

GIGANTAS / CASAS / CIUDADES

Apuntes para un topografía política

del género y de la raza



Por **Beatriz Preciado***

La historia de la ciudad norteamericana moderna podría narrarse a través de un relato audiovisual inspirado al mismo tiempo por los cuentos de viajes y por las películas de horror y ciencia ficción, un relato de ida y vuelta entre *Attack of the Puppet People* (1958) y *Village of the Giants* (1965). Como Rem Koolhaas sugiere en *Delirious New York*, a finales del siglo XIX, el desarrollo de Coney Island funciona simultáneamente como laboratorio político y como alter-topos de Manhattan, siguiendo una lógica de miniaturización y agigantamiento. Por una parte, las torres *Centennial* y *Beacon* permiten por primera vez a las masas observar la totalidad de la isla de Manhattan a vista de pájaro. Por otra, en un gesto análogo pero inverso, Coney Island acoge la construcción de *Midget City*, “la ciudad de los enanos”, una ciudad a media escala situada en *Dreamland*, donde “trescientos enanos que estaban dispersos en el continente como atracciones en las ferias locales se ofrecen ahora a la vista como una comunidad experimental.”¹ Laboratorio-espectáculo reputado por su “promiscuidad, homosexualidad y ninfomanía”², *Midget City*, anticipación de los “*reality shows*” de finales del siglo XX, opera como un espacio fantasmático de retorno de lo reprimido por la moral victoriana cuyo *decorum* domina la ciudad de Manhattan. En poco tiempo, esta ficción arquitectónico-política será reducida a cenizas por el fuego.

A partir de ese momento, Manhattan mismo se convierte en el nuevo centro de invención arquitectónica y de experimentación con la escala³. El rascacielos, aspirando a multiplicarse en cada cuadrícula de la retícula urbana, asciende como un gigante “irresistiblemente sintético”⁴ que se alimenta de flujos de capital. Desde los años 50, la industria cinemato-

gráfica hollywoodiense, tomando el perfil urbano de Manhattan como decorado, despliega de nuevo el juego con la escala en un segundo nivel de representación. El naciente género cinematográfico de la ciencia ficción utilizará la confrontación de escalas y tallas como un metalenguaje a través del cual representar no sólo las contradicciones internas del nuevo paisaje urbano, sino también el choque político entre los sexos, los géneros, las clases y las razas que el rascacielos pretende esconder tras su fachada homogénea.

Gigantismo doméstico

La resistencia política a la reestructuración de los espacios de género y el temor de una invasión por parte de las mujeres del espacio público, considerado hasta entonces como un espacio de producción de masculinidad, va a dar lugar en los años 50 a dos representaciones del cuerpo blanco heterosexual y de la arquitectura en términos de escala. Asistimos así a una miniaturización cinematográfica de los hombres y un agigantamiento paralelo del cuerpo de las mujeres blancas.

The Incredible Shrinking Man (1957), ofrece por primera vez en la cultura popular americana una reacción en términos de escala frente a la creciente visibilidad de las mujeres blancas en el espacio público después de la Segunda Guerra Mundial⁵. Invirtiendo la tradicional segregación de género en “separación de esferas”, que definía la feminidad como naturalmente interior y doméstica y la masculinidad como tecnológica y predestinada al exterior y al intercambio público, la película describe las desventuras de un hombre minimizado encerrado en el espacio

Las películas de Serie B trasladaron a la pantalla el clima de la Guerra Fría



doméstico (que ahora representa para él un territorio peligroso) donde espera su transformación en molécula y su final evaporación, es decir su paso a la invisibilidad material y política.

En 1958 el reajuste técnicamente asistido de la escala cuerpo-arquitectura cambia de género. *The Attack of the 50-foot Woman* (Nathan Hertz) narra la historia de Nancy Acher, un ama de casa, solitaria y aburrida, que crece desproporcionadamente tras un encuentro con una nave espacial. Efecto de su exponencial corpulencia, Nancy estalla primero los muros de su casa suburbana destruyéndola, para aplastar después cada casa que encuentra a su paso. Recluida como una enferma mental y perseguida por el ejército como un animal salvaje, la anti-heroína es finalmente ajusticiada.

Mientras que desde presupuestos psicoanalíticos Linda Hart interpreta el crecimiento de Nancy como una representación grotesca e histórica de la feminidad en la que “la totalidad del cuerpo se convierte en síntoma”⁶, Barbara Creed la entiende como un trasunto de la temible “madre fálica”⁷ y Ann Kaplan cree ver en ella el retorno de la madre castradora, al mismo tiempo objeto fóbico y libidinal, que posibilita y destruye la erección (sexual y arquitectónica) masculina⁸. Me interesa aquí explorar esta transformación corporal en relación únicamente con la construcción política de los espacios domésticos y urbanos, privados y públicos. A diferencia de estos análisis, el presente texto avanza una breve *gigantología política* que pretende interrogar las construcciones de género, sexualidad, raza y espacio público a partir del análisis de la representación reciente del cuerpo femenino gigante. Se trata aquí de elaborar una cierta topología del género y de la raza a través de la descodificación del modo en que los signos cuerpo-arquitectura se despliegan y se entrelazan discursivamente. Si desde un punto de vista marxista Lefebvre analiza en 1974 la “producción social del espacio”⁹, la aportación de los estudios feministas, *queer* y postcoloniales nos fuerza hoy a pensar en la *producción de género, sexual y racial del espacio*¹⁰. Por tanto conviene aquí hablar de espacio privado y público como de categorías políticas construidas transversalmente a través de relaciones de género, clase, sexualidad y raza.

Desde este punto de vista, no hay monstruosidad alguna en el cuerpo de Nancy, que guarda sus formas y proporciones. Su gigantismo no deriva, como quisiera Creed, de una patología femenina (histórica u otra), sino más bien de una *enfermedad de lo doméstico*: una reacción corporal y política al confinamiento de la casa unifamiliar suburbana (en continuidad con otras arquitecturas disciplinarias de encierro institucional moderno descritas por Foucault, como el hospital, la caserna, la escuela, la prisión) y a las restricciones propias de la institución del matrimonio y de la heterosexualidad¹¹.

Angela Davis entiende la producción de lo doméstico y de la figura del

“ama de casa” como efectos de una transformación de la estructura del capital: “Debido a que el trabajo doméstico no generaba beneficios, necesariamente fue definido como una forma inferior de trabajo frente al trabajo asalariado capitalista. Un importante subproducto ideológico de esta radical transformación económica fue el nacimiento de la “ama de casa”¹². En esta ideología del “ama de casa”, el dispositivo doméstico (su arquitectura, pero también sus reglas de confinación y encierro) funciona como un regulador de la visibilidad, como un *velo*¹³ destinado a controlar la presencia activa y sexual de las mujeres en el espacio público. En este régimen de espacialización política del género, el abandono femenino del hogar implica la ruptura del espacio doméstico y de la célula heterofamiliar, del mismo modo que la entrada de la mujer en el espacio público supone una amenaza para la distribución espacial del género en la ciudad, una visibilidad excesiva y monstruosa. La emancipación de las mujeres blancas, en tanto que proceso de des-domesticación, es presentado aquí como una desviación que debe ser contenida jurídica y

médicamente: a través de estrictas leyes anti-divorcio, de la patologización y del tratamiento de la masturbación y de la homosexualidad y de la sedación narcótica del ama de casa¹⁴. La anti-heroína es violentamente ejecutada porque su crítica de la domesticidad pone en peligro las bases que regulan el funcionamiento del capital y de la nación durante los años 50. Frente a la progresiva des-domesticación de la mujer blanca, América responde con un aumento de la disciplina, de la vigilancia y del control en el espacio público, rearticulando así la relación tradicional entre género y visibilidad.

El agigantamiento funciona aquí como alegoría visual de la crisis de la estructura unifamiliar heterosexual y de la arquitectura doméstica en el contexto de la ciudad suburbana americana. En esta representación, el devenir-público¹⁵ de la mujer blanca de clase media no parece amenazar el tejido urbano,

sino simplemente la configuración del espacio doméstico que, como más tarde pondrán de manifiesto los proyectos feministas de *Woman House Project*, Martha Rosler, Ilene Segalove o Louise Bourgeois, se convierte progresivamente en un espacio de confrontación y resistencia política. Paralelamente, diversas autoras feministas y lesbianas utilizarán la *performance* como instrumento crítico de re-politización del espacio público, así como la re-significación del cuerpo monstruoso (como Steckel, Sue Williams, Alice Neel o Betsy Damon) como nueva figura de lo político.

Sin duda influenciada por este nuevo lenguaje visual, pero aún dentro de los cánones normativos de la representación dominante, la trama del *remake* de *Attack of the 50 Ft. Woman* de 1993 (Christopher Guest y Daryl Hannah) se ve ligeramente alterada en términos cruciales para la investigación de la relación entre domesticidad, espacio público y visibilidad del cuerpo de las mujeres. Antes de comenzar su proceso de crecimiento,



¿Cristalización de un deseo o de un temor?

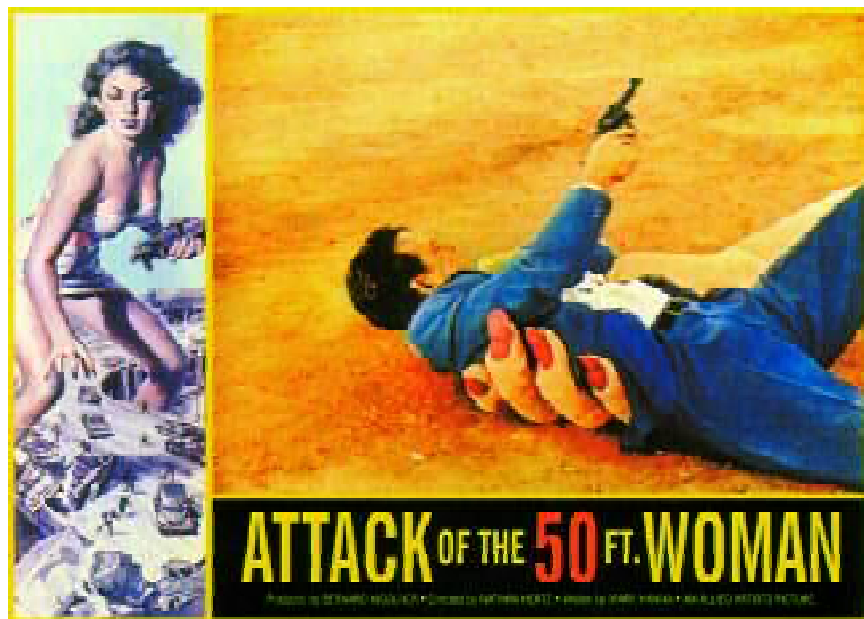
Nancy juega con una casa de muñecas en relación con la que su cuerpo aparece por primera vez como gigantesco. La talla de la casa hetero-familiar suburbana de clase media (tanto real como en su versión de juguete miniaturizado) y no la talla del cuerpo (como en los tratados clásicos de Vitruvio o Filarete hasta Le Corbusier) se presenta aquí como el canon analógico de escala. Esta imagen premonitoria nos prepara para entender su relación futura con su propia casa, pero indica también que la lectura de la talla del cuerpo (o de la arquitectura) —como variable contextualmente construida— depende de criterios relacionales y contingentes y que por tanto la monstruosidad es simplemente una cuestión de política de la representación. Dicho de otro modo, el crecimiento de Nancy depende de una economía de la mirada. Aquí, tanto la talla como el género son el resultado de procesos de representación, de construcción de imagen, procesos que ponen en relación cuerpos y espacios de acuerdo a ciertas leyes político-visuales¹⁶.

Como en la primera versión, Nancy, considerada como un cuerpo no-humano, será de nuevo perseguida por el ejército. Pero es aquí donde la nueva versión introduce un giro fundamental: en esta ocasión Nancy y su marido son rescatados por los extraterrestres y trasladados al UFO. A diferencia de los alienígenas de la primera versión, los habitantes de la nave espacial son tan humanos como sus vecinos terrícolas. Lo que parece diferenciarles de la especie humana no es tanto la constitución material de sus cuerpos como las relaciones que se establecen entre los cuerpos, los objetos y los espacios. Una vez en la nave, Nancy se une a una comunidad de amazonas intergalácticas que habitan en un espacio segregado altamente tecnológico. Un nivel más abajo, su marido es introducido en una “unidad de re-educación masculina” cuyo aspecto recuerda tanto a la célula suburbana hetero-doméstica terrícola como a los espacios institucionales de encierro médico o penitenciario. La nueva producción espacial del género, a la que el varón debe someterse ahora, parece implicar también una nueva distribución sexual del cuerpo que subvierte la jerarquía tradicional de órganos y prácticas (pene frente a clitoris, penetrador frente a penetrado). Lo que ofrece esta humanidad utópica extra-terrestre es en definitiva una nueva espacialización del género.

Aprendiendo de la gigante

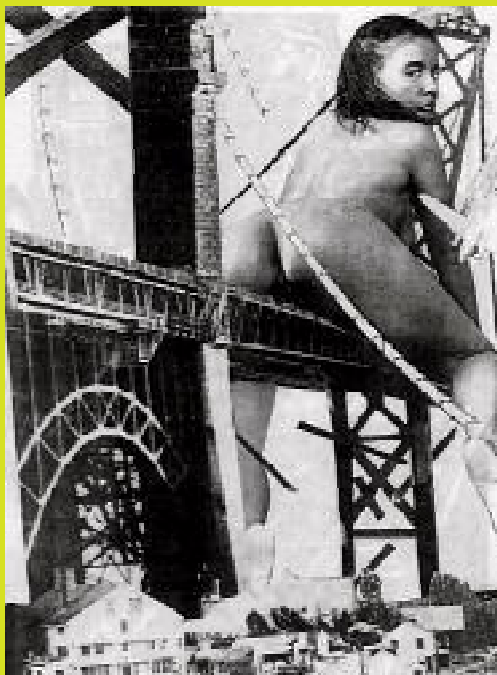
Como hemos visto, la gigante blanca en el discurso dominante crece en el espacio interior, elevándose como un agente devastador para la arquitectura doméstica, en cambio parece perder determinación política y fuerza de demolición cuando es representada en relación con el espacio público y el tejido urbano. Por ejemplo, en las cyber-narraciones visuales de Chuckjcj¹⁷, las masas liliputienses, al mismo tiempo a terradas y estáticas, asisten a un espectáculo sexual y arquitectónico único al observar a la heroína Monica XL, “una mujer blanca de 2000 pies de altura”, posando junto a los edificios de Las Vegas.

Es posible afirmar que Venturi, Scott Brown e Izenour ceden a una estética urbanística macrófila cuando eligen como portada de *Leaming from Las Vegas*, la fotografía en color de una carretera de Nevada que tiene como único horizonte un enorme panel publicitario en el que una gigante blanca se broncea con la ayuda de los cosméticos Tanya. La ciudad post-industrial, como un sistema de comunicación multimedia donde toda estimulación sensorial ha sido saturada por la función escópica, se ha convertido aquí en una red de “paisajes de grandes espacios, alta velocidad y programas complejos.”¹⁸ De este modo, el espacio público se ve progresivamente privatizado, saturado por los signos del mercado, constantemente conectado a la producción y al consumo mediático de la imagen.



Cartel publicitario de *Attack of the 50ft Woman*

En este contexto ecléctico, insisten, los signos reemplazan a la “arquitectura pura”: “la mercancía y la arquitectura están desconectadas de la carretera. El gran signo surge para conectar al conductor con el supermercado... El signo gráfico se ha convertido en la arquitectura de este paisaje.”¹⁹ La imagen de Monica XL, “cortada y pegada” junto a un edificio gigantesco de MacDonald’s se comporta exactamente como un “signo de megatextura”²⁰: el cuerpo blanco femenino ha sido engrandecido y su silueta, como la de un *billboard* “despegada y colocada en sentido perpendicular a la autopista como un enorme signo.”²¹ En este escenario multimedia, el cuerpo de Monica XL no destruye la arquitectura (como lo hacía Nancy en su proceso de desdomesticación) sino que funciona él mismo como arquitectura. La gigante blanca es un signo-porno-



Imágenes de *Black Giantess* una revista para macrófilos dedicada a la “gigante negra”

arquitectura tridimensional que, como los signos comerciales del Hotel Aladdin, del Casino o del Pioneer Club, interpela en la distancia el deseo macrófilo del habitante de la aldea global.

Si ponemos esta semiología porno-urbana en relación con la historia política de las mujeres en la ciudad americana a partir del siglo XIX²², no es exagerado afirmar que las mujeres acceden al espacio público precisamente cuando éste comienza su proceso de privatización capitalista. Pero esta ampliación del espacio público en términos de género, no es únicamente un efecto secundario de la creciente capitalización y virtualización del cuerpo y del espacio en las sociedades contemporáneas. Se trata también de una conquista producto de la contestación política llevada a cabo por el feminismo desde finales del siglo XIX. El problema reside en las zonas de sombra creadas por la crítica del feminismo emancipacionista. Incapaz de asumir sus presupuestos hetero-coloniales, buena parte del discurso feminista piensa los espacios públicos y privados de acuerdo a una topografía colonial.

Por ello, en esta gigantología política y frente a la omnipresencia de la anti-heroína gigante blanca en la representación de la cultura popular de los 50, resulta sintomática la falta de representaciones cinematográficas de la gigante negra. Sin embargo, el cuerpo racializado, verdadero afuera constitutivo de la razón colonial²³, no desaparece del imaginario visual sino que es transformado para poder acceder a la representación dominante o bien es desplazado a contextos marginales de la representación. Por una parte, dentro de una economía de la representación que funciona por sustitución fantasmástica y transferencia, el espectro de la gigante negra reaparece en forma de animal o de monstruo mutante que

invade la ciudad moderna. Por otra, la gigante negra, intolerable para la representación dominante de la cultura popular, re-emerge en la representación pornográfica de revistas underground y páginas internet macrófilas.

Mientras que en la pastoral suburbana de la ciudad americana la gigante blanca crece del espacio interior y doméstico de la casa unicelular hasta amenazar su integridad arquitectónico-política o se vuelve signo arquitectónico en el porno-collage público de la ciudad postmoderna, la gigante negra, representada como monstruosa y sexual, irrumpe en el espacio público de la ciudad globalizada para destruirlo. En este caso, el acceso al espacio público no pasa por una transformación de las relaciones entre género y domesticidad, sino que depende de los dispositivos de visibilización y publicitación del cuerpo de color en el régimen visual colonial. Como señala Angela Davis, a diferencia de las mujeres blancas que acceden progresivamente al espacio público de la ciudad norteamericana, las mujeres de color pasan del encierro de la economía esclavista a la exclusión de la segregación y más tarde a la invisibilidad del trabajo doméstico pobre asalariado²⁴. De este modo, la representación diferencial de la gigante blanca y de color en la cultura popular norteamericana responde a una asimetría en la espacialización de la raza.

La bestia negra de la razón colonial

La producción del cuerpo de color como monstruoso y la regulación de su presencia en el espacio público ocupa una posición central en el discurso colonial europeo a partir del siglo XVI. En esta historia de apropiación

ciones, tráficos e intercambios de objetos y cuerpos, la producción pública del cuerpo de Saartjie Baartman, conocida en el lenguaje europeo como la Venus de Hottentot (Venus Hotentote), aparece como un caso paradigmático de representación racial y de género en términos de exceso, monstruosidad y gigantismo. Me limitaré aquí a subrayar, siguiendo a Londa Schieninger²⁵, la relación entre la producción de la diferencia racial y la representación agigantada del cuerpo, así como el rol de los dispositivos museísticos, arquitectónicos y pornográficos que hicieron posible la exhibición pública del cuerpo racializado en las metrópolis coloniales europeas durante del siglo XIX y buena parte del siglo XX.

En la nueva economía de la modernidad, el estatuto del cuerpo colonizado, como el cuerpo monstruoso, pasa de ser un cuerpo de excepción que debe ser invisibilizado y excluido del espacio público, a ser un objeto de estudio científico y de consumo espectacular. Es así como el cuerpo de color accede al espacio público: a través de la espectacularización jurídica, médica, zoológica, museística o circense. Las mujeres de Hottentot se convierten en objeto de atención para los zoólogos y fisiólogos europeos a través de la descripción que harán de sus cuerpos los primeros viajeros coloniales: se dice de ellas que sus cuerpos son masivos, sus genitales excesivos y sus costumbres hiperbólicamente sexuales. La piel de sus senos será disecada y comercializada por los colonizadores del Cabo de Buena Esperanza en forma de “sacos para guardar tabaco”²⁶. Pero sin duda el órgano que genera más fascinación en los colonos europeos es el llamado “delantal de Hottentot”: se trata de los *labia minora* vaginales representados como un delantal o una doble cola. “Saartjie Baartman, apunta Schieninger, tenía alrededor de veinte años cuando fue transportada desde las colonias inglesas de Cabo de Buena Esperanza a Londres en 1810 por el médico Alexander Dunlop, que aumentaba sus ganancias exportando especímenes venidos desde el sur de África para los museos... Desde su llegada a Inglaterra Saartjie Baartman se convertirá en uno de los espectáculos con más éxito de Londres, exhibida sobre un estrado de dos pies de altura, hasta el que la acompañaba su guardián y presentada como una bestia, obligada a caminar, a estar de pie o a sentarse siguiendo órdenes bien precisas. Los espectadores podían ver su “figura brutal” por dos chelines. En ese momento, la atención se dirigía no tanto a su “delantal” (puesto que estaba vestida con una túnica del color de su piel) sino más bien a sus “sobresalientes nalgas” que “los visitantes podían, por un precio extra, tocar y pellizcar.”²⁷

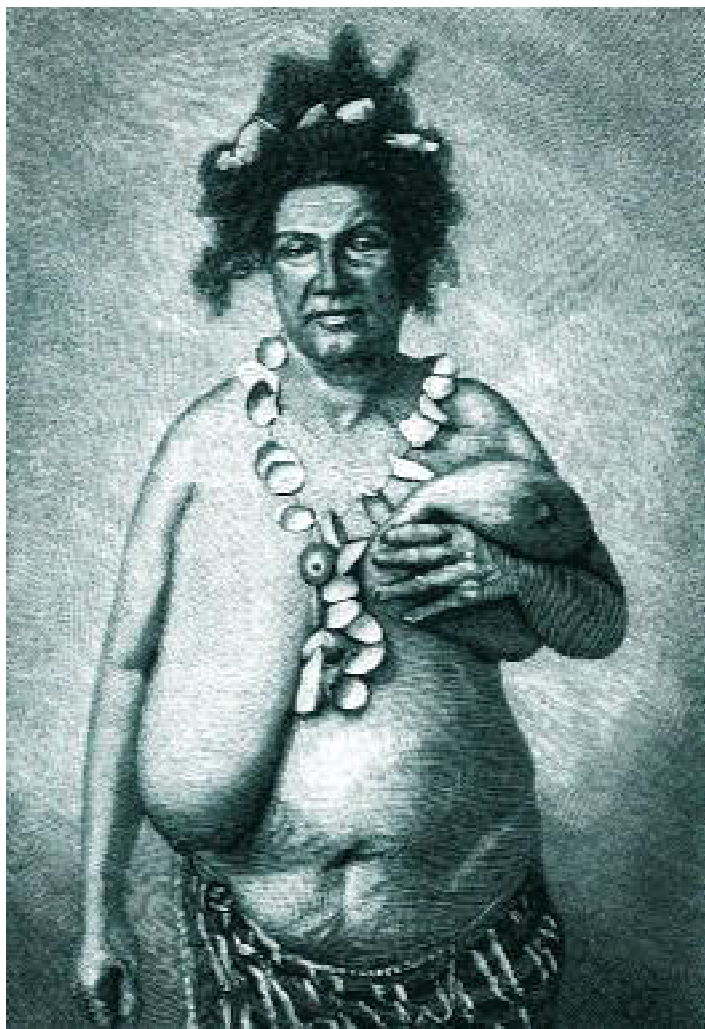
En 1815, Saartjie Baartman será trasladada al Musée d’Histoire Naturelle du Jardin du Roi de París para ser examinada por diferentes científicos que deberían “ofrecer la más completa descripción de sus anomalías genitales”²⁸. Para la biología colonial, de Linnaeus a Georges Cuvier, el alargamiento de los labios vaginales da testimonio de la existencia de un lazo de filiación aberrante entre diferentes especies y sexos. Tras su temprana muerte en 1816, el cuerpo de Baartman será desmembrado y sus genitales exhibidos en un bocal en el Musée de l’Homme de París. Su piel será sometida a un proceso de taxidermia para ser finalmente expuesta en el espacio público del museo de la ciudad de Londres.



La heroína *Wonder Woman* encarnaba a la mujer blanca norteamericana defensora de los valores patrióticos

En la representación cinematográfica posterior, el cuerpo femenino gigante de color, situado en el centro del discurso colonial va a sufrir un proceso de represión y de sustitución similar al que explica la producción del fetiche en la descripción de Freud de 1927. Desplazado hacia un punto ciego de la representación y substituido por el cuerpo del animal salvaje, de la bestia híbrida y mutante re-emerge en el espacio público urbano a través de las figuras del gorila (*King Kong*, 1933), del dinosaurio (*King Dinosaur*, 1955), de la araña negra gigante (*Spider*, 1958), del animal prehistórico o mutante (*Godzilla*, 1954; *Gorgo*, 1961) o incluso del depredador extra-terrestre (*Alien*, 1979).

En las series de agigantamientos y animalizaciones del cuerpo femenino racializado, *King Kong* (1933) aparece como la figura más emblemática de sustitución. La escena central de la película reúne por un momento los tres elementos que articulan el juego de escalas de la ciudad norteamericana moderna, la mujer blanca, el cuerpo racializado y el rascacielos –el Empire State Building, cuya construcción había sido terminada apenas dos años antes de la realización de la película–. Producto de la ansiedad colonial por controlar la sexualidad africana y el mestizaje²⁹, *King Kong* circula en la misma cadena de producción del cuerpo y de la mercancía que domina la construcción de Saartjie Baartman: es capturado en una base colonial, transportado a la metrópolis civilizada, encerrado,



El cuerpo de la mujer negra como encarnación de una hipersexualidad monstruosa

transformado como espectáculo público y finalmente asesinado.

En otra serie de desplazamientos, la película *The Wasp Woman* (“La mujer avispa”) de Roger Corman (1959) narra la transformación de una mujer blanca de mediana edad en una avispa negra. La narración dibuja con horror el oscurecimiento de su piel y el aumento incontrolable de sus impulsos sexuales. La anti-heroína muta y se transforma en una avispa negra gigante, devoradora de hombres. Es posible leer esta metamorfosis como una fábula biopolítica que responde a la contestación de la segregación racial iniciada por el *civil rights movement*. Aquí el control doméstico y sexual de la mujer (tanto blanca como de color) se revela como un instrumento de control racial y de prevención del mestizaje.

En esta genealogía de sustituciones de cuerpos colonizados, la representación de *Godzilla* en la saga japonesa (Inoshiro Honda, 1954)

responde más bien al carácter expansivo y a los efectos mutantes de la radiación nuclear. Sin embargo, sus respectivos *remakes* británicos y americanos, *Gorgo* (Terence Fisher, 1961) y *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998) recuperan la figura distópica del monstruo racializado. Este nuevo *Godzilla*, una suerte de gigante híbrido altermundialista, vuelve al epicentro del Imperio (Nuevo Nueva York) con la intención de destruir los núcleos de control y recepción de los flujos económicos y militares del nuevo capitalismo global.

Finalmente, tras pasar por sucesivas sustituciones y devenires, la figura de la mujer de color gigante vuelve a la superficie de la representación visual en los años 80. En esta ocasión no hay transformación del cuerpo, sino desplazamiento del contexto político-visual de la representación que se convierte en pornográfico. Así por ejemplo, las imágenes de *Black Giantess*, una revista para macrófilos dedicada a la “gigante negra” son el resultado de un trabajo manual de collage de tres elementos invariables: “partes del cuerpo de mujeres negras recortadas en revistas porno; víctimas, figuras de accidentes o de personas en peligro procedentes de revistas como *Newsweek*; y edificios, signos de tráfico, aviones, trenes, automóviles.”⁹³⁰ Entre un edificio y un tren, un cuerpo o simplemente un órgano sexual funciona como una pieza arquitectónica que añade verticalidad o movimiento al plano para construir una estética porno-urbana.

Como muestra el ritual científico-colonial de desmembramiento y exposición del cuerpo de Baartman, los cuerpos de las mujeres de color serán violentamente racializados a través de técnicas de representación visual semejantes a las utilizadas para la producción de los collages porno del *Black Giantess* que atacan la ciudad a finales del siglo XX. En el caso de Baartman: su cuerpo será elevado con respecto al nivel del ojo con la ayuda de un simple pilar, lo que provoca inmediatamente una perspectiva oblicua en la mirada del visitante que favorece el alargamiento de las piernas y el abultamiento de las nalgas. Exhibida públicamente en el museo, Baartman adquiere el carácter de una atracción monstruosa, al mismo tiempo espectáculo biológico y sexual. Aquí el museo opera de modo similar al zoológico, como un espacio transicional, una isla colonial, un reducto racial extirpado a la colonia y transplantado en el entorno urbano, civilizado, humano y blanco de la metrópolis.

Mientras que el cuerpo de color construido como sexual, salvaje y monstruoso no puede ser completamente consumido por el ojo colonial de la metrópolis (representando una amenaza para el tejido urbano y político-sexual de la metrópolis en las figuras de King Kong o de *Godzilla*), sus órganos desmembrados y rearticulados en una totalidad visual gigantesca pero indefensa aparecen listos para el consumo y la satisfacción visual. Por ello, curiosamente la producción del gigantismo del cuerpo racializado sólo puede llevarse a cabo por un proceso previo de fragmentación y miniaturización del cuerpo: este proceso es a veces material como en el caso de Saartjie Baartman, pero más a menudo representativo, como en el caso de los porno-collages de Ron H o Chuckcjc.

Así el cuerpo físico de las mujeres de color, auténtica metáfora orgánica en el intercambio discursivo y material de la globalización, se ve al

mismo tiempo invisibilizado y sobre-expuesto a los dispositivos visuales de control y mediatización, hecho público a través de técnicas de representación que impiden, más que garantizan, el acceso al espacio público y que exigen la creación de *espacios públicos subalternos* de resistencia. Por otra parte, esta pornografía de la destrucción, como las representaciones de King Kong o de Godzilla en Nueva York, ya no pueden leerse sin referencias a las imágenes televisuales de la destrucción de las Twin Towers, tomando así el carácter de significantes paradoxales en un discurso geopolítico más amplio que nos impone la existencia de esferas públicas múltiples y no siempre reconciliables, mofándose sin remedio del carácter monoesférico³¹ del espacio público habermasiano.

*Beatriz Preciado es profesora de Historia del Cuerpo y Teoría de la Performance en la Universidad Paris VIII, Francia.



Cartel de la película *King Kong*, 1933

NOTAS:

- 1 KOOLHAAS, Rem; *Delirious New York*, The Monacelli Press, New York, 1994, p. 49.
- 2 *Idem*.
- 3 KOOLHAAS, Rem; *Op.Cit.*, p. 78.
- 4 KOOLHAAS, Rem; *Op.Cit.*, p. 91.
- 5 Dejo de lado aquí *Dr. Cyclops*. (Ernest SCHOEDSACK, 1940), que juega con la talla en un contexto más científico que político-sexual.
- 6 HART, Lynda; *Fatal Women. Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, Routledge, New York, 1994, p. 111.
- 7 CREED, Barbara; *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1993, p. 139-150.
- 8 KAPLAN, E. Ann; *Psychoanalysis and Cinema*, Routledge, New York, 1990, p. 133.
- 9 LEFEBVRE, Henry; *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris, 1974.
- 10 Significativos de este cambio de paradigma son: MASSEY, Doreen; *Space, Place and Gender*, Polity Press, Cambridge, 1994. MOHARAM, Radhika; *Black Body: Women, Colonialism, and Space*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999. BERRY, Kate/ HEDERSON, Martha; *Geographical Identities of Ethnic America: Race, Space and Place*, University of Nevada Press, Reno, 2002. INGRAM, Gordon Brent/ BOUTHILLETTE, Anne-Marie/ RETTER, Yolanda (eds.); *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Bay Press, Seattle, 1997.
- 11 Utilizo aquí la noción de "heterosexualidad" en el sentido wittigiano, no como práctica sexual sino como régimen político. Ver: WITTIG, Monique; *La pensée straight*, Balland, Paris, 2001.
- 12 DAVIS, Angela Y.; *Mujeres, raza y clase*, Akal, Madrid, 2004, p. 226.
- 13 Siguiendo esta misma lógica, la socióloga turca Nilüfer Göle interpreta el velo islámico como un dispositivo de privatización del cuerpo, un instrumento de regulación de la visibilidad del cuerpo de las mujeres en el espacio público. Según Göle, "Si el velo de la generación de las abuelas no creaba problemas era porque éstas, a diferencia de sus nietas, no traspasaban el umbral del hogar.". GÖLE, Nilüfer; *Musulmanes et modernes. Voile et civilisation en Turquie*, La Découverte, Paris, 2003, p. 169.
- 14 Más del 50% de las mujeres blancas de clase media consumen algún tipo de calmante, sedante o antidepresivo durante los años 50.
- 15 No entraré aquí en la discusión de la relación entre la expresión "mujer pública" y "mujer en el espacio público" que han sido largamente analizadas por RYAN, Mary P.

en *Women in Public: Between Banners and Ballots, 1825-1880*, John Hopkins, Baltimore, 1990.

16 Sobre género como representación ver el primer capítulo de LAURETIS, Teresa de; *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

17 Esta es una publicación cibernética. Otras publicaciones macrófilas en papel: *In Step, Leg Show, Juggs, BU o Macrophiles*.

18 Robert Venturi, Denis Scott Brown, and Steven Izenour, *Op.Cit.*, p. 8-9.

19 *Idem*. p. 13.

20 *Idem*. p. 13.

21 *Idem*. p. 18.

22 Ver: HAYDEN, Dolores; *Redesigning the American Dream: Gender, Housing and Family Life*, Norton, New York, 1984. RYAN, Mary P.; "Gender and the Geography of the Public" en *Women in Public: Between Banners and Ballots, 1825-1880*, John Hopkins, Baltimore, 1990.

23 SPIVAK, Gayatri C.; *Critique of Postcolonial Reason: Toward A History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1999.

24 DAVIS, Angela Y.; *Mujeres, raza y clase*, Akal, Madrid, 2004, pp. 234-235.

25 SCHIENINGER, Londa; "Taxonomy for Human Beings" en *The Gender Cyborg*, editado por Gill Kirkup, Linda Janes, Kath Woodward y Fiona Hovenden, Routledge, New York, 2000.

26 SCHIENINGER, Londa; *Op.Cit.*, p. 26. El etnólogo vienés Friedrich Krauss, amigo y colaborador de Freud, publicó en 1904 una taxonomía del cuerpo humano femenino que establecía una tipología racial dependiendo de la forma y talla de el rostro, los senos y las nalgas. KRAUSS, Friedrich; *Beauty of the Woman's Body*, 1904. Paralelamente, por primera vez las instituciones médicas modernas popularizarán técnicas quirúrgicas y cosméticas de reducción de senos, vientre y nalgas para la llamada "nueva mujer" europea.

27 SCHIENINGER, Londa; *Op.Cit.*, p. 27

28 SCHIENINGER, Londa; *Op.Cit.*, p. 29.

29 DESSER, David; "Race, Space and Class", en KUHN, Anette (ed.); *Op.Cit.*, p. 85.

30 GATES, Katherine; *Deviant Desires. Incredible Strange Sex*, Juno Books, New York, 2000, p. 125.

31 Utilizo aquí una expresión de Peter SLOTERDIJK. Ver: *Ecumes. Spheres III*, traducción francesa: Maren Sell Éditeurs, Paris 2005.