

CUERPOS (DE)GENERADOS. IMÁGENES E IDENTIDADES HÍBRIDAS EN EL ARTE ESPAÑOL DE LA ÚLTIMA DÉCADA

Luis Puche

Universidad Autónoma de Madrid

CUERPOS DEGENERADOS/CUERPOS FABRICADOS

Un díptico de autorretratos realizado en el 2001 muestra a las artistas madrileñas Helena Cabello y Ana Carceller como prototipos de la de-generación [1]. Sus cabezas mojadas aparecen inclinadas hacia delante de tal modo que no es posible distinguir mucho más que sus respectivos cabellos morenos, el agua que éstos desprenden y los rasgos borrosos e indefinidos de uno de sus rostros. Los cuerpos que se dibujan sobre el fondo naranja de ambas tomas fotográficas hacen difícil su catalogación sexual: podría tratarse de hombres o de niños, también de mujeres, e incluso de una combinación aleatoria entre ellos. No hay identificación posible salvo la que revela el título de la obra, *Autorretratos como fin de fiesta* (2001), que conduce a pensar en estas imágenes gemelas como reflejos de las propias artistas. Artistas con nombre de mujer pero cuya apariencia se muestra deliberadamente asexual, andrógina, sin adscripción clara a uno de los dos géneros (masculino y femenino) tradicionalmente codificados.



1. Cabello/Carceller, *Autorretratos como fin de fiesta*, 2001.

Y es que las imágenes de Cabello y Carceller huyen de los compartimentos estancos en los que la identidad individual tiende a quedar atrapada, mutilada y homogeneizada. "De nuestro intento por saltar las barreras -dicen-, por escapar de los guetos y de las normativas excluyentes surge una práctica artística andrógina, un cruce desjerarquizado donde lo masculino y lo femenino se funden, formal y conceptualmente"¹. Ambas conforman una personalidad artística difusa, contradictoria, y abogan por un arte degenerado en la medida en que no pretende dar cuerpo a un género definido, en que se niega a participar de una concepción unívoca de la identidad sexual. Sus imágenes juegan con la confusión y la indeterminación de los cuerpos. Ante obras fotográficas como *Duelo o Dudas* (ambas de 1998), no es posible saber si la cámara ha sido colocada ante niños jugando, ante hombres enfrentándose o ante mujeres disfrutando juntas. Así, ambas artistas dibujan con borrosa claridad un nuevo mapa de la identidad sexual en el que las fronteras no son ya barreras rígidas sino movedizas líneas de intercambio.

En el germen de estas identidades equívocas por las que muchos artistas transitan hoy día, se encuentra toda una labor de crítica y cuestionamiento de los valores tradicionales llevada a cabo por el pensamiento feminista desde los años setenta fundamentalmente, y gracias a la cual ha sido despejado el camino para una desestabilización de los géneros tal y como la que da sentido a este texto. Así lo explican las propias Helena Cabello y Ana Carceller:

"El pensamiento feminista, con todas sus variantes, sus experimentaciones, contradicciones, su fuerza y sus limitaciones, ha modificado desde finales del siglo pasado la faz de las sociedades occidentales, cuestionando sustancialmente las estrategias de poder e iniciando una descolonización en la que las relaciones humanas tradicionales centradas en la discriminación por razones de género comienzan a diluirse"².

Para llegar a esta disolución de la hegemonía patriarcal, el feminismo ha pasado por diversas etapas (no sucesivas sino más bien sincrónicas) que han quedado reflejadas en el transcurso del arte contemporáneo. *Grosso modo* se podrían diferenciar dos facetas aparentemente opuestas en el pensamiento del feminismo reciente: de un lado la visión *esencialista* y frente a ella la *construccionista*, ambas referidas al modo en que el género y la identidad sexual se configuran en el sujeto. En el primer caso, quizá el más controvertido, se reflexiona acerca del sujeto mujer considerándolo como portador de una esencia inmutable, innata en todas las mujeres; el sexo femenino, como el masculino, compartiría unas cualidades exactas en todos los individuos y no vendría determinado por causas externas; el género, por tanto, entendido como consecuencia directa del sexo. A diferencia de estos planteamientos, el feminismo *construccionista* afirma que "el género es un producto del entorno social (de la educación más que de la naturaleza) y un factor decisivo en la comunicación (de la masculinidad o feminidad) que transmitimos a través del lenguaje y la apariencia (tales como movimientos, gestos, expresiones, tono de voz o tipo de ropa) o la que leemos en los otros; se refiere a cómo percibimos, interpretamos, etiquetamos y usamos la información que nos llega". Pues bien, ha sido en esta polaridad de argumentos surgidos para hablar de lo femenino donde se han forjado algunas de las imágenes más sugestivas de la identidad sexual en el arte.

A los presupuestos de una feminidad esencialista que Cabello y Carceller dinamitan desde su base, se han opuesto en las últimas dos décadas otros modos de abordar la identidad de género y de intentar reflexionar sobre ella: se ha ido configurando lo que se ha dado en llamar teoría *queer*. Esto es, un feminismo *construccionista* que busca tener en cuenta no ya las esencias identitarias sino las diferencias, hibridaciones y contaminaciones de las que es susceptible el perverso binomio masculino/femenino. La palabra inglesa *queer* (cuyo significado es marica, en tono despectivo) alude en su origen a las actitudes equívocas, a las conductas impropias, a lo que, en definitiva, se escapa de la heteronorma⁴. Como señala Eve Kosofsky Sedgwick, lo *queer* tiene la virtud de referirse al "amplio amasijo de posibilidades, huecos, solapamientos, disonancias, lapsos y excesos de significado que hallamos cuando los elementos constitutivos del género o de la sexualidad de cualquier persona no están hechos para (o no se les puede hacer) significar de forma monolítica"⁵. No valen, por tanto, definiciones cerradas de la identidad. La identidad sexual, como la de clase, etnia, etc. se forja en colaboración con otras muchas variables que deben ser tenidas en cuenta. Es de naturaleza compleja, nómada, y se resiste a cualquier reduccionismo. Así, "la construcción de categorías que definen el comportamiento sexual *apropiado*, o el género *esencial*, o el lugar que ocupamos en el continuo de posibilidades sexuales, no es el descubrimiento neutral y científico de algo que siempre ha existido, sino que son realidades ideológicas construidas en constante acción y mutación"⁶.

En esta línea de interpretación construccionista y contingente de las sexualidades, la pensadora norteamericana Judith Butler desempeña un papel central. Convencida de la necesidad de desechar las anquilosadas categorías binarias de lo masculino y lo femenino, lo débil y lo fuerte, lo activo y lo pasivo, Butler concibe la identidad de género como una circunstancia, como un producto de los discursos que la conforman. La verdad interna del género es para ella un invento, una fantasía "inscrita en la superficie de los cuerpos"⁷. Y los propios cuerpos, a su vez, de acuerdo con lo que ya señalara Foucault, configuran sus contornos a partir de una serie de códigos y tabúes culturales, de tal modo que deberían ser entendidos también como construcciones y no como pura biología: cuerpos generados por la cultura. Es por todo ello por lo que Judith Butler concibe la identidad como una *performance*, como el producto de una serie de "actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- que son *performativos* en el sentido en que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos"⁸. Y en este sentido, la mejor manera de resistirse a los constreñimientos a los que la diferencia sexual es sometida en nuestras sociedades es recurrir a la parodia; la manera de acabar con los estereotipos dominantes, según Butler, es reproducirlos, pero desde una postura irónica".

Judith Butler propone, de este modo, una noción de género que incide en lo visual, en la manera en que la identidad sexual se expresa exteriormente y se comunica. Por ello, sus planteamientos han tenido una gran repercusión en el arte y han animado el interés por el enmascaramiento, el travestismo y otras formas de juego identitario¹⁰. Ciertamente, en su constante porosidad y capacidad de deriva, el arte de nuestro tiempo se ha dejado contaminar por estos nuevos planteamientos en torno a la construcción de la identidad. Y la fotografía y el vídeo se han convertido en las mejores herramientas para dar forma a las escurridizas identidades *queer*. Gracias a la ilusión de realismo y objetividad de que son portadores estos medios, así como a su inmediatez y a las posibilidades infinitas de manipulación de las imágenes que albergan, se han convertido en depositarios de algunas de las más sugestivas experiencias artísticas en este sentido (Cindy Sherman, Yasumasa Morimura o Sarah Lucas son sólo tres ejemplos escogidos al azar de entre la diversidad de propuestas activas en la actualidad).

Todo el debate crítico y teórico en torno a las identidades y los géneros sexuados apuntado hasta ahora ha sido trazado fundamentalmente en el ámbito académico anglosajón; es por ello que su penetración en la práctica artística española se ha producido de forma tardía y, a menudo, sesgada. En todo caso, como señala Mar Villaespesa en el catálogo de *Transgenéric@s*, una de las pocas exposiciones que desde una óptica cercana al discurso *queer* ha abordado la práctica artística española,

"aunque nuestro contexto cultural no está al día de los discursos de género y de la teoría *queer*, ni impregnado del activismo que los revitaliza al modo en que lo están los de otros países europeos y de Estados Unidos, existe un cuerpo de obras de artistas españoles o residentes en nuestro país, que se hace eco de esos discursos a través tanto del mundo del pensamiento como de la propia experiencia ... Son obras de artistas que, a su vez, reconocen que la identidad no es un valor esencial y fijo sino que está en proceso, una realidad o constructo que como tal está en construcción ... y que se articula en un contexto sociocultural y económico"¹¹.

Es quizá este contexto sociocultural y económico el que aún no está preparado para asumir los relatos que el arte español de la última década ha comenzado a construir con la ayuda del instrumental teórico *queer*. De ahí la necesidad de que estas prácticas artísticas incidan en el tejido social del que nacen y busquen una subversión efectiva de los arraigados valores patriarcales que aún priman en el territorio nacional. Es desde esta óptica desde la que de nuevo Helena Cabello y Ana Carceller concibieron su videoproyección *Bollos* (1996) [2]. En ella, ambas artistas aparecen comiendo dos bollos de principio a fin. Y en eso consiste todo. La cuestión de la identidad sexual se ofrece así de forma clara,



2. Cabello/Carceller, Bollos, 1996.

rotunda, sin dejar lugar a dudas para nadie que conozca la jerga homófoba de la lengua española. A través de los bollos deglutidos, Cabello y Carceller mastican, al mismo tiempo que la comida, la carga moral de la palabra "bollo", las implicaciones negativas de que tradicionalmente ha ido acompañado tal calificativo en castellano. Y lo hacen de cara al espectador, empleando su propio lenguaje, en un acto insumiso de *degenerada* resistencia.

ELOGIO DE LO HÍBRIDO

En este ámbito de identidades porosas e insumisiones ante el orden establecido, el desmantelamiento de los estereotipos y modelos anquilosados cobra más peso que la construcción de otros nuevos y alternativos. Tratándose de discursos en los que se reivindica la multiplicidad de identidades y sexualidades, y de cuerpos no sólo fabricados culturalmente sino que se pretenden *degenerados*, definir nuevos cánones o modelos implica correr el peligro de caer en un nuevo esencialismo postmoderno. Así lo explica David Pérez en un texto que titula muy significativamente *De los peligros de la identidad*:

"Las plurales aportaciones realizadas desde sectores hasta ahora marginados y/o rechazados han facilitado no sólo la emergencia de los mismos sino, más bien, la fractura de un modelo que se concebía de manera unitaria, es decir, de un modo estable, unívoco y atemporal. La constatación de este hecho, sin embargo no debe hacernos olvidar que el principal valor que alientan todos estos movimientos se halla, precisamente en el poder de negación de un orden, antes que en la posibilidad de afirmación de otro"¹².

Ante esta circunstancia, el recurso a lo híbrido, su vindicación, se ha convertido en una de las estrategias más frecuentadas por los artistas que trabajan en la deconstrucción de las sexualidades y los cuerpos diseñados por el orden falocrático. Ya en 1993, en una de las primeras tentativas de abordar la cuestión del transexualismo en el arte español, la sevillana Pilar Albarracín elaboró una serie de fotografías titulada *Mujeres* que estaba formada por los retratos de un grupo de travestís y transexuales de Sevilla [3]. Tanto el título de la serie como la dignidad conferida a cada una de las retratadas, proponían una lectura de la transexualidad como desafío a la actual división binaria de los géneros. Aunque el transexualismo ha sido visto por cierta corriente del feminismo como una manera de reproducir los estereotipos de la feminidad de forma artificial, como una búsqueda reaccionaria del eterno femenino, desde una óptica más incisiva se podría afirmar que con este tipo de trasvases de género "saltan hechos añicos los sistemas binarios de oposición a los que la dialéctica occidental es tan aficionada (tales como ser/parecer, verdad/mentira, o realidad/simulacro) ... se desnaturaliza la rigidez de los géneros ... y se vislumbra una pérdida de cualquier principio referencial"¹³. Es así como lo híbrido se aleja del peligro de convertirse en un nuevo canon, gracias a su naturaleza escurridiza, adaptativa, estratégica, que va en contra de las esencias y celebra la perversión de sus principios constitutivos. Esta pérdida de los ancla-



3. Pilar Albarracín, *Mujeres*, 1993.

jes esenciales, no obstante, no tiene por qué significar la disolución de los sujetos en un inconexo magma de identidades aleatorias, muy al contrario puede ser un nuevo punto de partida desde el que configurar la resistencia política y el sentimiento de grupo. Como señala Montse Olivan refiriéndose a la necesidad de contar con un sujeto en el que aglutinar las reivindicaciones feministas en España,

"No podremos basar la construcción de este sujeto (la mujer) ni en la biología, ni en una construcción psicológica común e idéntica a todas las mujeres, ni, desde luego, en una misma posición social, ni tan siquiera en una opresión igual en tanto que mujeres. Pero sí podemos ... actuar como un sujeto disperso, diluido, que se manifiesta en contra de todo prejuicio sexista, en contra de toda discriminación, en contra de cualquier opresión que vivan las mujeres; en una palabra: un sujeto crítico y rebelde"¹⁴.

La feminidad quirúrgicamente construida de las *Mujeres* fotografiadas por Pilar Albarracín se convierte, así, en metáfora de ese sujeto disperso que ya no atiende a principios biológicos ni anatómicos, sino a la voluntad de poner en crisis valores opresivos marcados a fuego en la superficie de muchos cuerpos. Y del mismo modo que ocurre con la feminidad, la masculinidad busca la manera de reinventarse y despojarse de los estrechos corsés que la constriñen. En este sentido, la hibridación se alza de nuevo como la más efectiva de las transgresiones, y lo viril se deja contaminar por lo femenino, reivindicando para sí aquello que le ha sido negado durante demasiado tiempo: esto es, la pasividad, la ambigüedad o la sumisión como cualidades gozosas de la experiencia masculina.

ÁLEX FRANCÉS O LA INDEFINICIÓN DEL DESEO

La obra fotográfica de Álex Francés (Valencia, 1962) explora insistentemente los límites del cuerpo masculino, sus fisuras, su permeabilidad. En las imágenes de este artista, la monolítica virilidad a que el varón está obligado por el régimen heterosexista pierde sus delimitados contornos y se disemina en líneas sinuosas que dibujan nuevas posibilidades para la masculinidad. Posibilidades híbridas, una vez más, que quedan sugeridas en la serie de fotografías de 1997 titulada *Domesticar el deseo*. En

ella, el cuerpo maniatado y encapuchado de un hombre desnudo aparece encadenado a un perchero doméstico a través de unas correas de cuero. No hay signos de violencia en estas escenas, más bien se respira una sensación de abandono y dejación, una laxitud que parece tener que ver con el goce sexual, no con el sufrimiento. Al mismo tiempo, los pantys a medio bajar que presenta el modelo (el propio Francés) en una de las tomas fotográficas, y las actitudes de mórbido sometimiento tanto de esa misma imagen como de las demás, sugieren la existencia de un compañero de juegos sexuales ausente y del que se esperan atenciones [4].

Aunque quizá no sea así y se trate de escenas de placer solitario, tal y como parece indicar una lectura atenta de otra de las obras de Álex Francés, la titulada *...ya sufrí respondiendo como un niño asustado, me meo, me meo* (1996). De nuevo es un cuerpo atado de pies y manos, encapuchado y colocado sobre una caja de cartón el que protagoniza la escena [5]. Aquí las cinchas de cuero han sido sustituidas por tubos de goma, uno de los cuales conecta el pene con la boca, sugiriendo la autonomía de un circuito cerrado. Juan Vicente Aliaga señala lo siguiente:

"Su condición de objeto indefenso se ve reforzada por la expresión "muy frágil" estampada sobre el envoltorio de cartón. El tubo que une el pene con la boca tapada hace pensar en una autosuficiencia sexual. Lo cual descoloca al espectador al situar la supuesta víctima en una posición placentera. . . . Unas inquietantes sombras sugieren una inminente amenaza, o la llegada de un salvador. En el trabajo de Álex Francés la pasividad es una recompensa, y no el destino obligado que impone la mirada del macho recalcitrante"¹⁵.

El goce solitario parece combinarse con el dolor y la sumisión en estas imágenes, dando lugar a un microcosmos corporal en el que las uniones artificiales y las ataduras dejan de ser signos de humillación para convertirse en íntimas y voluntarias conexiones. Como también ocurre en la serie fotográfica titulada *Zarajo* (1996) [6], el espectador se enfrenta a un ceremonial solitario, aparentemente autista, cuyas reglas le son por completo desconocidas¹⁶. Es posible intuir, no obstante, que detrás de toda esta imaginaria de la sumisión corporal hay una voluntad firme de transgredir los principios definitorios de la masculinidad normativa y de diluir sus rigideces hasta el extremo de la desintegración. Se trata de una revisión de la masculinidad que, como el propio artista explica, busca "ennoblecere un cuerpo masculino pasivo y reivindicar como viril el placer homosexual, ya que existe una determinada idea acerca de las relaciones de sometimiento o dominación que sobrevalora las actitudes activas y las asimila exclusivamente con la virilidad, y desprecia las actitudes pasivas"¹⁷. A través de sus imágenes, pues, Álex Francés construye una identidad sexual híbrida combinando elementos que se han querido antagónicos e incompatibles durante siglos (virilidad y sumisión, pasividad y placer), de tal modo que resquebraja de forma perversa las divisiones binarias al uso y desnaturaliza el concepto de identidad esencial.

De manera similar a lo visto hasta ahora pero haciendo un guiño deliberado a la historia del arte, la serie fotográfica de *Los durmientes* (1997) objetualiza el cuerpo del hombre del mismo modo que lo ha sido el de la mujer, y con machacona insistencia, en la imaginaria plástica de occidente [7]. "Hay un deseo de pasar por donde ellas han pasado -afirma el artista- es decir, que si la mujer ha sido vista como un cuerpo abandonado, muerto, inerme, ofrecido a la sexualidad prepotente masculina, yo quiero hacer lo mismo con el cuerpo del hombre. Intento elogiar la pasividad, sacar de esa clase de experiencia algún tipo de valor, reivindicar esa actitud como viril"¹⁸. Para ello, el cuerpo masculino adopta de nuevo en estas fotografías una actitud laxa y abandonada, ocultando el rostro y ofreciéndose como objeto de consumo voyeurístico, como una carnal Ofelia decimonónica expuesta a la mirada morbosa del varón. Aquí la hibridación no se produce sólo a través de la feminización de la masculinidad que se ha venido señalado, sino también gracias a la conjunción de cuerpo y naturaleza, a su íntima colaboración. Si en las



7. Álex Francés, *Los durmientes*, 1997.

escenas de hombres maniatados y sometidos analizadas más arriba el cuerpo se aliaba con artefactos caseros tales como tubos, cinchas y correas, aquí la corporalidad parece integrarse de manera absoluta en el paisaje.

Podría pensarse en que semejante fusión con la naturaleza no es sino una repetición de los recursos tradicionales de la pintura de desnudo en el paisaje, tan frecuentada en la época moderna, pero para Álex Francés la identificación con el entorno llega más lejos. Basta con acercarse a fotografías como *Despojos* (1998) [8], en la que el cuerpo se desvanece en una superficie de hojarasca, o *Cuero penetrable* (2001), donde el barro se convierte en continuación de la propia piel, para observar que la identidad es representada como un continuo en el que cuerpo y naturaleza se funden en un mismo ser¹⁹. La última de las obras mencionadas resulta especialmente significativa por convertir el cuerpo masculino en una superficie penetrable que, de hecho, es penetrada por el compañero de juegos (o de lucha) [10]. La monolítica estructura de la masculinidad heterosexista se fractura así definitivamente: el cuerpo muestra sus fisuras y celebra su indefinición. La piel se convierte en barro, la masculinidad se *degenera* y el deseo se manifiesta como una sed incontenible que necesita de la conexión con el entorno, con el otro, para ser satisfecha (*La sed*, 1998) [9].

MONSTRUOS, AL FIN

"¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel?"²⁰. Esta pregunta que formuló hace ya veinte años Donna J. Haraway en su emblemático *Manifiesto para cyborgs*, parece subyacer en algunas de las imágenes de lo híbrido que se acaban de visitar. El cuerpo conectado a una manguera que



8. Álex Francés, Despojos, 1998.



9. Álex Francés, La sed, 1998.



10. Álex Francés, Cuero penetrable, 2001.

propone Alex Francés en *La sed*, por ejemplo, parece querer cuestionar precisamente que los límites del cuerpo se encuentren en la piel; de ahí la necesidad angustiada de acoplamiento con el entorno que ese cuerpo manifiesta. Frente a la autonomía y unicidad del sujeto cartesiano, está la sed de conexión con lo externo, la concepción de la identidad como un *collage* hecho a base de retazos heterogéneos. Estas cualidades son también las que sirven de base al "irónico mito político" del *cyborg* a través del qué Donna Haraway encarnó la necesidad de una hibridación radical como única estrategia de resistencia en la era del capitalismo avanzado. La palabra *cyborg* procede de la abreviatura de *cybernetic organism* (organismo cibernético) y, como señala Giulia Colaizzi, alude a un cuerpo construido a base de partes

heterogéneas: "es una mezcla de partes humanas y animales, humanas y mecánicas, animales y mecánicas. ... Un ser híbrido basado sobre la no-identidad de su cuerpo, la parcialidad de partes y funciones; es un cuerpo que nunca se cierra en una totalidad, un sujeto de coalición basado no en la biología ... (sino en) pactos y coaliciones, acuerdos/encuentros puntuales y siempre parciales y locales"²¹.

Esa mezcla entre naturaleza y tecnología, entre cuerpo y máquina, cobra una vigencia incontable en el tiempo presente, en el que humanos y máquinas viven en una unión indisoluble en gran parte del mundo desarrollado. Mandos a distancia, medios de transporte ultrasónicos, ordenadores e *internet* forman parte de la cotidianidad más asimilada de millones de seres humanos. Y los cuerpos se adaptan a esta realidad: renuncian a la movilidad en favor de la inmovilidad del estar frente a la pantalla del ordenador, se ayudan de herramientas teledirigidas para evitar molestos desplazamientos, disfrutan de la rapidez en las comunicaciones, también sufren de cada vez más enfermedades oculares, atrofas musculares, y se privan del contacto con la naturaleza. Esta ambivalencia no puede ser pasada por alto, muy al contrario conviene mantener abierto un debate constante acerca de los costes y beneficios que reporta la tecnología, ya que es su mal uso (no su *naturaleza*) el que tiende a convertirla en un dispositivo perverso al servicio del poder.

El *cyborg*, por tanto, es el producto resultante de tal hibridación contemporánea. Y Donna Haraway lo propone como metáfora utópica de una realidad social y corporal en la que la gente no tendría "miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios"²². En un momento de la historia en el que se hace necesaria más que nunca la "unidad política para afrontar con eficacia las dominaciones de *raza, género, sexualidad y clase*", la autora del *Manifiesto para cyborgs* afirma que el mito del *cyborg* puede ser capaz, gracias a su condición estratégica y heterogénea, de aglutinar la diversidad de los cuerpos oprimidos: "despojada de identidad - escribe-, la raza bastarda enseña el poder de los márgenes" . Y es que frente a la pretensión moderna de un sujeto estable y delimitado, frente al ansia clasificatoria del pensamiento científico occidental, la política de los *cyborgs* supone, según Haraway, "una la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código único que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falogocentrismo" . Teniendo en cuenta la tendencia a los dualismos sobre la que está construida nuestra cultura, se hace urgente la aparición de un sujeto que los fracture, un sujeto que dé cabida a las mujeres, las gentes de color, los homosexuales, los trabajadores, los animales, en definitiva a todos aquellos "constituidos como otros, y cuya tarea es hacer de espejo del yo". Un sujeto que sea capaz de deconstruir pares de conceptos antagónicos tales como mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, activo/pasivo, realidad/apariencia, homosexual/heterosexual. Y que Haraway cree haber encontrado en la cultura de la alta tecnología, en esas unidades ciborgánicas, monstruosas e ilegítimas, que en nuestras presentes circunstancias políticas se alzan como los mitos más poderosos de resistencia y de reacoplamiento²⁵.

La propuesta cibernética de Donna Haraway abre el camino de una identidad verdaderamente degenerada, construida a través de uniones imposibles y gozosas cicatrices:

"El cyborg se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad. Es opositivo, utópico y en ninguna manera inocente. ... Su problema principal, por supuesto, es que es hijo ilegítimo del militarismo y del capitalismo patriarcal, por no mencionar el socialismo de estado. Pero los bastardos son a menudo infieles a sus orígenes. Sus padres, después de todo, no son esenciales. .. Lejos de señalar una separación entre la gente y otros seres vivos, los cyborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros"²⁶.

Los cuerpos penetrables, intervenidos y asexuados reivindicados por Álex Francés para la masculinidad encuentran ahora un horizonte más amplio en el que desarrollarse. Un horizonte que combina la carne con los cables, los circuitos eléctricos con las arterias, lo vivo con lo inerte, y que permite fantasear, en compañía de Donna Haraway, con "el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros"²⁷.

HACIA UNA DEGENERACIÓN RADICAL. MONSTRUAS Y CYBORGS EN LA OBRA DE MARINA NÚÑEZ

La imaginería pictórica de Marina Núñez (Palencia, 1966) se sitúa de lleno en este universo de seres híbridos a medio camino entre lo humano y lo tecnológico. Valiéndose del tradicional recurso a la pintura al óleo, la artista palentina transita obsesivamente a través del camino allanado por Donna J. Haraway con la intención de dar cuerpo y color a sujetos que se escapan de la norma, a individuos engendrados según una lógica perversa. El cuerpo no es una entidad estable en las obras de Marina Núñez, muy al contrario, evidencia su mutabilidad, su contingencia; declara a través de sus contorsiones y fracturas que la integridad y autonomía del cuerpo humano no son sino quimeras del pensamiento occidental. La artista lo explica del siguiente modo:

"cualquier cuerpo es siempre un terreno resbaladizo, perturbador, y hasta repulsivo, en una cultura que ansia considerar al individuo como una esencia abstracta y descarnada: llámese alma, razón, información. Por eso el Cuerpo paradigmático, al menos en el imaginario, intenta en lo posible ser un cuerpo bajo control: aislado, homogéneo, invariable, completo, autónomo. La integridad corporal, por supuesto, no es sino un mito. Todos nuestros cuerpos son de algún modo grotescos, con sus medidas imperfectas, sus procesos de cambio corporal, la ingestión y expulsión de sustancias, las constantes contaminaciones ... De ahí la capacidad de subversión de los cuerpos anómalos: nos devuelven una imagen hipotética pero no imposible de nuestro cuerpo, una imagen alternativa y transgresora que pone en cuestión la verdad y la pertinencia de la historia oficial y que puede convertirse en el correlato de otros desafíos: los de las identidades no normativas"²⁸.

La órbita de lo anómalo por la que desfilan las imágenes de Marina Núñez se sustenta en última instancia en una voluntad política, en un intento de ofrecer una lectura poética de la diferencia que, según apuntaba Donna Haraway, podría ser una de las armas de resistencia más efectivas ante el poder caníbal de la heteronorma. La serie de *Monstruas* que la artista viene desarrollando desde los años 90, dota de una imagen rotunda a mujeres atravesadas de bultos y desgarros, mujeres en las que la tan deseada permeabilidad de los cuerpos llega al extremo de la violencia y la deformidad. La carne muestra su extrema maleabilidad (no están muy lejos los hombres de barro de Álex Francés) y la mirada de esas mujeres se clava en el espectador sin miedo a mostrar su monstruosidad, o quizá importunadas por quien las interrumpe en un acto íntimo de auto-reconocimiento [11, 12].

Monstruosos también se pueden considerar los organismos cibernéticos aglutinados bajo el título genérico de *Ciencia ficción*, en torno a los cuales Marina Núñez ha experimentado con las múltiples posibilidades de hibridación orgánico-tecnológica que ofrece el *cyborg* [13]. Se trata de seres en perpetua conexión con su entorno, que hacen pensar en la inevitabilidad del intercambio con el medio y la necesidad de lo otro para sobrevivir. Seres asexuados y hermafroditas, que a la vez, anuncian la posibilidad de un inquietante mundo basado en las interconexiones entre organismos de artificio y naturaleza. Claudia Giannetti ha vinculado la capacidad aglutinadora del *cyborg* con las teorías post-evolucionistas de la científica Lynn Margulis, cuyos planteamientos acerca de la evolución defienden que la idea de competencia y supervivencia del más fuerte enunciada por Darwin debe ser sustituida por "una



11. Marina Núñez, Sin título (monstruas), 1998



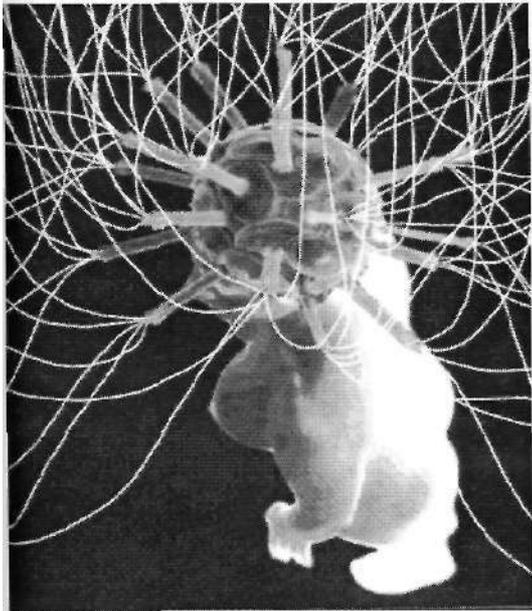
12. Marina Núñez, Sin título (monstruas), 1997



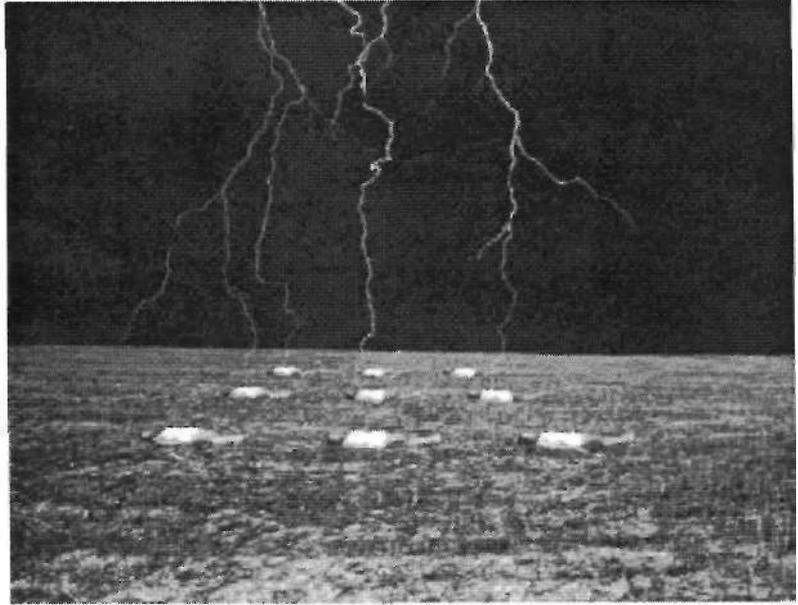
13. Marina Núñez, Sin título (ciencia ficción), 1998

nueva teoría de la interacción continua, la cohabitación y la mutua dependencia de las distintas especies de nuestro planeta. De acuerdo con esta teoría de la simbiosis evolutiva, el individualismo y el antropocentrismo, así como todas sus derivaciones, como el egocentrismo, la discriminación, la segregación racial, la intolerancia, etc., no tienen razón de ser en la naturaleza: son antinaturales²⁹. En este sentido, los individuos atravesados de cables y conectores diseñados por Marina Núñez en sus obras, sugerirían que el carácter autónomo del individuo es un engaño más del régimen patriarcal. A través de arterias de color azul o rayos de luz fluorescente, sus *cyborgs* establecen flujos de comunicación con el medio en el que habitan, una comunicación que parece alimenticia, vital [14, 15]. Este universo de interacciones que propone Marina Núñez se configura como un espacio donde la multiplicidad se convierte en la norma, un espacio que desafía a los principios básicos del humanismo moderno: la naturaleza, la originalidad, la autonomía del sujeto, la pureza, la distinción³⁰... Y no sólo eso, sino que vuelve a desintegrar el perverso binomio masculino/femenino a través del recurso a la androginia y los cuerpos asexuados. En última instancia, este mundo mestizo y *degenerado* busca servir de acicate para el cambio. Así lo explica la artista:

"(Me gustaría) que las metáforas que planteo produjeran un cambio de actitud, probablemente sutil e inconsciente, en el espectador. ... Si represento un cyborg como un cuerpo heterogéneo, que incorpora dentro de sí la otredad, podría ser metáfora de un mundo menos paranoicamente hostil con la diferencia que empático hacia ella. O si represento un cyborg que está conectado con su entorno, podría ser metáfora de un mundo en el que la epistemología y la ética se piensan más en términos de interacción que de separación y dominio. Y si logran sugerirse, esos mundos podrían propiciarse"³¹.

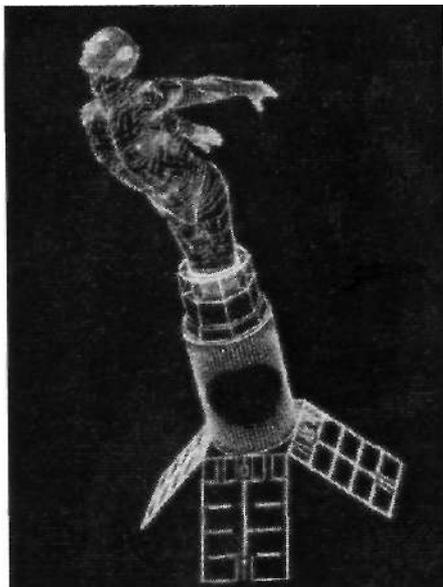


14. Marina Núñez, Sin título (ciencia ficción), 2001.



15. Marina Núñez, Sin título (ciencia ficción), 2000.

A la espera de esos nuevos mundos, resulta tranquilizador elevar la mirada y encontrarse con los monstruos de Marina Núñez. De momento son sólo ellos quienes, despojados de todo lastre identitario, son capaces de volar y dibujar hermosas evoluciones aéreas más allá de la norma y la coerción [16, 17].



16. Marina Núñez, Sin título (ciencia ficción), 2002.



17. Marina Núñez, Sin título (ciencia ficción), instalación en la Iglesia de Verónicas, Murcia, 2002.

NOTAS

- ¹ Recogido de la conferencia dictada en los cursos de verano de El Escorial titulada *Apuntes sobre alguna parte*, en agosto de 2001. El texto íntegro procede de www.estudiosonline.net.
- ² CABELLO, Helena, Ana Carceller: "Sujetos imprevistos. Divagaciones sobre lo que fueron, son y serán", en *Zona F*, Valencia, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2000, p. 2.
- ³ GARCÍA CORTÉS, José Miguel: "Acerca de la construcción social del sexo y el género", en *El Rostro Velado. Travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997, p. 82.
- ⁴ Para más información sobre la etimología del término queer y sus implicaciones semánticas: ALIAGA, Juan Vicente: "¿Existe un arte queer en España?", en *Acción Paralela*, n° 3, 1997.
- ⁵ KOSOFSKY SEDGWICK, Eve: "A(queer) y ahora", en Rafael M. Mérida Jiménez (ed.). *Sexualidades transgresoras. Una antología de los estudios queer*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 37.
- ⁶ GARCÍA CORTÉS, José Miguel: "Explorando la identidad y el deseo. De Cindy Sherman a Pierre et Gilles", en *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997, p. 221.
- ⁷ BUTLER, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México D.F., Paidós, 2001, p. 168.
- ⁸ *Ibidem*, p. 167.
- ⁹ MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 121.
- ¹⁰ Es necesario señalar, no obstante, que esta vertiente teatral de la identidad sexual que propone Butler no se refiere meramente a actos frívolos de transformismo, sino que, como señala Juan Vicente Aliaga, "tiene que ver con la repetición, y a veces con la reiteración de normas de género muy opresivas y dolorosas con el objetivo de forzarlas a adquirir una nueva significación. Y eso no surge de manera espontánea, ni se da con entera libertad", en ALIAGA, Juan Vicente: *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 103.
- ¹¹ VILLAESPESA, Mar: "Hablemos de lo que pasa", en Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1998, pp. 73-75.
- ¹² PÉREZ, David: "De los peligros de la identidad", *Femenino, Plural. Doce artistas valencianas*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- ¹³ GARCÍA CORTÉS, José Miguel: *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1997, p. 84.
- ¹⁴ OLIVAN, Montse: "La evolución del pensamiento feminista y la identidad femenina", *Página Abierta*, n° 86, 1998, pp. 22-25.
- ¹⁵ ALIAGA, Juan Vicente: *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 77.
- ¹⁶ Resulta curioso observar las concomitancias de estas imágenes de Álex Francés con uno de los motivos recurrentes de la nonagenaria escultora Louise Bourgeois. Su instalación *Cell (Arco de la histeria)*, de 1992, alberga el cuerpo contorsionado y decapitado de un hombre recluido en una suerte de celda solitaria. La artista explica así las implicaciones de esta obra: "Aquí, en el arco de la histeria, placer y dolor aparecen mezclados en un estado de felicidad. El arco -el aumento de la tensión y el descenso de la tensión- es sexual. Es un sustituto del orgasmo sin acceso al sexo. Esta figura crea su propio mundo y se siente muy feliz. En ningún lugar está escrito que una persona en ese estado esté sufriendo. Funciona como una célula autónoma donde las reglas de la felicidad y la tensión son desconocidas para nosotros", recogido en KOTIK, Charlotta: "The Locus of Memory: An Introduction to the Work of Louise Bourgeois", en *Louise Bourgeois. The locus of memory*, The Brooklyn Museum, 1994, p. 25.
- ¹⁷ PICAZO, Gloria: "Entrevista con Álex Francés", *Alex Francés*. Caligrafía, Salamanca, Galería Luis Adelantado y Universidad de Salamanca, 2001, p. 150.
- ¹⁸ *Ibidem*, pp. 144-146.
- ¹⁹ Experiencias artísticas de este tipo ya fueron realizadas de manera sobrecogedora por la artista cubana Ana Mendieta, que recuperó a través de sus performances la olvidada pertenencia del cuerpo a la naturaleza y la fusión íntima de ambos organismos vivos. Ver RUIDO, María: *Ana Mendieta*, San Sebastián, Nerea, 2002.
- ²⁰ HARAWAY, Donna J.: "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX" (1985), en Haraway, Donna J, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 305.
- ²¹ COLAIZZI, Giulia: "Visiones de lo contemporáneo: cuerpos reales/sujetos virtuales", en José Miguel García Cortés (ed.), *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 17.
- ²² HARAWAY, Donna J: "Manifiesto para cyborgs", *op. cit.*, p. 263.
- ²³ *Ibidem*, p. 303.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 302.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 263.
- ²⁶ *Ibidem*, pp. 256-257.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 310.
- ²⁸ NÚÑEZ, Marina: "Prólogo", en *Marina Núñez*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, pp. 8-9.
- ²⁹ GIANNETTI, Claudia: "Cyborg no tiene género. Reflexiones sobre la mujer, la ciencia, las nuevas tecnologías y el ciberespacio", en *Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales*, San Sebastián, Arteleku, 1997, Pag. 19.
- ³⁰ *Marina Núñez*, *op. cit.*, pag. 208.

³¹ Recogido en "Conversación: Estrella de Diego, Rafael Doctor y Marina Núñez", en *Marina Núñez*, *op. cit.*, pag. 209.