsa conciencia que hace que se fotografíen según las normas visuales del régimen heteropatriarcal, o bien les usuaries son conscientes de esas normas y a través de ellas llevan adelante una liberación sexual. El problema de este falso dilema es que en su celeridad por proclamar la reproducción/revolución tiende a obviar la perspectiva de les natives, por lo tanto, semejantes posturas no permiten dar cuenta de la complejidad de la relación entre los códigos y las apropiaciones de les sujetes, entre representación y cuerpo, subjetividad y semiosis.

Para cerrar el aparatado dedicado a la teoría de Mulvey, cabe destacar su capacidad para formular teóricamente problemáticas centrales en lo que respecta a la representación y (auto)sexualización de los cuerpos en los medios, cuestiones sumamente contemporánea. Dicho esto, es importante expandir el concepto de mirada masculina para que también pueda dar cuenta de los procesos de racialización de los cuerpos, así como considerar críticamente la rigidez y universalidad de su primera formulación.

**III. Teoría Crítica de la Raza**

Desde el feminismo negro se ha expandido la teoría de la mirada masculina, no sin recibir severas reformulaciones y cuestionamientos. En un artículo publicado en *Screen,* Manthia Diawara (1988) cuestiona el hecho de que las teorías fílmicas de Metz, Mulvey y de Lauretis habían dejado afuera cuestiones relativas a la raza, tanto en la materialidad fílmica como en la recepción. Así, Diawara parte de la idea de Mulvey de que el cine está hecho para el placer del espectador masculino y agrega que este “sitúa a los personajes Negros para el placer de espectadores Blanques (hombres o mujeres)” (Diawara, 1988). Esto lo atestigua en dos tipos de films: por un lado, las *budy cop* –donde le personaje Negre es domesticado, desracializado y aislado para parecer menos amenazante a los ojos de les Blanques–, y, por el otro lado, películas como *A Soldier’s Story* –narraciones en las que une personaje Negre se adapta a las reglas de la sociedad Blanca y pierde–.[[3]](#footnote-3) Frente a estos hallazgos el autor afirmó que “no se puede asumir que le espectadore Negre (hombre o mujer) comparta los mismos ‘placeres’ que estos films son capaces de ofrecer a audiencias Blancas”.

Unos años después Diawara (1990) consolida su reflexión sobre el carácter interseccional de la recepción y critica la universalidad y pasividad que Mulvey había planteado. La forma en que les espectadores ocupan las posiciones subjetivas que la película habilita está condicionada por factores de raza, clase, género y sexualidad. Así, según Diawara, lo característico de les espectadores Negres es “esquivar” [*circumvent*] la identificación plena, resistir la ideología codificada en el film mediante una lectura oposicional. En el proceso de identificación se abren brechas en las que le espectadore negre recupera su identidad interseccional y lee críticamente el film.

No obstante, el feminismo negro notó un límite. No solo el análisis de Diawara estaba enfocado en la recepción de hombres negros, sino que incluso en las producciones cinematográficas independientes realizadas por hombres negros como él las mujeres aparecían como objeto de la mirada masculina. Así, mediante entrevistas a mujeres negras sobre sus prácticas de consumo cinematográfico, bell hooks (1992) se propone indagar en el cruce entre género y raza, entre mirada masculina y mirada Blanca [*White gaze*].

Al hablar con las propias mujeres negras bell hooks notó que predominaban dos formas de consumo. Si bien todas estaban al tanto del racismo y el sexismo que los films vehiculizaban, algunas decidían ignorar la cuestión y no criticar el film, otras, en cambio, politizaban conscientemente el acto de consumo y desarrollaban una mirada oposicional. No se trata de una mera resistencia como pensó Diawara, advierte hooks, sino de un proceso creativo en el que se hace mucho más que negar la identificación. Las mujeres negras “contestan, resisten, revisan, interrogan e inventan en múltiples niveles”. Por fuera del placer visual de la identificación –ya sea con la mirada masculina o con la femineidad blanca–, las mujeres negras leen la película “a contra pelo”, van al cine con la “guardia en alto” y “hallan placer en la desidentificación”, en oponerse a la ideología del film, en cuestionar. Lo que la teoría de la mirada masculina había obviado hasta el momento no solo era el carácter productivo del consumo sino también que leer críticamente podía ser tan placentero como identificarse con el film.

En suma, desde la teoría crítica de la raza se ha cuestionado y reformulado el concepto de mirada masculina en dos direcciones: abrió las puertas a la interseccionalidad al dar cuenta de la codificación de los films dentro de una ideología racial y permitió conceptualizar la recepción como una instancia activa en la que el placer puede estar dado por la desidentificación y la oposición a la ideología del film.

**III. Estudios de masculinidades**

En 1973 Mulvey había escrito que la figura masculina no podía “cargar el peso de la objetivación sexual”, lo cual tenía sentido en su contexto ya que no era común ver hombres desnudos en los medios de comunicación (desde luego había excepciones como el boxeo), pero resulta insostenible hoy. A partir de la década del ochenta, en Gran Bretaña y Estados Unidos, los hombres comienzan a aparecer sexualizados en los medios y surge una nueva masculinidad. Al calor de la expansión de la sociedad de consumo, los cambios en los roles de género promovidos por la segunda ola feminista y una nueva psicología popular sobre lo que es ser hombre, aparece el *new man*, caracterizado por entrar en el terreno femenino de la apariencia, las emociones, la sexualidad y el consumo (Milestone, Meyer y Vasen, 2022).

Sean Nixon (1996), a partir de los estudios culturales y de la noción genealógica del discurso de Foucault, estudió la representación del *new man* en las novedosas revistas destinadas a un público masculino (*Town*, *GQ*, *Arena*, *The Face*, entre otras). Entre sus páginas abundaban las fotografías de moda masculina, en ellas encontramos a un hombre que empieza a ser objeto de mirada; músculos, piel, vestuario y cabello son enmarcados de forma protagónica en imágenes donde los hombres aparecen solos, sin ninguna mujer que los acompañe para afirmar su heterosexualidad. Se invita así a una mirada que desea sexualmente el cuerpo masculino. Y si bien ese hombre a-ser-visto puede ser deseado por una mujer desde una mirada femenina, el enunciatario producido en estas representaciones es uno masculino según Nixon, se trata de una mirada “hombre-a-hombre” basada en cierto homoerotismo. Ahora bien, en “*Don’t Look Now*”, un artículo de Richard Dyer (1982) publicado en *Screen*, el autor se dedica a analizar el mismo fenómeno pero advierte que estas imágenes que sexualizan el cuerpo masculino al convertirlo en un objeto a-ser-visto comprometen al hombre en una posición de pasividad, por lo que para mantener el ideal de la masculinidad activa deben mostrar el cuerpo en acción, ya sea sosteniendo un martillo o haciendo un deporte; incluso cuando el hombre posa, la imagen lleva la atención a su capacidad para actuar connotada en sus músculos.

Tanto Nixon como Dyer se distancian del psicoanálisis en sus aproximaciones. El primero se dirige explícitamente contra Mulvey cuando le cuestiona haber formulado un modelo universal y ahistórico que clausura el problema de la mirada al limitarlo a un orden edípico que hace de la masculinidad y la femineidad unidades inmóviles, por el contrario, sostiene, deben ser estudiadas como entidades plurales cultural e históricamente determinadas que se dan interseccionalmente. Aun así, Dyer (1997) advierte que estas críticas no deben llevarnos a descartar la teoría de la mirada masculina en favor de un “*free-for-all of gazes*”. Hay poder en la mirada, por lo que no podemos abandonar la tarea de explorar interseccionalmente la relación entre mirar y ser-viste

De esta manera, los estudios sobre masculinidades aportan tres cuestiones invaluables para operativizar analíticamente el análisis de la auto-sexualización. En primer lugar, al atender a cambios históricos en los códigos visuales, permiten abordar el cuerpo masculinizado. En segundo lugar, se desprenden del esquematismo y la rigidez conceptual que suponía el orden simbólico del psicoanálisis para dar lugar a procesos históricos. En tercer y último lugar, abren paso a una serie de interrogantes que pueden ser reformulados en la era digital para abordar la auto-sexualización en las plataformas.

Revisitados mediante la teoría *queer* dichos interrogantes podrían ser formulados de la siguiente manera: ¿Quién mira a quién? ¿De qué modo? ¿Cuándo? ¿Desde y hacia dónde? ¿Cómo se da el placer en el mirar? ¿Qué miradas son (i)legítimas? ¿Cómo se define lo (in)visible? ¿Qué subjetividades produce la visibilidad? ¿Qué jerarquías visuales constituyen la mirada? ¿Cómo mira le subalterne? ¿Qué modalidades de consumo y de (des)identificación promueve y cuáles dificulta? ¿Cómo son reapropiadas las miradas en la instancia de consumo? En última instancia, qué vemos cuando vemos un cuerpo.

**IV. Teoría *queer***

1. **Cuerpos, sexualidad y representación en la obra de Paul B. Preciado[[4]](#footnote-4)**

Desplegada a lo largo de seis libros, la obra de Paul B. Preciado presenta un abordaje innovador de las problemáticas aquí tratadas. El filósofo-activista trans pone en juego una serie de reflexiones teóricas que complejizan la cuestión y nos ofrecen nuevas claves para entender la auto-sexualización en tiempos de plataformas digitales. A continuación, tras enmarcar dichas reflexiones en su concepción sobre lo corporal y el proyecto de su obra, realizaremos una lectura cruzada de sus libros para reconstruir una teoría de las miradas en tanto regímenes político-visuales.

Una de las principales influencias en su obra ha sido la teoría de la performatividad del género de Judith Butler. Como ya es sabido, la filósofa afirma que no hay un ser detrás del actuar, sino que se es lo que se hace. De esta manera, no hay un cuerpo detrás de la acción, ni una identidad detrás de la expresión, por el contrario, la identidad es una ilusión de unidad que produce retroactivamente nuestro accionar; a modo de ejemplo, los hombres no son violentos por naturaleza, sino que ejercer la violencia los hace hombres. Por lo tanto, los discursos, sistemas de reglas, convenciones, normas y prácticas institucionales sobre los cuerpos no son descriptivos sino performativos, producen lo que pretenden describir. El sexo es un efecto de prácticas discursivas generizadas, los cuerpos –lejos de ser algo dado– son un producto cultural.

A partir de estos postulados Preciado sostiene que no hay una propiedad esencial de le sujete que podamos designar su sexo o su sexualidad, no existe tal cosa como una verdad anatómica independiente de la cultura; macho y hembra, masculino y femenino no existen por fuera de las ficciones culturales normativas (2019: 134; 2021: 184, 272). “El cuerpo es un texto socialmente construido” afirma el autor (2020: 52) y allí yace su aporte fundamental, desplazar el foco de la teoría hacia el análisis de los procesos productivos, de la de la mano de Teresa de Lauretis se interesará por la “dimensión semiótico-técnica” de la producción performativa de los cuerpos (2021: 86). Esta dimensión está conformada por dos aristas inescindibles entre sí. Por un lado, lo semiótico. El cuerpo, entendido como “cuerpo hablante”, es en tanto accede a cierta “posición enunciativa” y no a otra; el cuerpo es un discurso producido socialmente que solo “tiene sentido” en tanto y en cuanto es un cuerpo generizado (2020: 47, 52, 154). Por otro lado, lo técnico. El cuerpo no es un receptáculo pasivo sobre el que operan los aparatos tecnológicos de la cultura (2021: 95, 138). La tecnología no modifica una naturaleza dada, por el contrario, es la producción misma de la naturaleza (2020: 176). El cuerpo es tecnológico, tanto su sexo como su deseo son productos técnicos (2020: 169, 48). De esta manera, el proyecto de Preciado consistirá en describir los procesos semiótico-técnicos por los cuales se producen los cuerpos generizados y racializados de forma situada, ya que “el cuerpo humano universal no existe” (2021: 129). A dos procesos de producción el filósofo prestará especial atención en su obra, los protocolos médicos de (re)asignación de género y la representación cinematográfica de la sexualidad, sobre el que aquí nos focalizaremos.

Las consideraciones de Preciado sobre las tecnologías de representación de los cuerpos parten de dos gestos que lo distancian de Mulvey y se dan en línea con las críticas y desarrollos ulteriores de la TCR y los estudios de las masculinidades. El primer gesto es distanciarse del psicoanálisis. Según Preciado (2020b), este se ancla en el régimen de la diferencia sexual, asumido como universal y constituyente, un orden simbólico, cuando en realidad se trata de una epistemología política históricamente situada que legitima el patriarcado heterocolonial. El segundo gesto, consecuente con el primero, consiste en esbozar una genealogía de las miradas a partir de Thomas Laqueur. Durante los siglos XVIII y XIX, en paralelo a la emergencia del binarismo y la invención de la sexualidad, se desarrollan la fotografía y el cine, tecnologías fundamentales en la construcción de una estética de la diferencia sexual, una epistemología visual basada en un sistema de oposiciones: masculino/femenino, activo/pasivo, etc. La cámara se convierte en el instrumento predilecto para revelar la verdad visual del género y la raza. En la mirada clínica la toma encuadra los órganos sexuales, el rostro del paciente ha sido borrado, en el primer plano se observa la mano del médico que oculta y muestra partes del cuerpo (Preciado, 2021: 87). A la par, el hospital psiquiátrico produce álbumes de homosexuales e histéricas en pos de construir un perfil visual de la perversión, mientras que la antropología colonial establece las primeras normas de una gramática de la raza (Preciado, 2019: 98). Mirada heteronormativa también desarrollada por la policía, en Buenos Aires la fotografía criminalística fue el mecanismo predilecto para identificar maleantes e “invertidos” hasta 1912 (*cf*. Salessi, 1995). En suma, uno sobre otro, los dos gestos de Preciado apuntan en la misma dirección, otorgarles un carácter histórico y situado a las miradas. Gestos que convierte en principios analíticos.

En el 2013 se estrena en Francia *La vida de Adele,* drama romántico dirigido por Abdellatif Kechiche en la que se pone en escena una relación entre dos lesbianas. La crítica cinematográfica festejó la capacidad del director para captar la experiencia sexual lésbica, mientras que en foros *online* la comunidad LGBT+ criticó el film por no mostrar “el verdadero sexo entre mujeres”. Preciado rechaza semejante afirmación y argumenta que la representación no obedece a la metafísica de la verdad, no hay una verdad que la representación deba develar, antes bien la relación entre sexualidad y cine es del orden de la producción, la mirada produce la diferencia sexual que pretende develar. De esta manera, el cine no refleja una sexualidad preexistente, sino que construye (junto con los discursos jurídicos, clínicos y literarios entre otros) el marco epistemológico en el cual los cuerpos llegan a aparecer como (in)visibles y (in)deseables (2019: 97). “La verdad del sexo no es desvelamiento, es *sex design*.” (2021: 33). En términos semióticos podríamos decir que el signo no es una entidad biunívoca tal como lo planteó de Saussure, el significante cinematográfico no vehiculiza un significado, la verdad del sexo, antes bien, como señala Peirce, se trata de un proceso en el que la representación produce su objeto. También en línea con una perspectiva discursiva posestructuralista Preciado señala que es irrelevante *quién* está detrás del discurso, le autore no es dueño del sentido. La mirada masculina es para él un código visual que determina lo normal y lo abyecto, un régimen político-visual. No le preocupa denunciar la falsa conciencia o describir la liberación sexual que la auto-representación supondría, sino dar cuenta de los procesos que construyeron políticamente nuestras miradas, las convenciones político-visuales que atraviesan las producciones discursivas en nuestra sociedad. (Preciado, 2019: 98; 2010: 69). Por lo tanto, cabe preguntarse cuáles son las operaciones discursivas básicas de estos códigos, de qué modo las tecnologías visuales construyen cultural y políticamente los cuerpos como sujetes generizades y racializades.

Mediante procesos de encuadre, corte, coloración, montaje, replica, imitación, collage, ensamblaje, las miradas llevan adelante dos operaciones discursivas básicas: “división y fragmentación” que contribuyen a un continuo proceso de acumulación. Producen cuerpos recortados en órganos que son performativamente identificados como verdades anatómicas de la diferencia sexual, significantes sexuales; se trata, en definitiva, de técnicas discursivas que producen un cuerpo inteligible para el sistema de representación visual heterocentrado. Dicha producción está condicionada por las asimétricas relaciones de poder, según el género y la raza se unen ciertos órganos con afectos, sensaciones, pensamientos y acciones. (2020: 16, 51, 57, 151, 160).

De esta manera, Preciado pone en relación la mirada masculina con la división sexual del trabajo. Mediante Deleuze y Guattari dirá que el ano fue el primer órgano privatizado y el que fijó el modelo para el resto. Cuando se cierra el ano nace el cuerpo privado y la subjetividad masculina heterocis, la contracara de esto es la apertura del ano y el cierre de la boca en las subjetividades femeninas heterocis (Preciado, 2021: 59). Fue tan necesario “cerrar el ano” como “cercar las tierras comunales para señalar la propiedad privada” (2009: 136). Posteriormente recuperará a Silvia Federici para señalar el proceso de cercamiento de los cuerpos feminizados que ha definido sus cuerpos, fluidos y prácticas en torno a la producción (útero = fábrica de obreres) y la moral (amamantar = realizarse); el corolario de este proceso que aquí nos interesa rescatar es la criminalización de la sexualidad pública (Preciado, 2019: 73, 88, 92). El trabajo de los hombres sobre su propio cuerpo para cumplir el ideal fisicoculturista demuestra su “trabajo, planificación y sufrimiento” (Dyer, 1997: 153), mientras que la interminable labor de las mujeres para acercarse a parámetros estéticos inalcanzables y producir así placer visual es condenado por frívolo e inmoral. De allí que una *selfie* erótica sea fácilmente considerada como narcisismo banal y falta de respeto por la propia sexualidad. Frente a estas visiones moralistas Preciado propone otra forma de entender la representación de la sexualidad. La sexualidad, para Preciado, es tan performática como el género (2021: 187). Por lo tanto, se trata de dar cuenta de las técnicas visuales y los códigos de representación del género que hacen a su producción hoy, en tiempos de plataformas digitales, así como de los usos, más o menos legítimos, que les usuaries hacen de los mismos y su propia perspectiva sobre ellos.

1. **Lecturas *queer* en José Esteban Muñoz y Jack/Judith Halberstam**

Retomemos la cuestión que había quedado pendiente: la recepción. Qué hace le espectadore subalterne frente a un mundo hostil en el que no se ve representade, y en el caso de aparecer es subsumide a un espectáculo de la alteridad. En Mulvey no había mucha opción, o bien sufre o bien adopta la subjetividad dominante y se identifica con el film; la verdadera salida parecía estar en un cine feminista independiente. Manthia Diawara y bell hooks complejizaron la cuestión, le espectadore puede esquivar la identificación y desarrollar una lectura oposicional del texto que desafíe la codificación ideológica del film; encontrar placer en la resistencia por medio de la lectura. Tesis revisitada por José Esteban Muñoz (1999; 2020) y Jack/Judith Halberstam (2005; 2011) mediante un cruce entre estudios culturales y teoría *queer*.

Muñoz estudia archivos compuestos por performances artísticas de mujeres, *queers*, Negres, Latines, pobres en el mundo subcultural de Nueva York; dichas performances lo llevan a elaborar una teoría de la lectura activa a partir de las nociones de desidentificación y utopía. Inspirándose en Pêcheux conceptualiza la primera; se trata de una “forma de leer” que no se opone simplemente a la ideología en búsqueda de un afuera, sino que se da “simultáneamente desde, con y contra ella, a través de ella y por fuera de la misma”. No se trata de rechazar el film, ni de ejecutar una lectura selectiva que aparte lo indeseable para identificarse con lo bueno, se trata de “investirlo con nuevas vidas”. Es una de las tantas “tácticas de supervivencia” que utilizan las minorías cotidianamente al recorrer la cultura mediática dominante. Adjudicarle lesbianismo a la protagonista soltera, por ejemplo, supone una lectura a contrapelo que rechaza la identificación heterosexual sin negar el texto, “recicla” el sentido codificado, lo toma como materia prima para dar lugar a lo impensable. La desidentificación permite imaginar colectivamente, expone los mecanismos universalistas y excluyentes del texto al mismo tiempo que los reconfigura para dar cuenta de las minorías. Desarma el producto cultural y usa sus partes para construir un mundo alternativo, en un mismo acto reelabora el escenario presente y ofrece un plano para el futuro. La desidentificación está al servicio de un proyecto utópico que construye un mundo diferente en respuesta a la nada que nos asigna la heteronormatividad. (Muñoz, 1999: 11-31; 181-200; 2020: 29-80, 64, 211, 250, 283).

Si bien las conceptualizaciones de Muñoz son aplicables al consumo de productos culturales, su obra está principalmente destinada al análisis de performances artísticas. Será Halberstam quien llevará a la práctica estos principios en su análisis de films, le autore tira de los pelos el texto hasta encontrar claves de resistencia en lo que a primera vista era un producto cultural banal codificado bajo la ideología dominante por empresas multimediáticas transnacionales. Mediante una “mirada trans” [*transgender gaze*] capaz de ver en el presente un futuro, Halberstam lee el film oposicionalmente, se desidentifica de las posiciones que este ofrece y reelabora a partir de ellas estrategias subversivas colectivas que abren nuevos mundos, encuentra en el desolador terreno de películas “tontas” la potencialidad de aquello que aún no está aquí. Así, *Vecinos Invasores* (2007) enseña a pensar colectivamente para formar una alianza transespecie capaz de expulsar a les colonizadores, *Buscando a Nemo* (2003) muestra formas de conocimiento ajenas a la temporalidad hetero-normativa basadas en el olvido, *Robots* (2005) hace del nacimiento una construcción en la que el dildo antecede al falo, *Hey, ¿dónde está mi auto?* (2003) lleva al extremo el tropo de la estupidez masculina poniendo en tela de juicio lo que este mismo legitima. (Halberstam, 2011: 27-87, 173-187; 2005: 76-97; 152-187).

En resumidas cuentas, en un primer momento, a partir del estadio del espejo, se teorizó la recepción como una instancia en la que les subalternes solo podían sufrir, posteriormente, guiades por la hipótesis de la lectura activa apareció otra posibilidad, la de “no reconocerse en el espejo” –en términos de Preciado (2021: 297)–. Abandonar los senderos que el producto cultural ha trazado, interrumpir la temporalidad del relato, salirse del guion, escapar, perderse (Muñoz, 2020: 146, 283-303). Y allí, en la práctica del fracaso se presenta la oportunidad, lo imposible se activa y se bosquejan nuevas formas de ser. (Halberstam, 2011: 87-121).

**Reflexiones finales**

En las páginas precedentes hemos presentado una serie de problemáticas que emergen cuando intentamos pensar la auto-sexualización en tiempos de plataformas digitales y convergencia. Dichas problemáticas son de larga data en las semióticas y los feminismos, por lo que hemos buscado en los segundos caminos no explorados por las primeras. Las incursiones teóricas de Mulvey, de Lauretis, la teoría crítica de la raza, los estudios de masculinidades y la teoría *queer* han interrogado la problemática de la representación de los cuerpos, cada enfoque priorizo ciertos aspectos y dejó de lado otros, es en el cruce de ellos que pretendemos hallar las claves que nos permitan estudiar los regímenes de visibilidad contemporáneos y el placer visual de forma situada e interseccional.

Hasta aquí hemos explorado estas cuestiones en la denominada instancia de la producción o codificación, por lo que el paso siguiente es indagar en el reconocimiento o decodificación. Al respecto, dos líneas de trabajo se abren. En primera instancia, podríamos preguntarnos cómo leemos las películas les sujetes trans latinoamericanes; semejante investigación debería poner en diálogo las teorías latinoamericanas sobre la recepción activa con los transfeminismos locales y las conceptualizaciones sobre la desidentificación aquí expuestas. Otro recorrido posible es el que anunciamos al comienzo. Ya que entendemos que el género juega un rol fundamental en las prácticas mediáticas, no solo condicionándolas sino también en tanto y en cuanto estas son “circunstancias en las que la identidad de género es performada” (Milestone y Meyer, 2021), nos proponemos indagar en las perspectivas de les sujetes sobre sus prácticas de auto-sexualización en las plataformas digitales para reconstruir sus usos y apropiaciones de los códigos y técnicas visuales de representación del género, sin caer en condenas moralistas ni en proclamas revolucionarias.

**Referencias bibliográficas**

Barthes, Roland. (1999), *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Berger, John. (1972), *Ways of Seeing*, Londres, Penguin.

Bonilla-Silva, Eduardo. (2012), “The Invisible Weight of Whiteness: The Racial Grammar of Everyday Life in Contemporary America”, *Ethnic and Racial Studies*, vol. 35, N° 2.

Butler, Judith. (2018), *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith. (2018b), *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.

Diawara, Manthia. (1988), “Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance”, *Screen*, vol. 29, N°4.

Diawara, Manthia. (1990), “Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in *Territories*”, *Public Culture*, vol. 3, N° 1.

Doane, Mary Ann. (1980), “Misrecognition and identity”, Cine-Tracts, N°11.

Domínguez-Benítez, Melania. (2021), “Una introducción a la teoría queer de Paul B. Preciado”, *Revista de Investigaciones Feministas*, vol. 12, N° 1.

Dyer, Richard. (1982), “Don’t look now”, *Screen*, vol. 23, N° 3-4.

Dyer, Richard. (1997), *White*, Nueva York, Routledge.

de Lauretis, Teresa. (1984), *Alice Doesn’t.* Bloomington, Indiana University.

del Coto, María Rosa. (1995), *De los códigos a los discursos*, Buenos Aires, Docencia.

Cid Jurado, Alfredo Tenoch. (2010), “Corporeidad: de la semiótica sígnica a la semiótica textual”, *deSignis16* María Eugenia Olavarría (ed.), Buenos Aires, La Crujía.

Despentes, Virginie. (2007), *Teoría King Kong*, Madrid, Melusina.

Figari, Carlos. (2016), “Semióticas queer: subversiones simbólicas de experiencias abyectas”, *deSignis19* Fabricio Forastelli y Guillermo Olivera (eds.), Buenos Aires, La Crujía.

Ford, Anibal. (1985), “Cultura dominante y cultura popular”, *Medios de comunicación y cultura popular* Anibal Ford, Eduardo Romano y Jorge B. Rivera, Buenos Aires, Omnibus.

Fuss, Diana. (1995), *Identification Papers*, Nueva York, Routledge.

Halberstam, Jack/Judith. (2005), *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural lives*, Nueva York, New York University.

Halberstam, Jack/Judith. (2011), *The Queer Art of Failure*, California, Duke University.

Harvey Alison e Isabel Vasen. (2021), “La representación del género”, *Question/Cuestión*, vol. 3, N° 70. <https://doi.org/10.24215/16696581e625>.

hooks bell. (1992), *Black Looks*, Boston, South End Press.

Metz, Christian. (1979), *El significante imaginario,* Barcelona, Gustavo Gili.

Milestone Katie, Meyer Anneke e Isabel Vasen. (2022), “Consumos mediáticos, activismo y género en la cultura digital”, *Cuestiones De género: De La Igualdad Y La Diferencia*, N° 17. <https://doi.org/10.18002/cg.i17.7251>.

Mulvey, Laura. (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, N°3.

Mulvey, Laura. (1981), “Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)”, *Framework*, N°15.

Muñoz, José Esteban. (1999), *Disidentifications*, Mineápolis, University of Minnesota.

Muñoz, José Esteban. (2020), *Utopía Queer*, Buenos Aires, Caja Negra.

Nixon, Sean. (1996), *Hard Looks*, Nueva York, St. Martins.

Olavarría, María Eugenia. (2010), “Presentación: Cuerpo(s)”, *deSignis16*, Buenos Aires, La Crujía.

Preciado, Paul, B. (2009), “Terror anal” en Hocquenghem Guy *El deseo homosexual*, Barcelona, Melusina.

Preciado, Paul, B. (2010), *Pornotopía*, Ciudad de México, Anagrama.

Preciado, Paul, B. (2019), *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama.

Preciado, Paul, B. (2020), *Manifiesto contrasexual*, Buenos Aires, Anagrama.

Preciado, Paul, B. (2020b), *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Anagrama.

Preciado, Paul, B. (2021), *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Buenos Aires, Anagrama.

Rocha Alonso, Amparo. (2019), “Eliseo Verón entre dos semiosis: del cuerpo significante al cerebro del sapiens”, XIV Congreso Mundial de Semiótica IASS/AIS, Trayectorias, Buenos Aires.

Salessi, Jorge. (1995), *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Todorov, Tzvetan. (1983), *Los géneros del discurso*, Buenos Aires, Paidós.

Verón, Eliseo. (1987), “El cuerpo reencontrado”, *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

Verón, Eliseo. (2013), *La semiosis social 2*, Buenos Aires, Planeta.

Violi, Patrizia. (2022), “¿Puede la semiótica decir algo sensato sobre el feminismo?”, *deSignis36* Cristina Peñamarín, Beatriz Amman y Elizabeth Parra (eds.), Rosario, UNR.

Wang, Yow-Juin. (2012), “Internet dating sites as heterotopias of gender performance: A case study of Taiwanese heterosexual male daters”, *International Journal of Cultural Studies*, vol. 15, N°5.

Wittig, Monique. (2006), *El pensamiento heterosexual*, Madrid, Egales.

1. Para un vasto estudio de lo corporal en Eliseo Verón véase el trabajo de Rocha Alonso (2019). [↑](#footnote-ref-1)
2. Siguiendo a Mary Ann Doane (1980) podemos decir que la identificación en Metz es condición de posibilidad del cine, primero tenemos una identificación primaria con la cámara y luego una secundaria con lo que sucede en el relato fílmico. Muley, por su parte, sigue esta línea y ofrece una modificación al postular una articulación entre la identificación visual y la narrativa en el funcionamiento del film. Será de Lauretis quien superará este paradigma al invertir la cuestión: la identificación no es condición del film sino su efecto; en otras palabras, los medios producen subjetividades generizadas.

Nótese, de la mano de Diana Fuss (1995), el carácter normativo de la distinción psicoanalítica entre identificación y deseo. La autora objeta que lo único que distinguiría el deseo –querer a le otre– de la identificación –querer ser le otre– sería el carácter apropiado o inapropiado del objeto. Sobre esta crítica se basan las provocativas afirmaciones de Virginie Despentes (2007: 85) y Paul B. Preciado (2021: 189): el espectador pornográfico heterocis no desea a la actriz, se identifica con ella. [↑](#footnote-ref-2)
3. Un abordaje contemporáneo de la “gramática de la raza” puede encontrarse en Bonilla-Silva (2012). [↑](#footnote-ref-3)
4. Para una introducción general a la obra de Preciado véase el estudio de Domínguez-Benítez (2021). [↑](#footnote-ref-4)