

#31

ESCRITURA PERRA: LA AUTOTEORÍA POSFEMINISTA Y EL ESTILO CAMP

Maribel Rams Albusech

Universitat Rovira i Virgili

<https://orcid.org/0000-0002-1423-302X>

Artículo || Recibido: 04/12/2023 | Aceptado: 23/05/2024 | Publicado: 07/2024

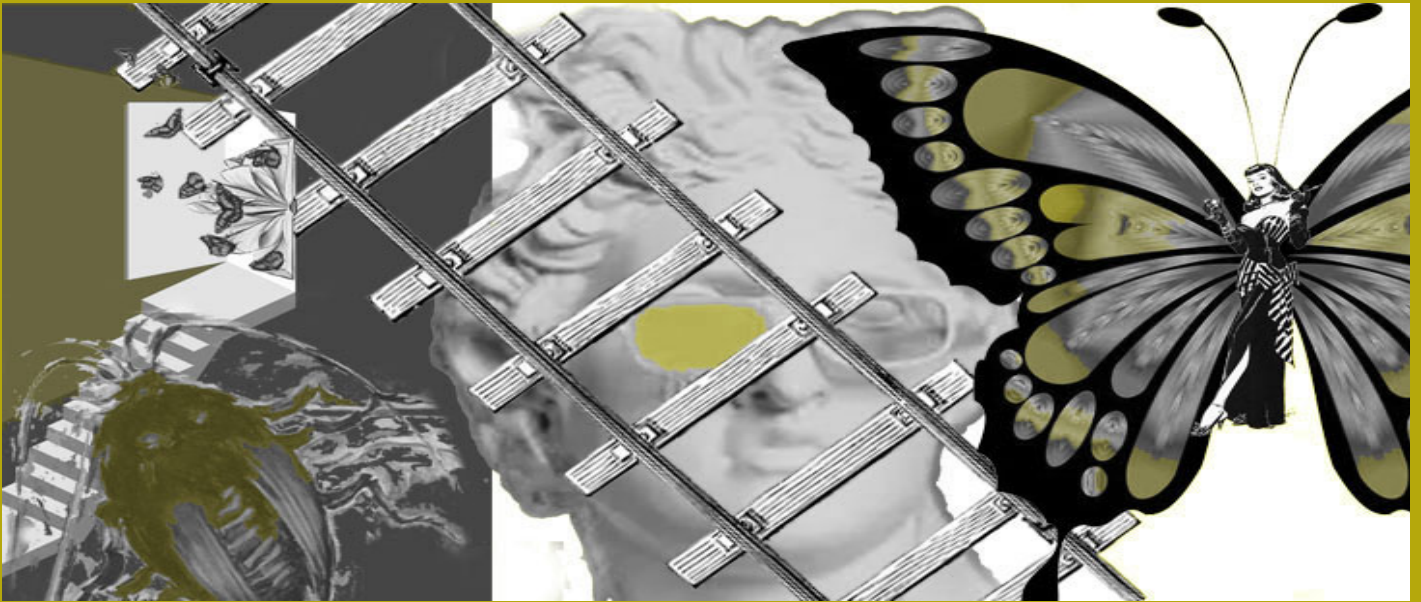
DOI 10.1344/452f.2024.31.4

maribelrams@gmail.com

Ilustración || ©Laura Castañedo – Todos los derechos reservados

Texto || ©Maribel Rams Albusech – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Itziar Ziga en su autoteoría *Devenir perra* (2009) emplea la narración autorreferencial y la estética camp para desestabilizar tanto la jerarquía del conocimiento como las subjetividades fijas dentro del feminismo y del movimiento gay y lésbico. Este artículo analiza la propuesta transfeminista y postporno de este ensayo estableciendo conexiones con la sujetificación sexual de las mujeres en la cultura mediática posfeminista. Además, examina la apropiación del camp por el lesbianismo y lo *queer*, y el proyecto estético-político de defensa de la prostitución.

Palabras clave || Autoteoría | Posfeminismo | Postporno | Subjetificación | Camp

Espectura perra: l'autoteoria postfeminista i l'estil camp

Resum || Itziar Ziga en la seva autoteoria *Devenir perra* (2009) empra la narració autoreferencial i l'estètica camp per a desestabilitzar tant la jerarquia del coneixement com les subjectivitats fixes dins del feminisme i del moviment gai i lèsbic. Aquest article analitza la proposta transfeminista i postporno d'aquest assaig establint connexions amb la subjectificació sexual de les dones en la cultura mediàtica postfeminista. A més, examina l'apropiació del camp pel lesbianisme i el *queer*, i el projecte estètic-polític de defensa de la prostitució.

Paraules clau || Autoteoria | Postfeminisme | Postporno | Subjectificació | Camp

Bitch Writing: Postfeminist Autotheory and Camp Aesthetics

Abstract || In her autotheoretical *Devenir perra* (2009) Itziar Ziga employs self-referential narration and camp aesthetics to destabilize both the hierarchy of knowledge and fixed subjectivities within feminism and the gay and lesbian movements. This article analyses the transfeminist and post-porn perspective of Ziga's text by drawing connections to women's sexual subjectification in postfeminist media culture. It also examines the appropriation of camp by lesbianism and queerism and the aesthetic and political project behind the defence of prostitution.

Keywords || Autotheory | Postfeminism | Postporn | Subjectification | Camp

0. Introducción

Itziar Ziga ha publicado los ensayos *Devenir Perra* (2009), *Un zulo propio* (2010), *Sexual Herra* (2011), *Malditas. Una estirpe transfeminista* (2014) y *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga* (2020), y ha sido reportera en el periódico *Andra* y colaboradora habitual de la revista digital *Parole de Queer*. En sus textos hilvana el ideario transfeminista con retazos de lo vivido por ella, miembros de su colectivo y familiares, apoyándose en una serie de fotografías que aportan una dimensión documental a su discurso ensayístico. El presente artículo se enfoca en *Devenir Perra*, una crónica del estilo de vida de la autora y sus amigas en el barrio del Raval de Barcelona que da cuenta de la toma de conciencia de una identidad *hiperfemme*. Así, las reflexiones teóricas y lo autorreferencial en este ensayo tienen como objetivo ensalzar una identidad caracterizada por el estigma y la rebeldía, que es muy afín a las tesis posmodernas y posfeministas de nuestro tiempo. La autoteoría es un formato que excede los géneros y disciplinas abarcando el ensayo en primera persona, el periodismo, el discurso testimonial y la performance feminista (Fournier, 2021: 2). *Devenir* se sitúa en los márgenes del género ensayístico para ofrecer resistencia a la jerarquía del conocimiento a través de la subjetividad y la estética camp paródica como vía lúdica y vindicativa. Además, esta autoteoría resulta iluminadora para explorar la evolución del pensamiento feminista de la última década y el debate entre distintas corrientes acerca del reconocimiento de las identidades y sexualidades diversas.

Algunas autoras afirman que estamos asistiendo a la cuarta ola del feminismo, un movimiento de indignación de carácter internacional e intergeneracional que surge a partir de 2008 (Munro, 2013; Chamberlain, 2017; Cobo, 2019; Posada, 2020). Esta ola se caracteriza por la lucha contra las formas de violencia hacia la mujer fundamentada en las experiencias personales de las activistas, lo cual explica la intensidad afectiva constitutiva de este movimiento (Chamberlain, 2017: 2). El elemento catalizador ha sido la denuncia de la violencia sexual como un problema crónico y global de las mujeres, así como la creciente concienciación del problema de la prostitución y la pornografía en la explotación sexual, económica y racial/étnica (Cobo, 2019: 19; Posada, 2020: 17). Otra área central de este movimiento es la interseccionalidad de las opresiones y desigualdades marcadas por el género, clase social, raza, orientación sexual y otras categorías, tal como se observa en las campañas en las redes sociales (Munro, 2013).

Sin embargo, el posfeminismo actual hace hincapié en el conflicto entre la visión abolicionista y la necesidad de incluir a las trabajadoras sexuales dentro del movimiento, ya que se prioriza la diferencia entre las mujeres y la libre elección de cada una de ellas. Al comentar la explosión de las mujeres en las calles contra las agresiones sexua-

les, Carmen Romero rescata los planteamientos de Carole Vance en *Pleasure and Danger* (1984)¹ para reflexionar sobre la ambivalencia y la diversidad en la vida sexual de las mujeres.

Afirmaciones que identifican una supuesta cuarta ola feminista con el abolicionismo, negando el reconocimiento y la complejidad a los debates feministas en torno a la prostitución e identificando como cómplices de proxenetismo otras posiciones feministas —a las que identifican como regulacionistas en lugar de pro derechos—, resultan preocupantes e incluso ofensivas. Dinamitan sororidades y nos debilitan. Ser distintas no nos resta fuerza. Ser distintas es ser capaces de enfrentar nuestra diversidad y tejer conjuntamente, no dejando a nadie en el camino (2019: 129-130).

Igualmente, se sostiene que a partir de 1980 ha habido una mutación y una aparición de nuevos feminismos de la diversidad que vendrían a sustituir el hegemónico, blanco, eurocéntrico y burgués. En este sentido, Carolina Meloni apela a la urgencia de volver la mirada a las «genealogías desestructuradoras» de los últimos cuarenta años ante la amenaza del rearme de un feminismo que considera obsoleto: «la supuesta cuarta ola del movimiento no ha hecho sino traer consigo una rancia y anacrónica resaca de discusiones y reivindicaciones que llevaban sobre la mesa desde finales de los años 70» (2021: 15). Mientras en el otro lado hay una voluntad de abandonar el análisis de las propias tensiones y complejidades dentro del feminismo, y, a partir de la asunción de la diversidad de las mujeres y de las críticas posmodernas, revisar el proyecto moderno de emancipación y avanzar en la lucha contra la opresión patriarcal y capitalista (Cobo, 2019: 137; Posada, 2020: 23).

1. El transfeminismo queer

El mismo año de la publicación de *Devenir perra* se celebraron las Jornadas Feministas Estatales de Granada, donde acudió una nueva generación de activistas y académicas que redactaron el *Manifiesto para la insurrección transfeminista*, firmado también por Itziar Ziga. Su lema, «el feminismo será transfeminista o no será», ponía en primer plano la demanda de una alianza con el movimiento trans, *queer* y prosexo. El texto planteó que «el sujeto mujer se nos había quedado pequeño» por el hecho de ser «excluyente en sí mismo» y dejar fuera los colectivos y las prácticas subculturales (Red PutaBolloNegraTransFeminista, 2010). El propósito de difundir las ideas y los valores posfeministas se observa en un conjunto de libros publicados desde comienzos de milenio que se sitúan entre el manifiesto, el ensayo y la autobiografía/autoficción: *Manifiesto contra-sexual* (2000) y *Testo yonki* (2008), de Beatriz Preciado (ahora Paul B. Preciado); *Teoría King Kong* (2006), de Virgine Despentes; *Manifiesto puta* (2009), de Beatriz Espejo; *El postporno era eso* (2009) de María Llopis, etc.

<1> Este volumen recogió las ponencias de la Conferencia sobre Mujeres y Sexualidad en Barnard College (1982), que rechazaban la censura, desculpabilizaban el placer y defendían cualquier tipo de sexualidad (incluida la mercantil). En el prólogo, Vance escribe sobre el carácter de gozo y riesgo que implican las fantasías sexuales para las mujeres, frente a lo que ella considera la postura victimista del feminismo antipornografía.

El prólogo de *Devenir* escrito por Despentés y Preciado evidencia la afinidad que hay entre sus propuestas, ya que en sus respectivas obras expresan la disidencia sexual y la no conformidad de género por medio de unos análisis basados en la experiencia personal. Es decir, aúnan la teoría programática del activismo transfeminista y pro-trabajo sexual con el discurso autobiográfico. Sus posicionamientos responden a la fragmentación del sujeto político desde el posfeminismo, que ha abordado la identidad como un proceso abierto, descentrado, múltiple y móvil: «sujeto lesbiano» (Wittig, 1985), «excéntrico» (De Lauretis, 1990), «cyborg» (Haraway, 1991), «nómada» (Braidotti, 1993), etc. El giro posmoderno ha originado una reconceptualización del sujeto «mujer» que rechaza todo lo que sea sospechoso de esencialismo o universalización y que, además, se enfoca en las diferencias entre las mujeres marcadas por las distintas opresiones y discriminaciones. De modo que la necesaria revisión interna del feminismo por parte de corrientes como los feminismos decoloniales y la teoría *queer* ha tendido a acentuar la diferencia o las desigualdades entre mujeres por encima del proyecto político común (Cobo, 2019: 136).

Sea como fuere, el transfeminismo y la teoría *queer* articulan nuevas formas políticas y culturales reivindicando el reconocimiento de las minorías sexuales capaces de generar su propio relato crítico proveniente de lo que Despentés denomina el «proletariado del feminismo»: «Uno de los desplazamientos más productivos surgirá precisamente de aquellos ámbitos que se habían pensado hasta ahora como bajos fondos de la victimización femenina y de los que el feminismo no esperaba o no quería esperar un discurso crítico» (Preciado, 2008: 236). El proyecto de escritura perra de Ziga tiene la finalidad de dignificar a una identidad «*drag-bitch*» o «perra travestí» (Ziga, 2009a: 8), que ofrece resistencia no solo a la normativa heteropatriarcal, sino también a la expulsión y el estigma que se encuentran las subjetividades alternativas dentro tanto del feminismo como de la normalización de gays y lesbianas. Pues bien, *Devenir* disputa las políticas feministas y homosexuales apelando a la multiplicación de subjetividades y cuerpos de las minorías *queer*: «es la revolución de maricas, marimachas, travelos, putas, bolleras, petardas, chaperos, *gender fuckers*, osas, invertidas, viciosas, precarias...» (Ziga, 2009c). En definitiva, Ziga asume la labor ética y política de trazar una genealogía transfeminista de las mujeres cuya lucha ha sido doblemente olvidada por su posición subalterna en el mundo.

2. La autoteoría de las perras

En *Un zulo propio*, Ziga relata que empezó a escribir en un escenario de marginalidad, un cuchitril de la calle Escudellers en Barcelona, rehuendo la objetividad del periodismo serio, «el de los hombres». Preciado la instó a resaltar la precariedad económica desde la que escribía, y Olga Muedra la persuadió: «Déjate de escribir chapas sobre

feminismo y cuenta la vida de las locas de tus amigas, que te forras» (2009b: 50). En *Devenir* la autora declara su posición enunciativa: «yo escribo desde los márgenes, desde las alcantarillas del sexo. Desde el activismo y desde la rabia de género y de clase, como mujer mala y pobre» (2009a: 16). El ensayo combina referencias teóricas, cultura de masas y subcultura mediante una estética camp paródica y un lenguaje coloquial e irreverente. Además de una proliferación de jerga *queer*, palabrotas, exclamaciones e interrogaciones que interpelan al lector, predomina la sátira destructiva y panfletaria: «Mi metodología es la pasión, la euforia, la rabia. Este libro es un ejercicio de visibilización lúdica y política, punto» (19). El empleo de la narración autobiográfica para reclamar a modo de manifiesto ciertas demandas políticas está en diálogo con los nuevos realismos contemporáneos y la emergencia de nuevas formas de acceso a lo real en la literatura y en la teoría crítica. *Devenir* centra el foco en la experiencia individual de la autora y sus amigas, a la vez que impugna la objetividad y el conocimiento universal de la realidad a favor de la autenticidad de un conocimiento situado, parcial y encarnado. Como señala Anna Kornbluh, la tendencia a la anti-ficción y la anti-teoría junto a la obsesión por lo «auto» responden a la prevalencia del estilo de la inmediatez en la producción cultural del siglo XXI. Esto es, en el terreno cultural, igual que en las relaciones económicas, se promueve la fluidez, la instantaneidad, la autorrealización, la intensidad experiencial y, en definitiva, la inmediatez que es presentada como espontánea y libre (2024: 6).

En el prólogo, Despentés y Preciado establecen la filiación de Ziga, por un lado, con Manuela Tasobares, Alaska, la cultura trans y las prostitutas veteranas, y, por otro, con los planteamientos de Judith Butler y la teoría *queer*. Esta unión de la cultura popular y la sofisticación teórica tiene que ver con el origen socioeconómico de las protagonistas de *Devenir* quienes, a pesar de tener títulos universitarios, haber viajado y hablar varios idiomas, participan en la producción de conocimiento desde la precariedad económica y la crisis permanente. De hecho, la reciente escisión del feminismo español se debe, en parte, a la irrupción de una nueva generación que «establece conexiones con movimientos de otros países y promueve el tránsito de experiencias e influencias varias» (Trujillo, 2009: 164). También una de las causas del éxito que han tenido los postulados *queer* en España ha sido la precarización laboral de la clase media, agravada desde la crisis de 2008, que ha dejado en una situación de inseguridad a una generación con preparación universitaria (Valcárcel, 2021: 261).

Por otro lado, las políticas de austeridad y el empobrecimiento económico han propiciado una ruptura epistemológica y un auge de la escritura ensayística en España, que tienen que ver «con nuevas instituciones culturales y tejidos asociativos surgidos *de y por* la crisis, *de y por* sus reacciones» (Labrador, 2017: 55). El panorama económico y profesional actual explica no solo la independencia de

la producción intelectual con respecto a ataduras ideológicas con el Estado y las instituciones, sino también el aumento de escritura feminista, ya que la mayoría de las nuevas creadoras precarizadas son mujeres (2017: 58). De modo que *Devenir* y otros ensayos posfeministas surgen en un momento en que la creación y circulación de saberes es cada vez más colectiva, horizontal y democratizadora, al mismo tiempo que el intelectual y su conocimiento experto han ido perdiendo legitimidad. Además, las recientes transformaciones en los medios de comunicación y la tecnología de Internet han suscitado una creciente exhibición pública del «yo» privado y una mercantilización de las historias personales. Aunque, por influencia de la teoría de la performatividad de Judith Butler (2007: 266), la práctica autobiográfica transfeminista *queer* se concibe como un acto performativo que construye un sujeto múltiple y flexible a través del lenguaje, en lugar de expresar una subjetividad preexistente.

Desde el propio título, *Devenir* se presenta como una narrativa de formación sobre cómo Ziga y sus amigas se transformaron en travestís *femmes*. También se alude al concepto desarrollado por Deleuze y Guattari (1980) de «devenir-mujer», que tiene que ver con la minoría, fluidez, multiplicidad y nomadismo frente a la subjetivación del falologocentrismo². Ziga sostiene, «No creo en el sujeto, no creo en la persona, no creo ni en mi voz» (2009a: 17), por tanto, en la misma línea que las teorías posestructuralistas, entiende que el «yo» no es el origen sino una identidad discursiva ficcional. En la fotografía de la cubierta, su rostro reflejado en un espejo sugiere esta escenificación de la copia que está liberada de la carga de una identidad fija y estable. Aun así, en el contenido del libro no encontramos incertidumbre, vacíos o ambivalencias, sino más bien un discurso transparente y literal, aunque impregnado de humor y cierto tono de farsa. En este sentido, el texto abandona el distanciamiento irónico posmoderno acercándose al nuevo realismo de la inmediatez, la inmersión, la autentificación y el acceso directo a la presencia carismática de la autora (Kornbluh, 2014: 67-68).

Las propuestas *queer* de conocimiento encarnado fusionan crítica y narrativas personales en unos textos híbridos, cuyos autores son a la vez activistas, periodistas, performers, etc. «Autoteoría» es la fórmula que acuñó Preciado en *Testo Yonqui* para designar una escritura que mezcla la autobiografía con la reflexión filosófica. Según Lauren Fournier, la autoteoría es «the integration of the *auto* or “self” with philosophy or theory, often in ways that are direct, performative, or self-aware —especially so in those practices that emerge with postmodernism» (2021: 6). La teorización en primera persona está asociada al espíritu de la producción *queer* en el arte y la academia, aunque primero emergió en los grupos de autoconsciencia del feminismo radical de los sesenta del pasado siglo (2021: 7). En la actualidad este modo expresivo atrae a autores de diferentes disciplinas, no solo de los estudios de género, goza de grandes ventas y tiene un recibimiento entusiasta por parte de los principales medios

<2> El devenir-mujer como alteridad y diferencia es una estrategia retórica que pretende deconstruir lo universal de la modernidad y hacer emerger las diferencias desde la apropiación simbólica de la posición mujer, sin que este proyecto concierna a los sujetos femeninos empíricos: «Tenemos, pues —la frase es de Collin—, “lo femenino sin las mujeres”. Una nueva edición del despotismo ilustrado, esta vez por los antiilustrados. Las feministas que planteamos la intempestiva y hortera pregunta de en qué se traduce la inversión de las posiciones tradicionales del ámbito de la simbólica al de las posiciones efectivas de poder no somos respondidas, sino descalificadas por traidoras a “lo Mujer” (García Calvo) o por falocéntricas (Derrida)» (Amorós, 1997: 343).

de comunicación y del público más allá del mundo académico (Kornbluh, 2024: 115)³. La autoteoría se caracteriza por la recurrencia de los ejemplos ilustrativos y las anécdotas de la vida de la autora que cumplen la función de concretizar ideas abstractas (Fournier, 2021: 51). *Devenir* es un texto polifónico en el que se narra en discurso directo y en primera y tercera persona el proceso de afirmación de la femineidad exaltada experimentado por Ziga y sus doce amigas. El libro también contiene fotografías de cada una de ellas con el fin de reforzar la verosimilitud del relato y el tema central: la elección estética, el comportamiento y la vestimenta asociados al prototipo de la *femme* hipersexualizada.

3. Posporno y subjetificación sexual

Para Annalisa Mirizio, resulta problemático desde el punto de vista político que la experiencia individual con la prostitución, en *Teoría King Kong*, y con la aplicación de testosterona en gel, en *Testo Yonqui*, se presenten como «ejemplo de conducta para la salida del modelo mecanicista sexo-género». En estas obras también hay un descrédito sin matices por el significante «mujer», el feminismo y las opciones sexuales y sociales normativas. Asimismo, Mirizio observa que, junto a la insistencia en el carácter de constructo social de la femineidad, tanto *Despentes* como *Preciado* terminan por celebrar la propia virilidad, regresando así a las antiguas oposiciones jerarquizadas (2012: 176). Estos elementos también están presentes en *Devenir*, en que el sujeto *femme* extrema con su actitud dominante y libido rebosante se identifica con la «trabajadora sexual» como paradigma de mujer sexualmente liberada y transgresora. También se caracteriza positivamente la masculinidad hegemónica mientras se caricaturiza a mujeres y feministas:

El mundo de las chicas y el de los chicos están muy separados y yo, por lo general, me lo paso mejor con ellos. Puedes decir más tonterías, podemos decir: mira qué culo más bueno tiene ésta. Con las chicas todo es mirar revistas de moda y decir chorradas como: una chica no es sólo un culo (Ziga, 2009a: 53).

Por otra parte, *Devenir* ha sido considerado uno de los textos fundamentales de posporno español (Florenchie y Mullaly, 2022: 11). El posporno se origina a raíz de la reacción contra las activistas anti-pornografía de finales de la década de 1970, quienes denunciaban la objetualización, humillación y violencia para las mujeres en el porno. Las feministas radicales analizaron la dimensión política de la sexualidad y advirtieron que la revolución sexual derivó en la reafirmación del mandato patriarcal de poner la sexualidad de las mujeres al servicio de los hombres (De Miguel, 2019: 127-128). Sin embargo, el movimiento prosexo rechaza cualquier censura por miedo a que sea usada para oprimir a las minorías sexuales y supone que toda relación sexual es liberadora. El interés por el análisis y la

<3> La obra que popularizó el término «autoteoría» en el contexto anglófono es *The Argonauts* (2015), donde Maggie Nelson yuxtapone sus disquisiciones acerca de lo *queer* y las limitaciones del lenguaje para abordar la identidad, la transición de su pareja de género fluido, la maternidad y la vida familiar y académica. Otras autoteorías relevantes que han introducido temas antes ausentes o poco representados en la producción cultural dominante son las siguientes: *Living as Feminist Life* (2017), de Sara Ahmed; *Females: A Concern* (2019), de Andrea Long Chu; *Reverse Cowgirl* (2020) y *Raving* (2023), de McKenzie Wark.

reflexión en torno al cuerpo y el placer ha sido clave en el activismo transfeminista *queer*, tal como se expresa en sus propuestas artístico-políticas alternativas al porno mayoritario.

A través de las películas de porno feminista *kitsch* de Annie Sprinkle, de las docuficciones de Monika Treut, de la literatura de Virgine Despentes o Dorothy Allison, de los cómicos lésbicos de Alison Bechdel, de las fotografías de Del LaGrace Volcano [...], se crea una estética feminista postporno hecha de un tráfico de signos y artefactos culturales y de la resignificación crítica de códigos normativos que el feminismo tradicional consideraba como impropios de la feminidad (Preciado, 2008: 238-239).

En el capítulo «Oda al coño de Annie Sprinke», Ziga describe las jornadas FeminismoPornoPunk en que la precursora del posporno y su novia, a media charla, «se pusieron a follar encima de la tarima como lobas en celo» (2009a: 159). La autora también ofrece un retrato de sí misma cercano al imaginario del posporno: «Y ahora me sonrío a través del espejo, erguida en mis tacones imposibles, con el pecho dulcemente estrangulado por un corsé y un dildo balanceándose entre mis piernas. De verdad, ¿alguien piensa que parezco una sierva del patriarcado?» (56). Así pues, los códigos de la objetualización y dominación de las mujeres propios de la cultura pornográfica quedarían desarticulados por esta autorrepresentación irónica. Esto enlaza con la «ley del agrado» de las mujeres que en las sociedades abiertas e igualitarias ya no requiere de la obediencia: «con la libertad femenina, ha aparecido un deber de agrado cada vez más erotizado» y cercano a la pornografía, que expresa la disponibilidad del cuerpo femenino en una exhibición insumisa, «acompañada de la prohibición de violar su espacio» (Valcárcel, 2021: 104-115). De igual modo, en los productos posporno, el desafío a las expectativas de la mirada masculina de la heteronorma se lleva a cabo mediante el disfraz engañoso: «La feminidad exaltada y putonesca de la que hablo significa eso: creías que era una conejita siempre dispuesta sacada del porno garrulo, pero yo decido» (Ziga, 2009a: 120-121).

Las expresiones «perra», «zorra» y «puta» en *Devenir* son equivalentes a la palabra «*queer*» que fue desestigmatizada y reapropiada por el movimiento de liberación gay de los sesenta; en los noventa empezó a designar a los individuos y las prácticas sexuales de la comunidad LGBTQ+, y hoy «opera como un término paraguas que pretende englobar al conjunto de la *disidencia sexual*» (Trujillo, 2009: 167). Ziga se refiere a aquellas que son vulneradas en la construcción cultural de las «malas mujeres». Tal como recoge la defensora de los derechos de las prostitutas Gail Pheterson, hay una multitud de situaciones en que las mujeres sufren el estigma de puta por subvertir los mandatos de género (Ziga, 2009a: 97). No obstante, el uso estratégico de la injuria para el activismo continúa abrazando el binomio entre la puta y la mujer decente:

No reivindico la feminidad de las chicas buenas, sino la de las perras malas. Una feminidad extrema, radical, subversiva, espectacular, insurgente, explosiva, paródica, sucia, nunca impecable, cabreada,

despeinada, de rímel corrido, bastarda, desfasada, perdida, prestada, robada, extraviada, excesiva, exaltada, borde, canalla, viciosa, barriobajera, impostora... (2009a: 34-35).

Esta profusión de adjetivos irreverentes mantiene intacta la distinción dicotómica y jerarquizante de la *femme fatale* y la esposa casta y virtuosa, que es producto del discurso normativo de la subordinación y desvalorización de lo femenino. A todo esto, las heterodesignaciones patriarcales empleadas por Ziga corren el peligro de velar la complejidad de las mujeres reales perpetuando el sexismo y la rivalidad entre mujeres: «Quizá sea eso lo que les da tanta rabia a las mujeres de bien de las putas: que conocen lo que los maridos esconden» (2009a: 108). Ambos paradigmas femeninos han funcionado como instrumentos de control social, pero lo que cambia en *Devenir* es que la «perra mala» pasa a ser el sujeto de la enunciación que aspira a resignificar su papel denostado dentro del sistema de dominación masculina.

La retórica de la escritura perra tiene paralelismos con el posfeminismo omnipresente en los productos de la cultura mediática contemporánea, que reflejan la alianza entre los valores neoliberales y la mercantilización de la sexualidad. Como afirma Angela McRobbie, las expresiones del posfeminismo de la cultura popular presentan un «double entanglement»: al mismo tiempo que proliferan los discursos acerca de la libertad e igualdad de las mujeres, así como de la diversidad en las relaciones sexuales y familiares, el feminismo es desacreditado y repudiado (2004: 255-256). Desde una posición transfeminista, en *Devenir* la versión dignificada de la puta se construye en base al discurso de la libre elección y del rechazo explícito del feminismo de la igualdad. Este antagonismo se expresa de forma beligerante: «me partiría la cara con muchas mujeres que han terminado hallando su cota de poder dentro del feminismo institucionalizado a costa de las desheredadas (entre las que me encuentro)» (2009a: 30-32).

El posfeminismo en la cultura mediática, según Rosalind Gill, es una sensibilidad caracterizada por el cambio de la objetificación a la subjetificación y por el énfasis en la libertad y el empoderamiento individual. Es decir, la cosificación de las mujeres se internaliza y deja de ser una imposición de los varones, ya que construye la propia subjetividad de las mujeres que la eligen como un signo de su liberación sexual (2008: 45). La novedad de la propuesta posporno de Ziga es que pretende desestabilizar el sistema sexo-género a través de la inclusión de cuerpos, deseos y prácticas sexuales marginales, por eso en *Devenir* hay mujeres mayores, lesbianas, trans, *drag queens* y prostitutas. Aun así, estas figuras comparten con la iconografía posfeminista de la cultura popular la subjetificación sexual y la desvalorización del esfuerzo del feminismo por erradicar los estereotipos sexuales al considerarlo un fenómeno ya superado.

Las amigas de Ziga cuentan que pasaron por una etapa de estética masculina porque eran conscientes de las desigualdades en las relaciones de género, pero luego tomaron el disfraz de puta como un acto de rebeldía. Las descripciones de su posición femenina contienen de forma implícita las ideas neoliberales de la autorregulación y el empoderamiento de sujetos consumidores: «Me siento a gusto, me siento mona, me encanta llevar minifaldas, me gusta ir ceñida, de momento puedo enseñar la barriga, me gusta que se me suban las tetillas con el *wonderbra*» (Ziga, 2009a, 49). La feminidad hiperbólica en esta autoteoría, aunque se asocia a una minoría estigmatizada, comparte la ideología capitalista y neoliberal de la publicidad y los productos mediáticos que instan a los consumidores a diferenciarse actuando de forma libre y provocadora. Pero Ziga le quiere dar una vuelta de tuerca a la sexualización de los cuerpos relacionada con el mercantilismo cuando describe la «rifa del glamour», un mercadillo de ropa de segunda mano para poder sufragar su defensa de una acusación por agredir a un policia:

El glamour parece ajeno a las luchas sociales, opuesto. Burgués, consumista, clasista y patriarcal. [...] Para Laura, «el glamour es vomitar borracha por la calle pero de una manera muy elegante. Es hortera y sucio. Me encanta el glamour del *todo a cien*, no se puede encontrar glamour en Chanel» (2009a: 89).

La resignificación del *glamour* integrando lo que la cultura dominante considera feo y aberrante vendría a ser un acto *queer* político, tal como Ziga desarrollará en *Glamour y resistencia* (2010). En lugar de la celebración aporética del *girl power* que vemos en los medios, la autora busca crear estrategias para escapar del rol de la víctima vulnerable, frágil y desvalida: «No hay mayor insumisión que la risa y el placer. Me niego a ser una guerrera de ceño eternamente fruncido y piernas cerradas. Me resisto a sentirme culpable por haber sobrevivido» (2009a: 92). Por tanto, usa como mecanismos de defensa el hedonismo, el goce y el humor, así como también la exaltación del poder y la violencia que masculinizan a la víctima. En el fragmento «Kill Bill inspiración», se habla de un curso de auto-defensa organizado por el colectivo *ex_dones* a raíz de la violación que sufrió una de ellas, y se incorpora una fotografía de Carmela, quien afirma: «He empezado a practicar artes marciales y me gusta esta sensación testosterónica» (2009a: 68).

Más allá de la plausible denuncia de la violencia sexual, en *Devenir* hay una imagen de la mujer activa erotizada y fálica que tiene que ver con el influjo de productos como *Kill Bill*, que apelan a una falsa liberación de la mujer. Asimismo, el distanciamiento irónico y el juego con las reglas de género en clave paródica contienen unos mensajes que pueden suscitar escepticismo desde posiciones políticas feministas. En los años ochenta, Pilar se manifestaba por el derecho al aborto y para denunciar la violencia machista, pero Ziga subraya su aspecto físico ultrafemenino como signo de diferenciación con respecto a las demás mujeres del movimiento. Así que resta importancia a la

conciencia de grupo para centrarse en la elección individual de un «feminismo estético»: «Estaba investigando una estética que reflejara mi posicionamiento político y a la vez mi deseo [...]. Pero llegó un día en que me puse un vestidito y dije: ay, qué liberación» (45). Este tipo de discursos que pueden considerarse regresivos para la erradicación del sistema patriarcal concuerdan con algunos de los rasgos que Kornbluh identifica en la autoteoría contemporánea: la celebración de la experiencia personal, la desconfianza hacia las grandes narrativas y el paso de la política al *ethos* (2024: 113-114).

4. Estética camp y defensa de la prostitución

En *Un zulo propio*, Ziga describe el homenaje de Post_op en 2004 a la procesión religiosa con travestís y gays del documental *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978) (2009b: 95-97). Al igual que el artista travestí José Pérez Ocaña de la Barcelona libertaria de la Transición, Ziga y sus amigas se identifican con el barrio del Raval: «Algo debe de quedar en Barcelona de tanta insurgencia anticlerical, obrera, anarquista y cabaretera... porque en sus antros y arrabales hemos fundado nuestra manada» (2009a: 28). Esta identificación del hedonismo urbano con la lucha política remite nostálgicamente al movimiento barcelonés que pretendía acercar la vieja política revolucionaria a la liberación sexual de la nueva izquierda surgida de la contracultura estadounidense y el 68 francés. Por otra parte, Despentes y Preciado afirman que *Devenir* retoma las «políticas» y «estéticas camp» con un enfoque innovador, ya que representa a una voz femenina o lesbiana (Ziga, 2009a: 8). Así que esta propuesta entronca con el linaje del movimiento contracultural de la movida y su iconografía marica y folklórica, al tiempo que lo modifica.

Las *hiperfemmes* de *Devenir* se reapropian de los códigos del camp español tradicionalmente asociados a creadores masculinos como Terenci Moix, Eduardo Mendicutti, Nazario, Ocaña o Almodóvar. La estética camp dominante de la Transición parodia la iconografía y las normas morales del franquismo recurriendo a los clichés de la feminidad en la cultura popular, pero no cuenta con las mujeres reales porque tiene que ver con la pluma y la subcultura gay: «Se trata de una forma de *masculinidad* y no de *feminidad* que mantiene una jerarquía estricta basada en el sexo biológico, aun cuando juega con los signos del género» (Robbins, 2009: 140-141). No obstante, el camp también ha sido una estrategia empleada por mujeres para jugar con el modelo de lo femenino y para renegociar ideas sobre la identidad, el sexo y el feminismo. En particular, Ziga desestabiliza la feminidad imitando a iconos del mundo gay, trans, *drag queens*, travestís y prostitutas. Su experimentación con estas identidades comienza tras la lectura de un texto de Alaska en el que esta afirma: «La hiperfeminidad exhibida por travestís y transexuales ha permitido analizar la construcción del hecho que supone representar una mujer» (Ziga, 2009a: 23). Así, las figuras femeninas de *Devenir* llevan

a la práctica su particular performance de género desdibujando los límites entre el original y la copia. Carmela llega a fusionarse con los chicos gays y tiene relaciones sexuales con ellos, y Laura recuerda, «tenía muchas amigas *drag queens*. ¡Qué glamour! Redescubrí la feminidad con mis amigos maricas [...] recargada de purpurina, hortera, descarada, no sutil, una feminidad de puta» (2009a: 81).

Alberto Mira sostiene que la tradición del camp gay de la Transición «presupone unas prácticas estéticas en las que prima el goce y la sensualidad frente a la reflexión» (2004: 526). En cambio, el cine de Almodóvar introduce la dimensión emocional demostrando «cómo el camp puede evolucionar de la parodia irónica a un tratamiento más serio», y el monólogo de Agrado en *Todo sobre mi madre* ejemplifica esta evolución (2004: 530). Una particularidad de *Devenir* es que el distanciamiento irónico y la frivolidad son desplazados por las reflexiones teórico-políticas y personales de la autora. Así que la función de la mirada camp en esta obra no coincide con la descripción de Susan Sontag: «Lo camp es la experiencia del mundo constantemente estética. Encarna la victoria del “estilo” sobre el “contenido”, de la “estética” sobre la “moralidad”, de la ironía sobre la tragedia» (1984: 316). *Devenir* combina los planteamientos *queer* con las estrategias camp de lo que Sheila Jeffreys denomina «las lesbianas de carmín», cuyo potencial revolucionario reside en la representación del género previsto y no del aparentemente incongruente (1996: 156). La comunidad gay masculina inició un «retorno al género» en los espectáculos de travestismo y en el modelo viril de cuero; más tarde, esta misma «versión inofensiva del género» se trasladó al colectivo de las lesbianas, quienes acentuaron la relación *butch/femme* y adoptaron el estilo ultrafemenino como un acto liberador (1996: 157).

Aunque el camp se ha vinculado casi exclusivamente a la subcultura gay y los estereotipos sexistas de las mujeres, Pamela Robertson sugiere que puede ser una práctica feminista que crea un espacio para el placer y la resistencia y que nos ayuda a entender «how women have negotiated their feelings of alienation from the normative gender and sex roles assigned to them by straight culture» (1999: 280). El efecto revolucionario de la exageración del rol femenino ha sido explorado especialmente en el terreno de la creación artística; por ejemplo, Ziga reproduce las ideas de la obra fotográfica de Della Grace Volcano:

En verdad parte de la iconografía ha sido sustraída a las trabajadoras del sexo y la moda post-punk, lo cual confiere una autonomía violenta a la elegancia *femme* y convierte el hecho de llevar minifalda y de exhibir el *body* en un gesto conscientemente antiestético e intimidatorio, antes que vulnerable y sumis (Smyth cit. en Jeffreys, 1996: 158).

Las «trabajadoras del sexo» son la fuente de inspiración para construir esta identidad perra como una artificiosidad subversiva del género, sin tener en cuenta la situación de desigualdad de poder: «No queda claro dónde encaja en este entramado la vulgar y ver-

dadera opresión de las mujeres. [...] Cuando el género se convierte en idea o en apariencia, la opresión de las mujeres efectivamente desaparece» (Jeffreys, 1996: 151). En el capítulo «Con P de puta (zorra)», Ziga hace una defensa política de la prostitución rescatando textos como *Memorias de una madame americana* (1970) de Nell Kimball y *Ninguna mujer nace para puta* (2007) de Sonia Sánchez y María Galindo. Se pone en primer plano la autonomía y rebeldía de estos testimonios, omitiendo otros aspectos clave como las historias de abuso, violencia sexual y pobreza, o el caso más evidente de Sánchez, quien en el libro citado por Ziga afirma, «La puta está enajenada de su propio cuerpo que es usado cotidianamente en un escenario de tortura» (Galindo y Sánchez, 2007: 22). El relato de Ziga acerca de las bondades del «trabajo sexual» sorprende, sobre todo, por la ausencia de los agentes en la institución, que cuando aparecen son representados como víctimas fácilmente dominables o aliados benefactores: «El cliente de Cristina negocia con ella, la reconoce como interlocutora válida. La señora que dice estar sensibilizada con la dignidad de las putas, no» (2009a: 99).

Según Jeffreys, dado que la revolución sexual lesbiana implicó la pérdida de la condición de clandestinidad, se buscaron nuevas formas de proscripción en «un estilo y una práctica ideados para escandalizar a la propia comunidad lesbiana» (1996: 178). La feminista prosexo de la relación *butch/femme* Joan Nestle en *Lesbians and Prostitutes: A Historical Sisterhood* recuerda su interacción con prostitutas en los bares de lesbianas de los años setenta, y reclama una relación solidaria con ellas porque también sufren el estigma y la marginación (Jeffreys, 1996: 189). En su ensayo, Ziga se declara «feminista puta no remunerada», es camarera en el bar la Bata de Boatiné de la zona donde trabajaban las prostitutas en el Raval y expresa enfáticamente su hermandad con ellas: «Me arde la necesidad de rendir desde estas páginas empapadas por mi deseo y mis lágrimas un arrebatado homenaje, reverencia, abrazo, a mis hermanas putas de todos los tiempos» (2009a: 95). El interés por legitimar y dignificar la prostitución la llevó a organizar con unas amigas «Mujeres Horizontales, servicios sexuales de mujeres para mujeres», pero fue un fracaso que ella achaca a la socialización y la precariedad de las mujeres (2009a: 99)⁴.

Como ha planteado Sontag, los homosexuales y las minorías de la cultura urbana usan el gusto camp para neutralizar la indignación moral fomentando el sentido lúdico, pero también convierten lo serio en frívolo, ya que es un modo de mirar el mundo como fenómeno estético (1984: 303). En la película de Pons, Ocaña expresa su fascinación por el mundo marginal del Raval y por las prostitutas, especialmente por su amiga alcohólica María, a quien vemos bailando embriagada mientras canta en playback una canción de Édith Piaf. La romantización de la marginalidad y de los desheredados de la sociedad ha formado parte del *pathos* rebelde y el malditismo de los artistas desde la modernidad para desafiar el código burgués del

<4> *Devenir perra* tiene influencias de la teoría de la jerarquía sexual de Gayle Rubin, para quien la prostitución está entre las castas sexuales injustamente despreciadas por la sociedad después del lesbianismo y la homosexualidad. Lo problemático de esta propuesta es el reconocimiento de prácticas sexuales que están basadas en las relaciones de poder, ya que mezcla «instituciones patriarcales que siempre han gozado de la estima y la aprobación de los varones, con los legítimos derechos de las personas a vivir su preferencia sexual por personas del mismo sexo» (De Miguel, 2019: 135).

gusto: «El flâneur es un precursor de los radicales sexuales dentro de nuestro tiempo. En ellos encontramos la misma búsqueda de lo pintoresco y la misma admiración por todo lo que lesiona la pacata respetabilidad burguesa. Les encanta lo “feo” (siempre entre comillas)» (Ekis Ekman, 2015: 53). Las protagonistas de *Devenir* escogen el escenario decadente de las prostitutas del Raval como telón de fondo de sus fiestas y orgías posporno, e incluso en una ocasión Butler bendice su «templo-bar» la Bata (2009a: 127). Años más tarde, la teorización *queer* continúa siendo autorreferencial y recurriendo a los bajos fondos de la ciudad. Por ejemplo, Carmen Romero, para indagar sobre el deseo, relata una anécdota con su amante performando la pareja *butch* y *femme* en el rol de chulo y puta en el Barrio Chino. Sin embargo, ella refiere su contraste con las «otras vulnerabilidades», ya que repara en «el salto entre el espacio de juego con mi amante —en el que juego a ser puta por un rato— y el de las mujeres que apenas me atrevo a mirar, entre una mezcla de respeto y el reconocimiento de la enorme distancia que nos separa» (2019: 127).

Ziga resignifica la práctica drag de los hombres *gay/queer* en su exhibición hiperbólica de la feminidad para demostrar la falsedad de los roles genéricos, que se convierten en meras opciones culturales, y esto lo extrapola a la identidad de puta. La autora mezcla la actuación de la *hiperfemme*, que desbarata la noción de identidad original, con las demandas de reconocimiento y de beneficios sociales para colectivos estigmatizados. Así pues, *Devenir* busca descriminalizar la prostitución siguiendo a los teóricos *queer*, quienes «la califican de práctica transgresora que derriba barreras y cuestiona los roles de género» (Ekis Ekman, 2015: 27). Este enfoque radical de la sexualidad es minoritario y elitista, ya que emplea la teatralización y el travestismo de la realidad proveniente de la subcultura *gay*, *trans* y *queer* para abordar el fenómeno de la prostitución, que implica mayoritariamente a mujeres condicionadas y atravesadas por la opresión de género, clase social y raza/etnia. De igual modo, como sostiene Sontag, el *camp* «tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos» (1984: 303), así que puede no resultar eficaz para combatir las estructuras de poder que reproducen la desigualdad.

Dos integrantes de la manada de *Devenir* intercambian sexo por dinero regularmente. Vero es una *trans* que se autodefine como «trabajadora sexual anarquista y capitalista» (2009a: 111), y Helen se reafirma al ser madre, «cuando socialmente se me exigía que fuese decente, entendí que ser puta era mi elección» (2009a: 138). En sus alegatos protrabajo sexual prevalece el escepticismo ante la posibilidad de un cambio social y la solución individualista a lo Despentés: «mientras el sistema sea así de opresivo hay mucha pasta con la minifalda» (2009a: 111); «Sabía que iban a tratarme como a una puta hiciera lo que hiciera, así que por lo menos iba a disfrutarlo» (2009a: 98). La desobediencia de la prostituta consiste en expresar

su agencia y su deseo en la elección de una práctica atravesada por las formas de dominación patriarcal y capitalista, que son aceptadas como un destino inevitable. De forma análoga, en el último capítulo, «Hijabs y minifaldas», Ziga insiste en que lo fundamental es la libertad individual y el respeto a las minorías discriminadas. En este caso, la desactivación de las vindicaciones políticas de las feministas se realiza mediante la acusación de etnocentrismo occidental y el silenciamiento del hecho de que esta polémica tiene lugar entre las mismas mujeres procedentes de países musulmanes: «cuando dicen defender a las mujeres y a las niñas musulmanas de la dominación familiar masculina, detrás sólo hay islamofobia» (2009a: 145). Pero más allá de la defensa de las minorías sexuales y étnico-raciales, el propósito de la autoteoría de Ziga es sustituir la figura de la víctima pasiva del sistema patriarcal por un imaginario y una conducta social fuera de las normas que construye a un sujeto liberado, con agencia y deseante. Esta cuestión reaparece en su último libro, *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*, un ensayo intimista sobre su madre, quien representa a una mujer maltratada con capacidad de resistir, que supera el enfoque de la víctima anulada y dominada⁵.

<5> Los ensayos de Ziga ilustran el cul-de-sac de la autoteoría porque desde la crítica se hace difícil contraargumentar y cuestionar la experiencia personal de la autora: «Fullness of charismatic persona, corporeal receptivity, and affective flooding devise an evanescent plenum that preempts criticism» (Kornbluh, 2024: 115).

5. Conclusiones

El mensaje de *Devenir* es un determinismo sociocultural que solo permite el juego camp con la identidad de género, pero la resultante desestabilización de los rasgos de género normalizados vendría a tener una dimensión revolucionaria. En este sentido, sigue la estela de Butler, que apeló a las performances *drag* y *butch/femme* como modelos de la proliferación paródica de géneros para llevar a cabo el proyecto político de dismantlar el binarismo, ya que ponen en evidencia la naturaleza ficticia del género y el sexo (2007: 268-269). Pero se ha cuestionado el potencial subversivo de esta crítica a la visión esencialista de las normas de género, debido a que se basa en una versión del género procedente de la teoría gay-lésbica distinta a la de las teóricas feministas: «Quienes se consideran muy alejadas de los escabrosos detalles de la opresión de las mujeres han redescubierto el género como juego» (Jeffreys, 1996: 148). Sea como fuere, la formulación butleriana de la performatividad de género tiene resonancias con el camp, que «es el amor a lo no natural: el artificio y la exageración» (Sontag, 1984: 303), y con la autoteoría posmoderna, que representa el «yo» de manera performativa y autoconsciente (Fournier, 2021: 6).

Como se ha dicho, la identidad de puta sirve a Ziga y sus amigas para construir subjetividades *femmes*, trans y *genderqueer* que socavan el sujeto mujer y los límites de la experiencia femenina en el terreno de la sexualidad. Para Robertson, el camp feminista del cabaré y la mascarada es una estrategia de las mujeres de clase trabajadora para apelar a una expresión de género alternativa, que desafía el papel de las mujeres en la esfera económica y relativiza

el discurso feminista (1999: 279). También la autoteoría permite que quienes han sido marginalizados tengan acceso a la práctica de teorizar y redefinan lo que significa teorizar (Fournier, 2021: 26). Pero esta fórmula ofrece un acceso directo y no mediado a la realidad enfatizando lo subjetivo y lo singular, lo cual dificulta la construcción de una crítica colectiva. De acuerdo con Kornbluh, el estancamiento actual de la producción y la consecuente aceleración de los procesos de circulación promueven el realismo de la inmediatez propio de la autoteoría, que bloquea la representación, la abstracción y el distanciamiento crítico. Además, en el autoteorismo confluyen las transformaciones en los modos de producción de teoría y el auge del género personalista de la autoficción proporcionando un medio de expresión a profesionales intelectuales expulsados de la universidad y otras instituciones, quienes buscan reconocimiento fuera de los circuitos académicos (Kornbluh, 2024: 117).

Por último, cabe señalar que la autorrepresentación de un «yo» estigmatizado y la exaltación del individualismo en *Devenir*, a pesar de interpelar a un colectivo, revelan un desinterés por el compromiso político para el cambio social, que es propio de la condición posmoderna y del abandono de los proyectos universalistas del pasado. No obstante, a diferencia de la aspiración emancipatoria de las feministas, quizás la propuesta transgresora de una hiperfeminidad vinculada a lo camp y al juego artificial resulta atrayente porque «presenta el feminismo como diversión y no como un reto irritante» (Jeffreys, 1996: 148). Asimismo, la celebración de la feminidad hiperbólica y de las prácticas sexuales disidentes tiene puntos de conexión con la cultura posfeminista de los medios y la ideología neoliberal sobre los efectos liberadores de las elecciones estéticas, deseos y conductas. Estas decisiones personales, gracias al proceso de la subjetificación sexual, son experimentadas de forma emancipadora, aunque reproduzcan lo esperable para las mujeres dentro de la cultura hegemónica patriarcal.

Bibliografía citada

AMORÓS, C. (1997): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, Madrid: Cátedra.

BRAIDOTTI, R. (1993): «Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject», *Hypatia*, vol. 8, 1, 1-13.

BUTLER, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.

COBO, R. (2019): «La cuarta ola feminista y la violencia sexual», *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 22, 134-138.

COCHRANE, K. (2013): «The Fourth Wave of Feminism: Meet the Rebel Women», *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>>, [01/05/2024].

- CHAMBERLAIN, P. (2017): *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Londres: Palgrave Macmillan; Nueva York: Springer International Publishing AG.
- DE LAURETIS, T. (1990): «Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness», *Feminist Studies*, vol. 16, 1, 115-150.
- DELEUZE, G. y GUATTAR, F. (1980): *Mille Plateaux (Capitalisme et schizophrénie)*, París: Minuit.
- DE MIGUEL, A. (2019): *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, Madrid: Cátedra.
- EKIS EKMAN, K. (2015): *El ser y la mercancía. Prostitución, vientres de alquiler y disociación*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- FLORENCHIE, A. y MULLAY, L. (2022): «La irresistible rebeldía del goce», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 5-15.
- FOURNIER, L. (2021): *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge: The MIT Press.
- GALINDO, M. y SÁNCHEZ, S. (2007): *Ninguna mujer nace para puta*, Buenos Aires: Lavaca.
- GILL, R. (2008): «Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising», *Feminism & Psychology*, vol. 18, 1, 35-60.
- HARAWAY, D. (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York: Routledge.
- JEFFREYS, S. (1996): *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, Madrid: Cátedra.
- KORNBLUH, A. (2024): *Immediacy, Or, The Style of Too Late Capitalism*, Londres/Nueva York: Verso.
- LABRADOR, G. (2017): «¿En estado crítico? Sobre ciertas formas de escritura ensayística actual y sobre las mutaciones de la cultura peninsular contemporánea que las han hecho posibles», *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 1, 43-62.
- MELONI, C. (2021): *Feminismos fronterizos. Mestizas, abyectas y perras*, Madrid: Kaótica Libros.
- MCROBBIE, A. (2004): «Postfeminism and popular culture», *Feminist Media Studies*, vol. 4, 3, 255-264.
- MIRA, A. (2004): *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona: Egales.
- MIRIZIO, A. (2012): «Más allá del feminismo: A propósito de “ficciones autopolíticas” o “autoteorías”» en Vera Rojas, M. T. (ed.), *Nuevas subjetividades/sexualidades literarias*, Barcelona: Egales, 173-179.
- MUNRO, E. (2013): «Feminism: A Fourth Wave», *Political Insight*, vol. 4, 2, 22-25.

POSADA, L. (2020): «Las mujeres y el sujeto político feminista en la cuarta ola», *IgualdadES*, 2, 11-28.

PRECIADO, B. (2008): *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa-Calpe.

RED PUTABOLLONEGRATRANSFEMINISTA (2010): «Manifiesto para la insurrección transfeminista», *Arte nuevo*, <<http://arte-nuevo.blogspot.com/2010/01/manifiesto-para-la-insurreccion.html>>, [01/05/2024].

ROBBINS, J. (2009): «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España*, de Ana Rossetti», *Lectora*, 15, 135-158.

ROBERTSON, P. (1999): «What Makes the Feminist Camp?» en Cleto, F. (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 266-282.

ROMERO, C. (2019): «Desatar el deseo» en Vila Núñez, F. y Sáez del Álamo, J. (eds.), *El libro del buen [A]mor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 121-135.

SONTAG, S. (1984): «Notas sobre lo camp», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral.

TRUJILLO, G. (2009): «Del sujeto político *la Mujer* a la agencia de *las (otras) mujeres*: el impacto de la crítica *queer* en el feminismo del Estado español», *Política y sociedad*, vol. 46, 1 y 2, 161-172.

VALCÁRCEL, A. (2021): *Ahora, feminismo. Cuestiones candentes y frentes abiertos*, Madrid: Cátedra.

WITTIG, M. (1985): «The mark of gender», *Feminist Issues*, vol. 5, 3-12.

ZIGA, I. (2009a): *Devenir perra*, Barcelona: Melusina.

ZIGA, I. (2009b): *Un zulo propio*, Barcelona: Melusina.

ZIGA, I. (2009c): «¡Queer es compartir!», *Parole de Queer*, <<https://paroledequeer.blogspot.com/p/itziar-ziga.html?m=0>>, [01/05/2024].