

El cuerpo, ese renovado campo de batalla. Las masculinidades en las prácticas artísticas en España¹

Juan Vicente Aliaga

Universitat Politècnica de València

En este trabajo abordaré los cambios acaecidos en la producción artística española a propósito de la cuestión de la masculinidad desde inicios de los años 90 hasta mediados de la segunda década de este siglo. Durante este período se detecta que gran parte de las propuestas en el campo de la fotografía, el dibujo, la escultura y la *performance* han convertido el cuerpo en el crisol en donde se miden los signos que definen la masculinidad y la feminidad en sus distintos acentos y en el que se plasma la experiencia sexual y las connotaciones sociales y de género. Uno de los cambios que propicia que la primera década del siglo XXI sea distinta de la precedente sería la menor presencia de biohombres que trabajan en el campo de la representación; el nuevo siglo se verá marcado por la práctica de la *performance* y por la masiva participación del sujeto mujer en sus distintas acepciones y desbordamientos, inclusive de quienes lo rechazan para tratar de esquivar el peso asfixiante de la lógica de género.

Masculinidad y feminidad, feminidad y masculinidad –en todas sus dimensiones y manifestaciones, plurales y singulares– son conceptos que han ido cambiando a lo largo de los distintos periodos históricos, aunque siempre hayan estado vinculados a las normas patriarcales (y a los intentos subsiguientes por infringirlas); mantienen, sin embargo, ciertas constantes en las que la feminidad aparece casi siempre claramente devaluada frente a la masculinidad imperante. Una masculinidad constantemente encarnada en el cuerpo viril, en la fuerza física, en la musculatura, en el poder ejercido por los varones, en la valentía, la asertividad o en la seguridad, y que no entiende de modos de producción, pues se reproduce en todo tipo de formas de estructuración social

¹ Este trabajo forma parte del proyecto «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México» (FEM2015-69863-P) del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España).

VERSIÓN PRE-PRINT: la versión final, a la que se remite, fue publicada en *Masculinidades disidentes*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, 2016, pp. 109-134.

y de sistemas socio-políticos (en el capitalista y en el comunista estalinista, en el maoísta y en el castrista). No se puede olvidar que la virilidad se construye frente al miedo a lo femenino, según afirmase Pierre Bourdieu (2000); añadiría también que frente al rechazo al marica o afeminado, que se ve como un traidor a la virilidad por su proximidad con lo femenino. Estos factores están presentes, con sus diferencias, en todas las sociedades humanas.

Previamente al análisis de aquellas prácticas artísticas que problematizaron y cuestionaron las representaciones hegemónicas de género en una etapa de la historia de España turbada por la aparición del sida, parece oportuno tratar de profundizar antes en el concepto de masculinidad. La vía más adecuada, a mi juicio, para desentrañar el significado de la masculinidad no la aportan las definiciones de conceptos y su lastre fijador o determinante de sentidos –más que hablar de *sustancia* o mucho menos de *esencia* sería de mayor provecho auscultar en las dinámicas en donde se ejercita la masculinidad– ni la encarnación (*embodiment*) específica en actos, gestos, hechos y comportamientos. La masculinidad se manifiesta en todas partes y también en el espacio, sea este la cancha de un estadio de fútbol (donde abundan los signos varoniles: escupir en el suelo, gritar, rodar por el suelo...), en los pasillos de una oficina (el acoso de algunos hombres hacia sus subordinadas es prueba de ello) o en la cafetería de un tren donde un hombre puede hacer comentarios ofensivos sobre las prostitutas, sin inmutarse, para hacer gala de su virilidad. El espacio social está marcado por la visión normativizadora del género y en él la masculinidad de los biohombres, todavía hoy, tiene bula.

Dicho esto, y desde la perspectiva de quien observa la realidad a finales de 2015, resulta pertinente, más que hablar de masculinidad en singular, hablar de masculinidades, en plural, incluyendo las femeninas, con sus distintos matices y acentos.² Sin duda la segunda opción se aviene mejor con la diversidad de realidades en que se mueven los biohombres y también las biomujeres que se consideran a sí mismas como masculinas –o las que siéndolo no son interpeladas en la esfera pública mediante un acto de injuria, como «marimachos» o «camioneras», entre otros. Por descontado, existe la masculinidad que no es sinónimo de fuerza excluyente y sexista, aunque esta manifestación no sea tan visible, ya que algunos hombres –pocos todavía– han

² Véanse los trabajos sobre masculinidad femenina de Aliaga (2015), Madrigal (2015) y Trujillo (2015) a propósito del período inmediatamente anterior al analizado en estas páginas.

entendido por fin el mensaje igualitario del feminismo. En efecto, la masculinidad como categoría que conlleva forzosamente un ideal constituye una aspiración que ninguna realidad material puede colmar ni satisfacer. Y ni siquiera en un mundo tan estratificado y jerarquizado como el masculino (en el ejército, en el ejercicio del deporte,...) parece tener sentido no ya la representación máxima de la masculinidad sino su plasmación concreta. Cuando se explora con atención la práctica de la masculinidad de inmediato pueden hallarse fisuras, contradicciones, irrealizaciones, fallos. Inclusive se encuentran esas quiebras, conscientes o no, de la virilidad en los comportamientos de *histeria fálica* a los que se refería Richard Dyer (1992) y que él veía en el ámbito del cine: puños cerrados, mandíbula prieta, rostro impasible. Una masculinidad así definida perjudica también a muchos hombres, aunque no lo sepan, pues les obliga a asumir unas normas de imposible cumplimiento que terminan a menudo en frustración y dolor; sin embargo, estas contricciones no se explicitan pues reconocerlas sería signo de debilidad, es decir, de feminidad.

¿Quién encarnaría hoy la masculinidad más celebrada como modelo, la de mayor arriago, la más prístina? Difícil afirmarlo. Antaño probablemente pudiera hallarse tanto en un filósofo como en un guerrero; en la actualidad, y dado que los soldados de carne y hueso (no los de las imágenes) no despiertan tanto seguimiento en la sociedad de las mil pantallas, salvo a las huestes castrenses y a los seguidores de algunos clubes de lucha, habría que buscar estos paradigmas de masculinidad dominante en algún político (Putin es un referente para los recalcitrantes bastiones del conservadurismo ruso y Erdogan para sus equivalentes turcos); en algunos agresivos directivos de empresa; en actores de Hollywood (los papeles de Rambo o James Bond interpretados por distintos actores); los jugadores de fútbol o rugby...³ ¿Y la masculinidad en las mujeres? Por mucho que algunos sectores (minoritarios) de la población hayan asumido que hay mujeres que rompen con los ideales femeninos y encarnan comportamientos considerados masculinos, y de hecho algunos de ellos han traspasado las pantallas cinematográficas (Sigourney Weaver en *Alien* o Demi Moore en *La teniente O'Neil*), en el imaginario colectivo al pronunciar el término «masculinidad» no vienen nombres de biomujeres, todavía, a la mente de la mayoría de la población. Esta es una asignatura pendiente en la batalla por la diversidad humana respecto a los

³ Estos dos últimos son terrenos prácticamente vírgenes en materia de homosexualidad: Gareth Thomas es una excepción en el rugby.

códigos de género, que no es lo mismo que la abolición del género, una estrategia que proponen algunos grupos sociales pero que no voy a incorporar al debate, pues nos llevaría por otros derroteros.

Tras esta breve introducción, dirijo la mirada al contexto político, social y cultural de la España de los 90 con el objetivo de tratar de identificar qué tipo de representaciones se han generado sobre las masculinidades en las distintas manifestaciones artísticas. La primera pregunta parece ociosa pero es necesario formularla: ¿qué modelos de masculinidad imperaban en los 90? De nuevo hay que volver la mirada hacia el cine y el fútbol como dos influyentes tecnologías de género – Teresa de Lauretis *dixit* (1989)– que fomentan la imitación en los comportamientos que se consideran «propios o impropios» de hombres y de mujeres. En el cine de Hollywood vienen a la mente nombres como los de Tom Cruise, Brad Pitt, Denzel Washington, George Clooney o Pierce Brosnan; en el español, Javier Bardem, Eduardo Noriega, Jorge Sanz podrían dar la réplica.⁴ Entre los futbolistas, sin duda los nombres de mayor seguimiento popular fueron Zidane, Ronaldo, Raúl, Figo y Butragueño. Si se revisa esta lista cabría preguntarse si alguno de ellos ha roto, o al menos erosionado, las normas del orden fálico. No lo parece.

¿Dónde pondría los ojos entonces un/a artista que adoptara la categoría de género para deconstruir las reglas hegemónicas? El contexto no podía ser más hostil para aquellos sectores sociales que no comulgaban con el heterosexismo. La izquierda socialdemócrata en el poder apenas había tomado iniciativas en pos de la concienciación social a favor de la diversidad sexual (Calvo Borobia, 2013) y las pocas que existieron estaban mermadas, pues los colectivos LGTB padecían los embates de la sidofobia y la vinculación interesada que los medios de comunicación establecieron entre homosexualidad y sida fomentaba su invisibilidad (Villaamil, 2004); de ahí que algunos homosexuales o bisexuales famosos o conocidos –Jaime Gil de Biedma, Miguel Bosé– ocultaran su opción sexual, tal era el miedo a ser señalados con el dedo acusador. Los 90, sobre todo en su primera mitad, fueron años en los que figuras mediáticas que podrían haber desempeñado un papel destacado, a lo *role model*, en la causa LGTB, como Pedro Almodóvar, no habían salido del armario o jugaban al disimulo, y un

⁴ En torno a las representaciones del cuerpo masculino gay en el cine español, véanse las monografías de Fouz-Hernández y Martínez-Expósito (2007) y Fouz-Hernández (2013), así como el artículo de Peralta en este mismo volumen.

cantante tan popular como Alejandro Sanz interpuso en 1999 una demanda al haber sido llamado homosexual, pues lo consideraba una infamia.⁵

En ese marco plagado de adversidades, un artista como el murciano Jesús Martínez Oliva (1969) se percató de que el cuerpo era el verdadero campo de batalla en el que había que intervenir. El cuerpo considerado abyecto por los puritanos era, sin embargo, el territorio en el que se dirimía la libertad del individuo y también las transformaciones sociales colectivas. Martínez Oliva arrancó sus proyectos artísticos como escultor con una propuesta sobre la autosuficiencia del falo. En unos dibujos sobre cartulina titulados *Ritos*, fechados en 1993, que, de hecho, eran bocetos para una instalación, trazó una forma alargada, cerrada sobre sí misma, claramente reminiscente de un órgano que evocaba al pene sin serlo en verdad. No había en estos dibujos un afán de verosimilitud, ni mucho menos de exactitud o de representación objetiva de los genitales masculinos, pues no hay alusión gráfica alguna, por ejemplo, al prepucio o al meato urinario; los testículos tampoco aparecían perfilados, aunque un desvío o quiebro de la continuidad de la línea en uno de los extremos del órgano dibujado pudiera remitir al glándula. El artista hizo varios bocetos sobre la misma idea: órgano vacío, rayado, constituido de una sucesión de pequeños dibujos con la misma forma. Las ideas primerizas esbozadas sobre papel le condujeron a la realización de una pieza tridimensional blanca (*Sin título*, aunque a veces denominada *Substituidor*, 1994). Esta escultura horizontal de dimensiones rotundas está compuesta de cables eléctricos plegados de tal manera que configuran un cuerpo replegado sobre sí mismo.⁶ Un tiempo después, en 1995, el artista concibió *Autofagia masculina*, una escultura circular realizada con cable eléctrico gris. Si la primera pieza estaba acostada en el suelo en posición horizontal, en esta segunda obra se insertaban los cables de forma anular en una de las partes del círculo, dando la impresión de ser engullidos. Ambas esculturas están cerradas y son autosuficientes.⁷ En 1998, otra escultura le sirvió para acabar de rematar sus ideas en torno a la falocracia: se trata de *Orden y ley* y consiste en una estructura de cable negro de tres metros de longitud, suspendida a varios metros del

⁵ Recuérdese que en 1995 se produjo en Sevilla el caso Arny, que suscitó una espiral de odio hacia los homosexuales por parte de los medios de comunicación amarillistas y de los meapilas (Aliaga, 1999-2000); también en 1996 importantes sectores de la población de Sitges enarbolaban su desprecio hacia la diversidad sexual ante la presencia de turistas gays.

⁶ Esta obra se expuso en la muestra de Jesús Martínez Oliva, *Fluidos discontinuos* (1994).

⁷ En aquellos momentos Martínez Oliva estaba inmerso en las teorías freudianas y lacanianas a las que añadió la lectura de Michel Foucault y los primeros textos de Judith Butler que tuvieron un impacto certero en su visión de la sexualidad y del poder que se vehicula a través de su práctica.

suelo, intocable en su altura y dispuesta centralmente respecto del espacio donde fue instalada, una sala dodecagonal en Valencia.⁸ No se debe pasar por alto que tanto en esta obra como en las dos anteriores el material utilizado era cable eléctrico, que sin duda permitía canalizar ideas relativas a la energía y a la fuerza.

Dicho esto conviene aclarar que el concepto de «falo» (*phallus* en latín o *phallós* en griego) ha sido objeto de formulaciones distintas en diferentes momentos históricos. Dentro de la teoría psicoanalítica, Freud habló de una fase fálica en el desarrollo de la subjetividad del niño (las niñas no eran objeto predilecto de su interés para la configuración simbólica del individuo); en esa fase los genitales adquirirían un papel central como zona erógena. Es sabido también que a Lacan aparentemente no le interesaba la realidad biológica del pene sino el papel que desempeña en la fantasía la representación de dicho órgano; además, en su edificación teórica el falo funciona como un significante de la diferencia sexual, un sinónimo de la «falta», que da paso al proceso de significación y simbolización, y ahí precisamente reside su poder: los hombres tienen el falo (la significación) y las mujeres serían el falo (la falta). Pese a los intentos lacanianos de separar pene y falo, y dadas las múltiples representaciones del falo en diferentes culturas, por ejemplo en la griega clásica como equivalente al poder generativo o en la mitología india como símbolo de creación, no es de extrañar, pese a los desmentidos lacanianos, que se produjera un deslizamiento entre el falo simbólico y los genitales del hombre. Ese punto de unión lo subraya Judith Butler. Además, en términos culturales, y gracias a los estudios feministas, el falocentrismo se ha convertido en una doctrina asociada claramente al poder del patriarcado. Conocedor de estos postulados epistemológicos,⁹ Martínez Oliva elucubra sobre el poder y la fascinación fálicos. Si bien en un principio –las dos primeras esculturas mencionadas– el artista proponía un objeto que representa la autosuficiencia masculina apoyada en el suelo, en un tercer intento el objeto, impermeable y cerrado en su perfección, ha adquirido altura al ser elevado a una posición de superioridad que desprende admiración en unos y en otros supeditación a una ley que rige las normas establecidas. Esta figura del orden es trasunto de la virilidad que no puede aceptar fisuras en su espacio íntimo (por eso es un cuerpo herméticamente sellado), sin orificios, sin posibilidad alguna de ser penetrado, lo

⁸ Esta pieza se exhibió en la exposición de Martínez Oliva *Sujecciones* (1998).

⁹ En el catálogo de la exposición *Sujecciones* en La Gallera, el artista incluyó una selección de textos (abyección, cuerpo, deseo, problemas de género, macho gay, masculinidad, poder, promiscuidad, queer, identidad/antiidentidad, sadomasoquismo), acompañada de citas de autores y autoras como Michel Foucault, Leo Bersani, Judith Butler, Calvin Thomas, Richard Dyer y Paul Veyne, entre otros/as.

que supondría dar paso a una pasividad femenina contra la que se construye en su misma definición la masculinidad dominante.

En el proyecto artístico de Martínez Oliva de esos años había otros ingredientes, casi obsesivos, de tan presentes: por un lado la infatuación hacia los cuerpos musculados de la cultura gay –procedentes de revistas porno, sobre todo, y de la estética del gimnasio– y, por otro, la constatación de que los hombres gais son contruidos por el heterosexismo como seres de pura corporeidad, al igual que las mujeres. En la instalación titulada *Sólo cuerpos* (1998), realizada a base de malla de alambre, mostraba las siluetas de cuerpos atléticos entremezclados y paradójicamente vacíos, pues estaban contruidos simplemente por líneas metálicas. Sin embargo, y a la par que se producía ese efecto de rejilla que atrapa, el bullir de cuerpos varoniles carentes de facciones no era sino una plasmación de la circularidad del deseo, incesante en su movimiento, en su pulsión. Y es que si no existiera el deseo no habría movimiento ni vida (Aliaga, 1995, p. 95).

También en el mismo periodo Martínez Oliva realizó un conjunto de fotografías en el que deconstruyó la asociación interesada entre feminidad, penetración anal y cuerpos gais. Las primeras tentativas las llevó a cabo en forma de dibujo plasmado en la silueta de un cuerpo de un hombre cuyo pecho está surcado de anos (*Sin título*, 1994). Esta misma idea la trasladó al ámbito fotográfico (*Sin título*, 1997), culminando en una imagen fotográfica manipulada en la que un hombre joven –cortado visualmente a la altura de la cabeza y del pubis– exhibe su torso plagado de anos, los cuales, vistos a distancia, pueden recordar pústulas. Se trataba de una alusión al sarcoma de kaposi, síntoma claro para la sociedad biempensante de que el cuerpo gay (y su sexualidad) producían una carne abyecta y enferma. Otra imagen, fechada en 1997, de la serie *Miedos y fobias*, volvió a vincular el cuerpo penetrable de un hombre (gay) con la feminidad, es decir, la antítesis de la masculinidad paradigmática. En este caso se nos presentaba a un varón agachado, de espaldas, en una postura que impide ver el dorso, quedando los genitales a la vista; sus pies se apoyan en unos tacones de color carne hasta el punto de que, más que calzado o prótesis, parecen formar parte de la misma anatomía. El título orienta la interpretación hacia el pánico que siente el hombre heterosexual ante la posibilidad de perder su virilidad al ser penetrado.

En un investigador y estudioso de la masculinidad (Martínez Oliva, 2005) no podía faltar una propuesta en la que se identificase la construcción física del cuerpo con la cosmética. Así fue en la instalación *Muscle Room* (1998), que consistió en un módulo

o habitáculo blanco cuyo interior estaba recubierto de grupos musculares fabricados con cable eléctrico cubiertos de maquillaje. La construcción de la masculinidad sería algo superficial, un artificio. Su investigación prosiguió tiempo después con un análisis de la identidad masculina (gay) en las páginas de sexo y en cómo los individuos se autocategorizan para estar disponibles sexualmente en Internet: se titulaba *www.male/amateur* (2001). Más tarde, en 2005 volvió su mirada hacia la masculinidad mayoritaria, que se supone heterosexual. Lo hizo con un complejo proyecto videográfico sin título en el que incidía tanto sobre la potencia viril de los moteros que transgreden simbólicamente las normas en las carreras en plena ciudad, como sobre los mensajes televisivos y publicitarios que asocian la fuerza con la audacia y el cuerpo varonil.

Si la feminidad o la feminización de lo masculino es un peligro que ha de evitar cualquier macho que se precie, más munición aportaba el valenciano Álex Francés (1962), quien desde mediados de los 90 viene trabajando sobre el cuerpo del hombre en posiciones pasivas o indolentes, siendo el propio artista el protagonista de muchas de sus fotografías. En ellas se percibe un claro *penchant* por la representación del cuerpo masculino debilitado, frágil o herido, apenas protegido por vendajes (véase la serie de dibujos *Mutilados*, 1996). En otros casos el cuerpo es blanco de ataques, como en una potente imagen titulada *Tríptico de los improperios* (1997) que muestra al artista arrinconado y de rodillas, en una posición de indefensión, de espaldas a las miradas que se presuponen hirientes como lo son las estacas de la barrera que le aprisiona. Esta posición de permanente vulnerabilidad –anti-hombría– es el hilo conductor de sus trabajos de los años 90 (*Baño de lágrimas*, 1998). Una vulnerabilidad cuya causa se relaciona claramente con la homofobia y que es, obviamente, la razón de un conjunto de fotos tituladas *Perdiendo aceite*: cuatro insólitas imágenes rectangulares de un hombre desnudo atado y con capucha que es engrasado por otro hombre con un lubricador. En este caso Francés vuelve el insulto como un calcetín y lo convierte en una práctica deseable, en un disfrutable acto de masoquismo. La obra de Francés es, a mi juicio, prueba palpable de la diversidad de opciones que puede ofrecer el sujeto cuyo cuerpo se aleja de la heroicidad fálica, optando en cambio por otras vías como la celebración de la pasividad. De ello dan buena cuenta las dos versiones de *Narciso anal* (2000), dos fotografías sobre fondo negro de un hombre cuyo rostro se sustrae a la mirada ajena y que lleva en su mano un espejo en el que refleja la belleza que se esconde en el apéndice posterior.

En 1998 se llevó a cabo la primera exposición en España en la que se adoptaba una firme posición feminista y queer respecto de la problemática de género desde la perspectiva del arte de aquella década: *Transgénéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, desarrollada en el Koldo Mitxelena de San Sebastián.¹⁰ En su catálogo, Mar Villaespesa (1998, p. 79) indagó en los precedentes de esa iconografía generada a partir del cuestionamiento del sujeto patriarcal, de las «fracturas de los códigos de representación normalizadores» y de la identidad entendida como algo esencial e inmutable y no múltiple o cambiante. En busca de antecedentes de los 70 y 80 se encontró con bastantes vacíos, dada la fuerte resistencia tanto en la institución como en el mercado del arte formalista y desideologizado, pero logró encontrar algunos artistas a los que estudió por hallar en ellos trazos de un interés hacia la sexualidad y el género. Los artistas hombres que se apartaban de la masculinidad hegemónica eran, entre otros, Juan Hidalgo, Carlos Pazos, Carles Santos, Humberto Rivas y Pepe Espaliú.

Entre las obras seleccionadas en la exposición donostiarra de generaciones posteriores que crecieron sin referentes autóctonos, por no haber sido objeto de estudio y apreciación sistemáticos en su debido momento, había una que destacaba por proponer una visión, si no enciclopédica, sí con pretensiones abarcadoras sobre la construcción de la masculinidad: no en vano se titula *Museo del hombre* (1996). Su autora, Carmen Navarrete (1963), la pensó como un conjunto fotográfico dispuesto en seis hileras con dieciocho imágenes en cada fila, de modo que las imágenes parecen formar parte de casillas de un archivo. Estamos ante el despliegue de una clasificación de imágenes en color procedentes de distintos medios de comunicación, entre ellos el ámbito publicitario. Estas imágenes muestran tanto objetos como actividades de distinto tipo realizadas por varones. Navarrete combinaba el texto y la imagen con la finalidad de dotar de complejidad el significado y de llevar al espectador a una actitud activa de pensamiento y análisis. Las imágenes remiten a las fichas policiales o a las usadas con fines médicos en los que los sujetos son reducidos a partes corporales, desprovistos de su dimensión emocional, intelectual o racional. Hay un orden visual establecido por la autora de modo que el lado izquierdo sobresale por los símbolos del poder masculino (relojes caros, coches, trajes, zapatos, corbatas); el central reúne la imaginería del

¹⁰ Comisariada por Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga. En 1999 se celebró, también en Euskadi, otra exposición con la que compartía terreno común pero centrada en este caso en la producción vasca. Se trata de *Trans Sexual Express*.

cuerpo del hombre al modo de las fichas policiales que muestran fragmentos del cuerpo humano (bocas, narices, ojos, orejas, genitales) y es, de facto, el único bloque que presenta la imagen de un joven desnudo de frente y de perfil; el lado derecho se centra en imágenes alusivas al deporte (trofeos, guantes de boxeo, condecoraciones, medallas) y a la guerra (uniformes, pistolas, katanas, cascos), ambos territorios de lucha y de poder. Navarrete asignó a esta pléyade de fotografías un grado superior de complejidad al añadir palabras que introducen lecturas antitéticas y a veces inesperadas al significado que exudan las propias imágenes: en este recipiendario ofrecía los signos culturales a través de los cuales se fraguaba la masculinidad imperante. Indudablemente, el cuerpo era el renovado campo de batalla que volvía a la primera línea de debate, como ya lo había sido en los 70 con el feminismo de la segunda ola y el auge del arte de acción corporal.

Durante la primera mitad de los 90 surgieron en el estado español algunas señales de rebeldía en un contexto político y social inestable, derivado del paulatino declive de las fuerzas socialdemócratas, dañadas por casos de corrupción, y del avance de la derecha (triunfo de José M^a Aznar en 1996). Paralelamente, en un contexto lastrado por la demonización de los enfermos de sida y de las personas que tenían comportamientos y hábitos de vida «desordenados», los sectores más conservadores adquirieron mayor visibilidad y poder. Ante esa situación la reacción de los colectivos LGTB fue dispar e insuficiente para enfrentarse a un conjunto de fuerzas reaccionarias capitaneadas por la jerarquía de la Conferencia Episcopal. La llegada de los canales privados de televisión en 1990 incrementó la producción de «cultura» basura, la bûqueda a cualquier precio del espectáculo y los contenidos amarillistas y morbosos centrados en la vida privada de los famosos. La sexualidad fue blanco preferido de algunos programas tan seguidos como *Queremos saber*, conducido por Mercedes Milá (1992-1993) y *Esta noche cruzamos el Mississippi* (1995-1997), dirigido por Pepe Navarro.¹¹

Pero, simultáneamente, también emergieron, por la misma época, algunas manifestaciones alternativas frente a los cánones sociales mayoritarios. Me fijaré a continuación en una serie de fotografías orquestadas por el colectivo madrileño LSD (1993-1998), un acrónimo que responde a distintos nombres, entre ellos: Lesbianas Se

¹¹ En este último espacio se lanzó el personaje de Pepelu, insuperable rosario de clichés homofóbicos, encarnado por el actor Carlos Iglesias.

Desnudan, Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Superlativas y Desiderativas, Lesbianas Semántica Diabla... Estas imágenes desempeñan netamente una función activista y tuvieron una circulación en bares y locales de izquierda y en colectivos disidentes, en ciudades como Madrid y Valencia. Mostrar un desnudo de mujer fuera del régimen visual del heteropatriarcado –inclusive el pornográfico– era una osadía absoluta en el contexto español (Aliaga, 2013, pp. 59-63). Mujeres que aprietan el puño, que se empoderan y se afirman como creadoras de una cultura lésbica, estaban totalmente ausentes del orbe mediático citado, de los manuales de historia del arte y de los libros manejados en las distintas etapas educativas. Las lesbianas no existían para la cultura oficial.¹² De ese modo, con humildad y escasos recursos, echó a andar en febrero de 1993 este grupo cambiante en un contexto afectivo, intenso y dinámico en el barrio madrileño de Lavapiés, entre quienes se encontraban María José Belbel, Azucena Vieites, Liliana Couso, Fefa Vila, Beatriz Preciado o Marisa Maza.¹³ En uno de los textos de LSD declaraban abiertamente su voluntad de desviación respecto de las normas esencialistas binarias (la feminidad para las mujeres, la masculinidad para los hombres): «Hay poco sitio para los (no) cuerpos que (no) importan, hay poco sitio para hacer mundo en este mundo, sin embargo la velocidad de cambio es instantánea porque la mueve el deseo, el placer de dejar de ser una y la misma» (AA.VV., 1998, p. 179).

De entre las imágenes producidas por este colectivo (básicamente las series *Es.cultura lesbiana* y *Menstruosidades*), me detendré en una de las más contundentes, visualmente hablando, por su posición decidida sobre la masculinidad femenina. En ella salta a la vista que el primer contacto visual con el cuerpo de la mujer fotografiada se establece con su vagina, que ocupa el centro de la imagen y es mostrada gracias a la apertura de piernas de su desconocida protagonista, que lleva pintados en los muslos los términos «es.cultura» y «lesbiana». Se juega, por lo tanto, con la identidad marcada y con la dualidad nominativa de los vocablos escultura/cultura. El cuerpo en cucullas permite ver con claridad que la fotografiada lleva botas puestas y calcetines blancos, un calzado y una estética asertiva que en nada encaja con la que supuestamente han de lucir las féminas. La cultura a la que alude una de las palabras estaría formada por distintos signos, tanto por el cuerpo que se exhibe sin pudor como por el calzado «masculino», y

¹² Algunas fotografías de la serie *Es.cultura lesbiana* fueron incluidas, y por tanto reconocidas institucionalmente, en la exposición *Mínima resistencia. Entre el tardofeminismo y la globalización. Prácticas artísticas durante las décadas de los ochenta y los noventa* (2013).

¹³ Véase la entrevista de Marcelo Expósito y Gracia Trujillo (2004).

también por los textos declarativos. Estamos, por ende, ante un cuerpo de mujer desplazado mediante los signos nombrados a un terreno que se acerca a una masculinidad que tampoco es la simbolizada por los biohombres hegemónicos. Y ello a través de una fotografía de base performativa que afirma: «Somos no-mujeres para las más-mujeres, una clase de degeneración que nos sitúa en cualquier caso en el lugar privilegiado que marca la media-sonrisa, y casi seguro que nos reiremos las últimas, pero ya se dice que quien ríe la última ríe mejor...» (p. 179).

Entre quienes entraron y salieron de LSD se encontraban Helena Cabello (1963) y Ana Carceller (1964), que participaron en los orígenes de LSD pero que llevaban a la vez un trabajo propio como equipo artístico formado en 1992. Sus primeros trabajos trasladaban una manifiesta preocupación por hablar de la pareja lesbiana y de la sexualidad entre mujeres –*Caprice des dieux*, 1994, *Vista parcial*, 1995–, una realidad inédita en las prácticas artísticas españolas contemporáneas. Así sucede también en una obra de formato pequeño de 1994, sin título. La pieza, dispuesta horizontalmente sobre la pared, muestra las cabezas fotografiadas de las dos artistas en cada extremo de la obra; su sonrisa y el hecho de cerrar los ojos parece indicar una placidez y complicidad que contrasta con la presencia de las grapas con las que se sujetan las dos figuras. No puede pasarse por alto que la bastedad del acto de grapar va unido, ¿antitéticamente?, con el hecho de que las caras van revestidas de unas medias, una prenda asociada con lo femenino en el imaginario hegemónico. La pregunta por la identidad y por la supuesta similitud de comportamientos y actitudes dentro de la pareja de mujeres ronda esta obra, pues se juega con la evidencia de que ambas mujeres se parezcan algo físicamente y que lleven el pelo corto. ¿Pero acaso es necesario establecer límites como impone el régimen binario (hombre/mujer; masculino/femenino)? ¿No puede ser más productivo difuminar la identidad? A estas preguntas tratarán de responder a lo largo de su trayectoria. Ambas han jugado con el convencimiento de la imposibilidad de escapar a la mirada de los demás y al hecho de que una de ellas es percibida como femenina (Helena) y la otra como masculina (Ana), aunque se sientan incómodas con estas categorías reductoras. Por ello hicieron una foto (*Sin título*, 1996) en un marco de mesa sobre la chimenea en las que las dos, retratadas en la plaza de Chueca, intercambiaban las actitudes con las que eran asignadas habitualmente en distintos ámbitos sociales:

«Ana, con su apariencia más masculina posa sentada como una niña buena. Helena, con vestido, aparentemente más femenina posa en una postura ‘típica’ masculina».¹⁴

Los espacios también están connotados por la divisoria de género. El baño es sin duda un territorio en el que se experimenta la separación estricta entre biomujeres y biohombres. En 1996 las artistas empiezan a reflexionar sobre las consecuencias de ser percibidas como sujetos que están en un espacio equivocado. Sujetos que pueden ser agredidos verbalmente por mujeres de orden. Esto les llevará a realizar más tarde una fotografía titulada *Autorretrato como fuente* (2001), en la que ambas, de espaldas y vistas en el reflejo de un espejo, parecen orinar en un mingitorio de hombres. El desplazamiento es significativo, pues dos individuos que en algunos entornos pueden ser percibidos como hombres ocupan un espacio masculino que no les corresponde. La puesta en práctica de esta acción, la ocupación de una posición indebida tanto teórica como práctica, según las normas de género preponderantes, está en la base de la operación performativa que Cabello/Carceller no han hecho sino acentuar con el paso de los años. Y para ello han contado con un sinfín de mujeres jóvenes en papeles destinados a representar formas de la masculinidad: encarnaciones de un conjunto de atributos, roles y comportamientos vinculado cultural y socialmente a niños y varones; aunque se les presente como «hechos naturales», se esfuerzan por desvelar su carácter ficticio y artificial.

Cabello/Carceller han buceado en distintas narrativas cinematográficas y literarias: desde la inspirada en el papel del capitán Willard en *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, como *After Apocalypse Now: Martin Sheen (The soldier)*, de 2007, revivido mediante la argucia de hacer interpretar el papel del antihéroe a una mujer filipina, hasta la resurrección en vídeo de la historia oculta de Elena/o de Céspedes que vivió en el siglo XVI como mujer mestiza y esclava que fue durante un tiempo, terminando sus días como cirujano (*A/O Caso Céspedes*, 2009-2010). Y ello para contar que el binomio feminidad/masculinidad es, en realidad, una invención asentada sobre la inmovilidad pero continuamente contradicha en la experiencia real, mucho más maleable, de la vida de los sujetos. Probablemente entre sus ya numerosos proyectos sobresalga uno titulado *Casting (James Dean): Rebelde sin causa*, de 2004. En este caso el punto de partida es un fragmento de la famosa película de Nicholas Ray

¹⁴ Descripción escrita en hoja volandera suministrada por la galería Rojo y negro, con motivo de la exposición de Cabello/Carceller en 1996 titulada *Érase una vez*.

Rebel without a Cause (1955) en la que James Dean, Natalie Wood y Sal Mineo viven inmersos en desajustes personales, insatisfacciones familiares, tribulaciones amorosas y frustraciones, rodeados por los tiburones de la masculinidad representada por los «machitos» del instituto local. El personaje del padre de Dean, interpretado por Jim Bachus, es un papel totalmente infrecuente en el cine de Hollywood de la época pues desempeña un rol de hombre casero y cuidadoso –en una escena lleva un delantal con encaje mientras prepara la comida para su esposa– que desentona con los férreos postulados fálicos; de hecho, el hijo golpea al padre en un ataque de ira provocado por lo que cree pusilanimidad paterna. Cabello/Carceller escogieron un momento de la película en que se pone en tela de juicio la masculinidad de Jim Stark (James Dean), cuando se menciona una palabra clave con la que se cuestiona la hombría del hijo, y de algún modo también la del padre, que no se comporta según los principios de la virilidad; el término es *gallina*, una clara referencia a la cobardía, defecto que ningún hombre puede tener:

- ¿Puedo hablar? Necesito hablar con alguien. Estoy en un apuro.
- Te dije que era un asunto de honor, ¿recuerdas?
- Dijeron que era un gallina, ¿entiendes? Un gallina.
- Tuve que ir o de lo contrario no hubiera podido mirarles a la cara.

Las artistas hicieron un casting con dieciséis jóvenes estudiantes de una universidad madrileña que debían interpretar la escena de la película en la que James Dean explica a sus padres la muerte de un chico, que competía para salvar su hombría, en una carrera de coches. Las intérpretes no se limitan a actuar a partir de la escena descrita sino que escogen otros momentos de la película. El resultado suscita muchas preguntas sobre la falacia de la masculinidad inherente al cuerpo de un varón, incluso de aquel que reúne supuestamente todos los atributos. ¿Es más masculina la interpretación de ellas que la del propio Dean? ¿Cómo se mide? ¿Dónde reside? ¿En la forma de andar, en el balanceo del cuerpo, en el modo de abrir las piernas, en el gesto de llevar la botella de leche, en el de desabrocharse la cazadora? Las masculinidades femeninas que presenta esta propuesta de Cabello/Carceller, acompañada en la instalación de unos palets que añaden un sabor rudo al conjunto (compuesto asimismo de una vídeo proyección y los textos escritos en la pared), son tan creíbles o no como aquellas que el orden normativo nos obliga a ejecutar. La performatividad como operación corporal ha

sido representada mediante el vídeo y la fotografía que han desarrollado, hundiendo sus bases teóricas en la parodia de los roles sexuales sobre los que elucubraron Judith Butler y Judith Halberstam, quien ha escrito sobre este equipo artístico (2004).

Dicho esto, el concepto de performatividad tardó en calar en las propuestas artísticas de los 90 en España; transcurrido un tiempo, el terreno parecía abonado para hacer del cuerpo no sólo un organismo representado sino también un agente que irrumpe e interviene en la vía pública. Del mismo modo, el uso de categorías como sexo y género que empezaron a aplicarse en aquella década de forma dubitativa (Aliaga, 1997), adquirirán diez años más tarde, ya en el siglo XXI, una circulación más amplia. Lo mismo sucede con la implantación del vocablo *queer*, asociado al pensamiento no solo de Judith Butler sino también de Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis o Michael Warner, entre otras/os, que no acabó de hacer mella hasta que los textos principales fueron traducidos al español.¹⁵ En el año 2002 se publicó en castellano *Manifiesto contrasexual* de Beatriz Preciado (ahora Paul B. Preciado),¹⁶ un texto que circuló como reguero de pólvora y que es reivindicado como una suerte de vademécum para un conjunto de artistas y gentes varias que cuestionan la fijación de la identidad de género. Es precisamente este aspecto, la desidentificación o posidentificación como crítica al binarismo de género uno de los que más éxito ha cosechado entre los seguidores de Preciado. Otro es la cuestión del dildo y cuanto encierra de uso plástico de todo el cuerpo como espacio total de placer en detrimento del uso exclusivo de las zonas genitales que ha impuesto el sistema heterocentrado. Las reflexiones de Preciado y su huella en el contexto español (no hay que olvidar que sus cimientos filosóficos son de procedencia francesa y estadounidense) fueron precedidos por la puesta en circulación de un concepto que rivalizaba con el de *queer*. Me refiero al de *transfeminismo*, propuesto por la activista Kim Pérez en 2000 en una comunicación presentada en el Congreso feminista estatal desarrollado en Córdoba.¹⁷ Este término ha ido paulatinamente labrándose un camino, aunque en un principio se vinculó casi exclusivamente con las necesidades del movimiento transexual, y convive hoy con el uso que se le da a la voz anglosajona. La ventaja de *transfeminismo* reside en que une

¹⁵ La primera antología en lengua española de estudios queer norteamericanos fue la editada por Rafael M. Mérida Jiménez (2002). Una contribución destacada a este conjunto de teorías fue la de Javier Sáez (2004).

¹⁶ La primera versión de esta obra (Preciado, 2000) fue editada en francés. Anagrama publicó otra edición en 2011 con una foto de Joan Morey de un rostro cyborg (1998) en la cubierta.

¹⁷ La comunicación de Kim Pérez se tituló «¿Mujer o trans? La inserción de las transexuales en el movimiento feminista» (Solá, 2012).

las aportaciones del bagaje feminista con el orbe transgenérico y su abierto cuestionamiento de las identidades inamovibles y el binarismo de género (masculino/femenino). Así, a lo largo de la primera década del siglo XXI un conjunto de manifestaciones amparadas bajo el transfeminismo van a proliferar por la geografía española: Barcelona, Valencia, San Sebastián, Madrid (Solá y Urko, 2013).

Paralelamente, en 2001 se produjo una exposición de gran alcance titulada *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Concebida por Jose Miguel G. Cortés, contó con aportaciones de artistas tan significativos como John Coplans, Mark Morrisroe, Del Lagrace Volcano y el artista cubano residente en Barcelona Juan Pablo Ballester. En el catálogo sobresalen las contribuciones de Jeffrey Weeks y Judith Halberstam, así como las valiosas aportaciones artísticas y visuales de Javier Codesal («El hombre sin niño», sobre la problemática de la paternidad en el macho) y Jesús Martínez Oliva («Male/amateur», acerca de las categorías identitarias masculinas en el ámbito gay halladas en internet).

Las primeras *performances* y otras propuestas transfeministas de O.R.G.I.A., Post Op, Corpus Delecti, Diana J. Torres e ideadestroyinmuros indican que una nueva praxis ha emergido en relación con los 90 (Aliaga, 2016, p. 239). El colectivo valenciano O.R.G.I.A. (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos) surgió en 2001 y expandió su universo creativo mediante distintas técnicas (vídeo, fotografía performativa, dibujo, escultura). La masculinidad es, sin duda, uno de sus juguetes preferidos: a desmontarla, siempre con un sano sentido de humor, le han dedicado horas y esfuerzos. Uno de los frutos ha sido *Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española* (véase O.R.G.I.A., 2005). Tras buscar en archivos, rescataron un conjunto de imágenes y textos de los tiempos del franquismo donde se categorizaba a las mujeres y se las degradaba, en oposición al enaltecido varón español. Asimismo, las cuatro componentes de O.R.G.I.A. relevaron en clave transgresora algunas escenas de las casposas películas de la etapa del destape. En su *Serie verde* (2004-2005) recrearon fotográficamente escenas chuscas y picantes, en las que podemos imaginar a Fernando Esteso o Alfredo Landa, pero que son, en realidad, drag-kings interpretando los papeles del macho ibérico. El uso de dildos o disfrutadores está presente en otro de sus proyectos más celebrados: me refiero a *Follarse la ciudad. La oscuridad se cierne sobre Barcelona* (2009), una escultura-caja que contiene formas

fálicas evocadoras de edificios como la torre Agbar, que parece estar a punto de ser engullida por una criatura dibujada por las O.R.G.I.A.¹⁸ Se trata de un ser con pechos y vagina, provisto de garras y pilosidad en las manos y pies como un animal que se esparranca proyectando una sombra tenebrosa sobre la ciudad de los prodigios de la que huye una pareja normativa.

Si esta figura parece poco femenina según los cánones del imaginario heterocentrado de la moda, la publicidad y las actrices de Hollywood, poco masculino es el comportamiento del artista escocés afincado en Valencia Graham Bell Tornado (1966), quien asume una estética a caballo entre el barroco, el cabaret y el punk y que ha revitalizado la idea de los rituales, que cultiva a ser posible en entornos naturales con la intención, doble al menos, de desnaturalizar el género, cruzándolo con distintos ingredientes culturales, y de llamar la atención sobre la extinción de las especies y la contaminación del medio ambiente, considerándose a sí mismo una especie rara. Puede verse en su vídeo-collage grabado, entre otros lugares, en el zoológico abandonado de Valencia mientras interpreta el tema *Extinct or Alive* (2008-2014). En él el cuerpo escuálido de Graham Bell Tornado, cubierta la espalda de abundantes plumas rojizas, maquillaje en la cara y largas uñas doradas, se mueve por las dependencias vacías y la maleza crecida gesticulando y haciendo visajes que comunican un tono crepuscular. Estamos ante una de las escasas propuestas que combina la materia corporal con ese otro cuerpo que es el de la naturaleza (animal, vegetal), en clara consonancia con algunas de las ceremonias ideadas por Annie Sprinkle y Beth Stephens.

El hilo conductor de este aluvión de proyectos transfeministas es la utilización performativa del cuerpo, que en tiempos de la hiperbólica virtualidad tecnológica se muestra como un nuevo campo de batalla. Y lo que es más: se trata del cuerpo expuesto en la calle, con los riesgos imprevistos que conlleva. Bien es cierto que tras el periodo del aznarato (1996-2004) se vivió otro de impulso a las libertades civiles impulsadas por los gobiernos de Rodríguez Zapatero (Ley contra la violencia de género, 2004; Ley de matrimonio homosexual, 2005; Ley de identidad de género, 2007, contestada por un sector del movimiento transgénero; Ley del aborto, 2010). Sin embargo, en la ciudad de Barcelona el gobierno socialista local implantó en 2006 una ordenanza municipal

¹⁸ Preciado (2011, p. 66) afirmó que el falo no existe, pero hay que recordar que sí está en la literatura, en los textos o en la teoría, lo cual es claramente una forma de existencia.

cívica por la que se regulaba el comportamiento en la vía pública que penalizaba, entre otras personas, a las prostitutas.

Una de las primeras propuestas transfeministas relacionada con el posporno y realizada en un tono lúdico vino de la mano del dúo barcelonés Post Op. Escogieron como espacio público uno de los epicentros del turismo de la capital catalana, las Ramblas. En ellas llevaron a cabo, en 2004, una iniciativa en la que tanto la feminidad como la masculinidad hegemónicas aparecieron alteradas y desubicadas de los cuerpos biológicos que supuestamente habían de encarnarlas. Ellas mismas la describen de este modo:

Nuestros personajes parodiaban los personajes del porno *mainstream* pero con prácticas contrasexuales. Una ama de casa y un policía *leather* haciendo un *fisting* a una sandía. Una conejita de playboy con bigote haciendo una lluvia dorada al pelar una zanahoria. O una muñeca hinchable que cobra vida y se dedica a penetrar en vez de a ser penetrada.¹⁹

El público, variopinto y cosmopolita, que se arracimó alrededor de los *performers* grababa lo que sucedía o seguía la evolución de la *performance* con cara de sorpresa y deleite a la vez. La rapidez de la *performance* impidió sin duda la presencia de la autoridad policial.

Lo mismo sucedió en la misma zona en mayo de 2010, año en que tuvieron lugar el mismo día dos *performances* de alto voltaje en las que la sexualidad desempeñaba un papel multiplicador de efectos. *La virgen pornoterrorista* es el nombre que recibió una iniciativa inventada por Karolina/Spina y por Diana J. Torres, autora de *Pornoterrorismo* (2011). Ninguno de los dos sujetos, que la sociedad normativa denominaría femeninos, se comportó en esta *performance* según los usos convencionales. De hecho, el papel que decidió desempeñar Torres rompía las expectativas de género por su audacia, culminando en una demostración de su poder eyaculador, un punto de la excitación sexual que en el imaginario heteronormativo es de exclusiva adscripción masculina –lo cierto es que hay mujeres que desconocen que existe la posibilidad de eyacular, o son incapaces de llevarla a cabo. Diana J. Torres es una investigadora de su propio cuerpo, al que quiere desposeer de la influencia de los

¹⁹ La página web de Post Op puede consultarse en el siguiente link: <<http://goo.gl/AnGnwB>>.

discursos patriarcales pero que es consciente también de las limitaciones que lastran a los propios varones: «Yo desde el feminismo digo que los hombres también están castrados. No puedo separar el género de la sexualidad. Yo a veces echando un polvo siento que tengo polla. La he tenido mentalmente. Tu puedes construir tu sexo mentalmente, por supuesto».²⁰ La *performance* tuvo lugar en los bajos del Palau de la Virreina y terminó tras sucesivos actos de *bondage* e inserción de agujas en el rostro, con una declaración anticapitalista vehiculada con un lenguaje directo y crudo.

Oh-Kaña fue la siguiente *performance*, en este caso de cariz grupal (un elemento distintivo de muchas de las actividades transfeministas estriba en el carácter colectivo de las mismas), en la que participaron Post Op, Quimera Rosa, Mistress Liar y DJ Doroti. Tuvo lugar al mismo tiempo que la exposición dedicada a Ocaña en el Palau de la Virreina (2010) y, en cierto modo, se puede decir que fue un homenaje subversivo. Jugando con el nombre del pintor andaluz, la acción se iniciaba en el mismo lugar que la anterior y transcurrió en las Ramblas y los alrededores del mercado de la Boquería. En la misma una mujer ataviada con capucha de cuero, cadenas y botas conduce con brío y a gritos a una jauría de perras (cinco individuos, entre los cuales había un biohombre) que se arrastran por el suelo a sus órdenes. El uso de tubos, desatascadores y dildos acompaña las prácticas de *fist-fucking*, azotes y otros placeres ante la mirada atónita de los vigilantes del Palau de la Virreina y de algunos curiosos y/o turistas que se asomaron y que no sabían qué cara poner, tan asombroso era lo que estaban viendo.

En las dos décadas y media que son objeto de examen en este trabajo el giro dado al enfoque sobre el desmantelamiento de la dominación masculina ha supuesto un cambio considerable. Si bien en los 90 la presencia de biovarones era todavía mayoritaria (Jesús Martínez Oliva, Álex Francés, Juan Pablo Ballester, Joan Morey, Javier Codesal,...), paulatinamente las mujeres fueron tomando la delantera. A las pioneras Cabello/Carceller las siguieron en el tiempo Azucena Vieites, Carmela García y, especialmente, los colectivos transfeministas: Medeak, O.R.G.I.A., ideadestroyingmuros, Quimera Rosa, Diana J. Torres, Lucía Egaña, Klau Kinki... El propio concepto de hombre, antaño de exclusiva definición patriarcal y heteronormativa, ha sido diseccionado para abrirse a las características del hombre penetrado y/o gay, del hombre pasivo, del hombre encarnado por cuerpos de mujer

²⁰ Entrevista realizada por Divina Huguet y Teresa Martín para su proyecto *Transvisibles: anoche soñé que Judith Butler era un hombre*. Disponible en el siguiente link: <<https://goo.gl/TYuTXJ>>.

(*drag-kings*), de la mujer hombruna (serie *Archivo Drag Modelos*, 2007, de Cabello/Carceller), y del sujeto que se transforma hasta llegar a la exaltación que hace Preciado (2008, pp. 164 y 229) del uso de la testosterona aplicado en un individuo que se dice «tío aunque no tenga una bio-polla de mierda».²¹

El cuerpo, ese renovado campo de batalla es el título que he propuesto, consciente de la imposibilidad de la empresa de decirlo todo sobre un concepto – cuerpo– que históricamente había estado vinculado a la feminidad (pura materia carnal frente al ser pensante que era el hombre) pero que determinados artistas se han empeñado en ligar también a la masculinidad, cuestionando de ese modo la historia, la memoria, la tradición, las costumbres, el poder y la ley patriarcales. Como se ha podido deducir de los ejemplos artísticos suministrados, el papel del cuerpo y la gestualidad connotada de género, así como la sexualidad, son pilares que influyen en las definiciones sociales tanto de la feminidad como de la masculinidad, binomio del que cuesta desprenderse y que, siendo realistas, está lejos de haber desaparecido de las exigencias del ámbito social global, pese a las experiencias y al empeño de numerosos cuerpos que no quieren definirse ni aceptar mansamente el orden establecido.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1998), *Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián.
- AA.VV. (2005), *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidades(s)*, Universitat de València, Valencia.
- ALIAGA, Juan Vicente (1995), «Apèndix gustatius», *Els 90 en els 80. Proposta d'escultura valenciana*, Teresa Blanch (ed.), IVAM, Valencia, pp. 93-98.

²¹ Uno de los inconvenientes de la magnificación exaltada del uso de la testosterona en el cuerpo de la mujer (o de cualquier sujeto) es que pone el acento en que las transformaciones de género tienen una base química, genética o biológica, algo que el feminismo constructivista había criticado, pues se desatienden las causas sociales como condicionantes de género. Por otro lado, no parece de recibo que dicha hipóbole masculina se haga a costa de cualquier individuo frágil o femenino pues se estaría fortaleciendo de nuevo el dominio (viril) basado tanto en el culto al músculo físico como al mental. Sobre esta cuestión resulta de provecho la posición de Itziar Ziga (2009, p. 81), quien reivindica una feminidad renovada con conciencia transfeminista, una feminidad «recargada de purpurina, hortera, descarada, no sutil, una feminidad de puta».

- (1997), «¿Existe un arte queer en España?», *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, 3: <<http://goo.gl/HuzZYU>>.
 - (1999-2000), «Caza de brujas, visibilidad y homofobia: el caso Arny y los medios en España», *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician Studies*, 11-12, pp. 5-14.
 - (2013), «Apuntes para una cartografía de la ‘homosexualidad’ en el arte en el Estado español (1970-1995)», *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Rafael M. Mérida (ed.), Icaria, Barcelona, pp. 47-65.
 - (2015), «*Desmasculinizando*: el cuestionamiento de la masculinidad imperante en el arte y la cultura en España (1970-1995)», *Las maculindades en la Transición*, Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (eds.), Egales, Barcelona y Madrid, pp. 175-191.
 - (2016), «And the altar started to moan and groan! Transfeminist Artistic Practices in Spain, a Taxonomy», *Otherwise. Imagining Queer Feminist Practices Art Histories*, Amelia Jones y Erin Silver (eds.), Manchester University, Manchester, pp. 239-255.
- BOURDIEU, Pierre (2000 [1998]), *La dominación masculina*, Joaquín Jordà (trad.), Anagrama, Barcelona.
- CALVO BOROBIA, Kerman (2013), «Antes de que fuéramos familias: mordazas, homosexualidad y debates parlamentarios en España (1978-1995)», *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Rafael M. Mérida Jiménez (ed.), Icaria, Barcelona, pp. 27-45.
- DYER, Richard (1992), «Don't Look Now. The Instabilities of the Male Pin-Up», *Only entertainment*, Routledge, Londres, pp. 122-137.
- EXPÓSITO, Marcelo y Gracia TRUJILLO (2004), «Documento 69. Entrevista a Fefa Vila: LSD», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, 1, pp. 161-166.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago y Alfredo MARTÍNEZ EXPÓSITO (2007), *Live flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, I. B. Tauris, Londres.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago (2013), *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Bellaterra, Barcelona.
- HALBERSTAM, Judith (2004), «Cabello/Carceller. Nadar hacia Utopía», *Cabello/Carceller En construcción*, Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia-Sala Verónicas, Murcia, pp. 5-13.

- LAURETIS, Teresa de (1989), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan, Londres, pp. 1-30.
- MADRIGAL, Elena (2015), «La masculinidad desvestida: atuendo y accesorios masculinos en cuatro personajes femeninos de la literatura hispana», *Las masculinidades en la Transición*, Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (eds.), Egales, Barcelona y Madrid, pp. 103-121.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (2005), *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Cendeac, Murcia.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), (2002), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Icaria, Barcelona.
- O.R.G.I.A. (2005), «Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española», *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidades(s)*, Rian Lozano (ed.), Universitat de València, Valencia, pp. 84-95.
- PRECIADO, Beatriz (2000), *Manifeste contre-sexuel*, Balland, París.
- (2002), *Manifiesto contrasexual*, Ópera Prima, Madrid.
- (2008), *Testo yonqui*, Espasa, Madrid.
- (2011), *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona.
- SÁEZ, Javier (2004), *Teoría queer y psicoanálisis*, Síntesis, Madrid.
- SOLÁ, Miriam (2012), «La re-politización del feminismo, activismo y microdiscursos posidentitarios», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el arte español*, 7, pp. 264-276.
- SOLÁ, Miriam y Elena URKO, (eds.) (2013), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Txalaparta, Tafalla.
- TORRES, Diana J. (2011), *Pornoterrorismo*, Txalaparta, Tafalla.
- TRUJILLO, Gracia (2015), «Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidades femeninas en el contexto español (1970-1995)», *Las masculinidades en la Transición*, Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (eds.), Egales, Barcelona y Madrid, pp. 39-60.
- VILLAAMIL, Fernando (2004), *La transformación de la identidad gay en España*, Catarata, Madrid.
- VILLAESPESA, Mar (1998), «Hablemos de lo que pasa», *Transgénéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, pp. 69-97.

ZIGA, Itziar (2009), *Devenir perra*, Melusina, Barcelona.

Referencias cinematográficas

Alien (1979) Dir. Ridley Scott. [Título español: *Alien, el octavo pasajero*]

Apocalypse Now (1979) Dir. Francis Ford Coppola.

G. I. Jane (1997) Dir. Ridley Scott. [Título español: *La teniente O'Neil*]

Rebel Without a Cause (1955) Dir. Nicholas Ray. [Título español: *Rebelde sin causa*]

Exposiciones

CABELLO/CARCELLER (1996), *Érase una vez*, Galería Marta Cervera - Rojo y negro, Madrid.

HÉROES CAÍDOS. MASCULINIDAD Y REPRESENTACIÓN (2001), Espai d'Art Contemporari de Castelló, Castelló. Comisario: José Miguel G. Cortés.

MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (1994), *Fluidos discontinuos*, Fundació Miró, Espai 13, Barcelona.

MARTÍNEZ OLIVA, Jesús (1998), *Sujeciones*, La Gallera, Valencia.

MÍNIMA RESISTENCIA. ENTRE EL TARDOFEMINISMO Y LA GLOBALIZACIÓN. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DURANTE LAS DÉCADAS DE LOS OCHENTA Y LOS NOVENTA (2013), Museo Reina Sofía, Madrid. Comisarios: Manuel Borja-Villel, Rosario Peiró y Beatriz Herráez.

POST OP (2004), performance Ramblas. Disponible en <<http://goo.gl/aBjDLb>>.

TRANS SEXUAL EXPRESS (1999), Bilbao Arte, Bilbao. Comisario: Xabier Arakistain.

TRANSGENÉRIC@S. REPRESENTACIONES Y EXPERIENCIAS SOBRE LA SOCIEDAD, LA SEXUALIDAD Y LOS GÉNEROS EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO (1998), Koldo Mitxelena, San Sebastián. Comisarios: Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga.

