

¡Y el altar se puso a gemir! Prácticas artísticas transfeministas en España¹

Juan Vicente Aliaga

Universitat Politècnica de València

1.

La pregunta sobre los orígenes, sobre el periodo fundacional siempre resulta problemática. En particular por el hecho de que la fijación de ese tiempo originario² podría llegar a suponer el establecimiento de unos principios, si no inamovibles sí con el suficiente peso como para marcar, a veces de forma determinista, a las generaciones posteriores por lo que acarrea de definición de un paradigma estable. En el caso del conjunto de manifestaciones transfeministas surgidas a lo largo de la primera década del siglo XXI en España, si bien es cierto que gran parte de las actividades que pretendo analizar brotan y se producen en Barcelona, la dispersión geográfica y la diáspora son componentes a tener en cuenta. Para entender la riqueza de los transfeminismos performativos y videográficos —sus dos expresiones y modos artísticos principales— también es necesario poner el foco en las experiencias habidas en lugares como San Sebastián, Valencia o Madrid... Además, importa señalar que aunque muchas de las participantes se han formado en España —algunas de ellas en facultades de bellas artes, otras son autodidactas o tienen otros estudios (filología, psicología, antropología, danza, teatro...)— hay también en este contingente heterodoxo individuos procedentes de Chile, Argentina, México, Italia, Francia, la República Checa, Escocia. Son, por tanto, sujetos nutridos con saberes y conocimientos de distintos territorios y culturas del mundo pero que se expresan mediante el uso verbal o escrito del español en sus distintos acentos —es el caso de Helen Torres, Itziar Ziga y Sayak Valencia, quienes trabajan desde y a partir de la escritura—. Importa también resaltar que muchas de las personas procedentes de países de América Latina optan por usar el término “sudaka”, que conlleva una carga peyorativa, pues nació en España como un insulto contra la población latinoamericana, para darle la vuelta transformando el desprecio en acción política.³

Los primeros colectivos que generaron unas prácticas entonces todavía no nítidamente definidas emergen en el País Vasco, el País Valenciano y Cataluña, pero es precisamente en Barcelona donde

¹ Una primera versión de este artículo fue publicada en *Otherwise. Imagining Queer Feminist Art Histories* (2016). Se enmarca en el proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO/FEDER.

² Esta cuestión ocupa el pensamiento de Lynne Huffer (13-14).

³ En las filas transfeministas coexisten distintas posiciones: desde quienes acentúan sus orígenes vascos como Medeak hasta quienes se declaran apátridas como Lucía Egaña, que nació en Chile y reside en Barcelona.

confluyen estas manadas⁴ compuestas en su mayoría por biomujeres. Sobre todo lo hicieron en la Maratón Posporno (2003) que organizó Beatriz Preciado en el Macba (Museu d'art contemporani de Barcelona) titulado "Pornografía y pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual". El objetivo era producir una disección de imágenes, de representaciones registradas sobre todo en vídeo e internet. Entre el elenco de conferenciantes sobresale Annie Sprinkle, que ofreció la performance "Mis treinta años de puta multimedia". La presencia de Sprinkle resulta harto significativa por haberse convertido en un referente y por su presencia frecuente en España (Barcelona, Gijón, Madrid). Sprinkle es para algunos *la mamma* del posporno, la mujer que practicó la prostitución y conoció de primera mano las entretelas de la pornografía y que años después, junto a su pareja Elizabeth Stephens, ha protagonizado *performances* sobre la Tierra,⁵ a la que abrazan como amantes.

Por otro lado, el seminario proponía la puesta en marcha de un taller. En él participaron algunos de los sujetos que han nutrido las filas del transfeminismo en España. El formato taller ha sido una de las constantes de estas rebeliones que tienen al cuerpo y a la sexualidad heterodoxa como ejes primordiales. Se podría hablar de una pedagogía "pervertida", pues en estas sesiones se llevan a cabo exploración y experimentación de los deseos corporales sin más límites que el consenso, algo que la pedagogía académica normativizadora censuraría. En este taller, y en otros que han proliferado después, la genitalidad tiene su relevancia pero en absoluto las prácticas realizadas se circunscriben a ella. La piel (y también objetos varios desfuncionalizados) desempeña un papel sobresaliente, así como la plasmación de una subjetividad e imaginación inconforme con las normas y exclusiones sociales (en función del tipo de cuerpo, del peso, de la edad, del color...). La mayoría de las participantes son biomujeres, pero ya hay también algunos biohombres.

En los balbuceantes tiempos iniciales, cuando ni siquiera había conciencia de lo que se estaba gestando, tampoco existía la idea de que algunas de las acciones llevadas a cabo podían emparentarse con el posporno. Eso es lo que afirman las dos componentes de Go Fist Foundation,⁶ Idoia y Karolina/Spina.⁷ En estos colectivos que se van configurando (con algunas desapariciones también) los conocimientos teóricos son también dispares. Sería arrogante, además de inexacto, defender la tesis de que sin teoría estas prácticas no habrían surgido; no fue así. Algunas de las protagonistas no nombran ningún referente y explican su quehacer como una imperiosa necesidad

⁴ Un término manejado por Itziar Ziga que traduce la fuerza animal que se le supone a una manada. En el transfeminismo hay voces discrepantes como la de Diana J. Torres, quien se desliga del concepto por implicar la existencia de un líder.

⁵ Sobre la unión entre lo *queer*, la *performance* y la ecología trabaja en Valencia el escocés Graham Bell Tornado.

⁶ Se trata de uno de los colectivos más cañeros (SM) y de estética *punky* y voluntariamente sucia, pero de corta vida. Ver su página web: <<https://goo.gl/hGKssp>>.

⁷ Véase el espléndido vídeo de Lucía Egaña Rojas, *Mi sexualidad es una creación artística* (2011).

vital; en otros casos sí hay noción de la importancia del *Manifiesto contra-sexual*⁸ de Paul B. Preciado y de algunos textos de Judith Butler o Jack Halberstam.

Los primeras *performances* de Post Op, Corpus Delecti, Diana J. Torres o ideadestroyingmuros demuestran que ha emergido una praxis nueva respecto de los años 90. En esa década azotada por la estigmatización de los enfermos de sida, el arte que emerge en España en relación a la sexualidad privilegia la representación de tipo fotográfico, sobre todo en quienes abordan los deseos entre hombres (Jesús Martínez Oliva, Alex Francés) o la vida en pareja (Cabello/Carceller). No puede hablarse de *performance* en vivo de la disidencia sexual. Resulta significativo que el eslabón principal entre los grupos nombrados y los 90 sea el colectivo activista madrileño LSD (1993-1998), que ofreció un pronunciamiento sobre el sexo lésbico explícito como traducen sus fotografías, con contundentes primeros planos de vaginas de mujeres. En los 2000 el giro es claramente performativo, aunque no se abandone la fotografía o el vídeo. Otro dato a añadir que confirmaría el carácter desarticulado de estas experiencias no identitarias, a pesar de las múltiples colaboraciones entre sus protagonistas y la amistad que las une,⁹ es la falta de necesidad inicial de unirse alrededor de un manifiesto. Este existe y se firmó en 2011. Se llama *Manifiesto para la insurrección transfeminista* y lo suscribió una pléyade de grupos activistas.

2.

Es preciso analizar las distintas producciones de colectivos e individualidades para deducir el significado de sus propuestas. Para ello resulta obligado remontarse a cada microcontexto en el que asoman estas manifestaciones. Propongo aquí una suerte de pequeña historia (a la fuerza incompleta).¹⁰

Empezaré con el colectivo vasco Medeak, afincado en San Sebastián. Se trata de un grupo militante que echa a andar en 2000 procedente de las filas del feminismo clásico tras concluir que este no incluía muchas de sus preocupaciones, sobre todo aquellas referidas a la libertad sexual de individuos cuyos cuerpos y comportamientos no encajan en la sexualidad heterocentrada. Su lesbianismo les llevó a organizar talleres en los que cuestionaban los roles masculinos hegemónicos mediante parodias performativas. Esta incorporación de vestimenta y atributos masculinos no fue bien aceptada en las asociaciones feministas mayoritarias en Euskadi.

El componente performativo no constituye el epicentro de su trabajo aunque sí ha dado algunos frutos. En 2008, durante el Orgullo, realizaron una sonada acción callejera.¹¹ En un vídeo aparecen

⁸ Este texto se publicó primero en francés en 2000; en 2002 apareció la versión en castellano, lengua materna de Preciado.

⁹ La cuestión de la amistad —resonancias foucaultianas— es capital. Follar entre amigas es una realidad vertebradora de estas prácticas, citada en entrevistas y en libros.

¹⁰ Resulta útil la línea del tiempo elaborada por genderhacker en *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos* (2013), así como la introducción a esta publicación (Solá 15-27).

¹¹ El vídeo va acompañado de un tema musical controvertido en la España de los años 80. Se trata de *Me gusta ser una zorra* de Las Vulpes, el primer grupo de rock femenino de Euskadi.

vestidas con uniformes militares, boas y látigos mientras sacan la lengua: una combinación estimulante. El impacto de esta *performance* podría medirse en función de la reacción de los transeúntes durante la manifestación. Se trata de personas vestidas con ropa de marca y actitud de decoro cuyas caras son todo un poema: asombro, desconcierto, incompreensión, pero en ningún momento se percibe violencia alguna. San Sebastián es una ciudad muy burguesa y se nota. Sobre el transfeminismo afirman:

Cuando hablamos de transfeminismo no solo estamos hablando de un discurso no binomio, unido a la transexualidad, sino que estamos generando formas de pensamiento muy distintas que casan mucho mejor, por ejemplo, con el discurso trans-charco o trans-migrantes. En ese reconocimiento de la diversidad entre mujeres lesbianas y migrantes, ocurre que ellas se van bollerizando y nosotras nos vamos migratizando. (Betemps y Fernández s. pág.)

175

Si bien las divergencias con el feminismo histórico son notorias en temas como la legalización de la prostitución y la transexualidad, al cuestionar esta la categoría única de mujer e introducir otras realidades (mujeres con pene...), Medeak sostiene que se debe colaborar con el feminismo institucional. El contexto del País Vasco —el terrorismo de ETA y la represión policial— influye en sus acciones: “Una característica en Euskal Herria ha sido la negación del placer como forma de lucha. Se copiaban las formas militares; aquí tenemos muchos mártires de la lucha. En este país se ha llegado a criticar hasta la música disco por frívola” (Betemps y Fernández s. pág.).

Cambio de contexto y de zona geográfica: O.R.G.I.A (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos) nace en Valencia en 2001 y es un monstruo de cuatro cabezas. El lenguaje artístico de este colectivo es pluridisciplinar (vídeo, *performance* fotografiada, dibujo, escultura). Desde 2003, se propusieron ahondar en los estereotipos sobre la masculinidad del cine español de los años 60 y 70, en el que destaca el “cine del destape”. Este término alude a una producción ingente de películas ostensiblemente machistas que tuvieron gran éxito en el periodo de transición a la democracia. Durante el franquismo se vivieron tiempos particularmente represivos en materia sexual, aunque la llegada del turismo de masas alivió de algún modo la mojigatería predominante en un país católico.

En 2005 O.R.G.I.A rastreó en archivos históricos en busca de películas, anuncios, documentos sonoros, radio, publicidad, folletines. El resultado de dicha investigación fue *Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española*, materializada en las páginas de una publicación (O.R.G.I.A *Bastos*) que se tradujo también en actividades de orden performativo. Entre las imágenes rescatadas se encuentran algunas de un grupo de toreros haciendo el saludo fascista. También insertaron fotografías de archivos personales que muestran reuniones de familia e imágenes de libros que presentaban dibujos de cuerpos de mujer clasificados en distintas tipologías: mujer asténica, pícnica, normal, viriloide...

Todo este acopio iconográfico y textual sirvió para organizar talleres que destapaban los engranajes de la masculinidad. Entre los elementos más arraigados en el machismo español descuella el fenómeno del pipopo que supuestamente halaga a la mujer aunque en realidad la

denigra. Cito algunos ejemplos: "Estás tan buena que te haría un traje de saliva", "Te comía la regla a cucharadas", "Eso es carne y no lo que echa mi madre en el cocido". Sobran comentarios.

El vídeo es otro de los terrenos explorados por O.R.G.I.A *PNB (Producto Nacional Bruto)*, (2005), por ejemplo, consiste en un *collage* de fragmentos de la publicidad televisiva y del cine vistos en España durante los 60 y 70. Los temas recurrentes son los roles aplicados a niños y niñas: ellos "peleones" y ellas "muñequitas". También abundan los extractos televisivos en los que mujeres serviciales sirven bebidas a hombres repantigados en sus sillones. O.R.G.I.A despliega sonrojantes fragmentos de películas que marcan la divisoria entre hombres y mujeres, siendo los primeros retratados como obsesos sexuales cuyas únicas aficiones son el ligue y el fútbol.

En 2009 concibieron *Follarse a la ciudad. El ataque de Autoerótica. La oscuridad se cierne sobre Barcelona*, que consta de un dibujo y unas esculturas. En el primero impresiona un coloso de cuerpo de mujer con garras que luce pelo de animal en las manos y en el empeine, y que se posa sobre el plano de la capital catalana. La Torre Agbar, diseñada por Jean Nouvel, parece a punto de ser engullida por su vistosa vagina. Por su parte, el elemento escultórico es un berbiquí/vibrador dentro de una caja de herramientas. Asimismo, se incluyen dentro de la caja dos reproducciones de la Torre Agbar, y de la torre del Memorial José Martí en la plaza de la Revolución de La Habana. Construida por Juan José Sicre, la torre en forma de estrella se transforma aquí en un posible dildo: follarse tanto la arquitectura capitalista como la comunista parece ser el propósito.

Girlswholikeporno, formado por Águeda Bañón y María Llopis, nace en Barcelona (2002-2007). En tono autobiográfico Llopis (*El posporno*) ha narrado sus aventuras, sus problemas con su familia, su necesidad de la existencia de otro para correrse, sus aficiones hacia ciertas drogas, sus relaciones con ese conjunto de colectivos e individuos que hicieron de Barcelona un hervidero de subversiones. Llopis se define como alguien con un punto muy hetero aunque también se haya acostado con chicas (22 y 38). Considera que no debe existir un porno para mujeres, como defiende Erika Lust,¹² pues esto equivaldría a decir que el conjunto de las mujeres —posición del feminismo clásico— adolece de las mismas necesidades y preferencias: una sexualidad tierna y cariñosa, y eso no es cierto. Ella defiende la pluralidad de opciones y la existencia del porno *hardcore*. Dicho esto su propia práctica posporno es diferente de otras.

La bestia (2005) es un vídeo ambientado en el jardín de una casa solariega. La protagonista pasea entre el césped vestida de lila mientras se mueve con gestos suaves hasta que experimenta una transformación, se desnuda y empieza a emitir gruñidos. Trepa por un árbol desde donde sigue gruñendo hasta dormirse. Poco después despierta sorprendida de hallarse entre las ramas; baja y públicamente se refugia en la casa. Las dos actitudes, la plácida y la animal, forman parte de esta mujer joven cuyo comportamiento perturba los códigos de género.

¹² Una escritora sueca y directora de cine porno afincada en Barcelona.

En 2007, Llopis llevó a cabo su vídeo más polémico, *El belga*. La controversia radica más en lo que se cuenta que en lo que se ve. En él la autora desgrana una historia sobre un chico belga al que Llopis engañó obligándole a practicar sexo en una fábrica. El abuso no es mostrado en el vídeo ni siquiera escenificado: se trata de una confesión: “Yo solo quería hablar de la delgada línea que existe entre una violación y un polvo mal echado, de cómo todos somos susceptibles de estar en la posición de víctima o agresor, más allá de nuestro género” (Llopis 21).

Las componentes de Corpus Delecti se conocieron en 2001, aunque fue en 2003 cuando el grupo cuajó. Surgen en un contexto en el que desde hace tiempo las autoridades barcelonesas han hecho de esta urbe un reclamo turístico y publicitario que empezó a fraguarse lentamente en los Juegos Olímpicos de 1992. “Barcelona, la mejor tienda del mundo”, es uno de sus logos más seductores.

Las *performances* de Corpus Delecti reciben el nombre de “protopoesías”. En una de ellas (2005), grabada en vídeo, se emplea la metáfora médica como detonante de la crítica al binarismo de género y al deseo de modificar el cuerpo. Dos sujetos de un *Gender Lab* ataviados de batas blancas, mascarillas y con los labios pintados de rojo (chica y chico) trabajan sobre distintos cuerpos en una suerte de mesa de operaciones. Su actividad consiste en fabricar objetos —bolas mamarias y dildos blancos—. Otros vídeos dan testimonio de *performances* callejeras: *Protopoesies al carrer o de com fer sexe públic* (2005). En uno de ellos una chica compra dos granadas y se las mete en el top para simular dos tetas enormes. Se sienta en un banco; otra chica acude y empieza a seducirla; sacan las frutas y ambas se enzarzan en un juego de mordiscos de las granadas y de tocamientos en la vía pública mientras circulan los coches. Otro vídeo muestra un recorrido por el centro de Barcelona. Pasean a una muñeca hinchable vestida junto a la casa Batlló de Gaudí o la plaza Reial. La idea es mofarse de la idealización de la marca turística de Barcelona y de la adocenada vida del visitante.

Post Op surge en 2003 tras la Maratón Posporno orquestada por Beatriz Preciado. Su objetivo es claro: contravenir la barrera (mental, social, cultural, religiosa, política en definitiva) que separa lo público y lo privado de modo que el disfrute de la sexualidad puede plasmarse sin miedos o disimulos. Lo hacen a sabiendas de que las calles, las plazas o cualquier otro espacio público está sujeto a normas y vigilancia y a un sentido legislado del honor y del decoro. Pocos espacios son más públicos que Las Ramblas de Barcelona. En ese lugar, epicentro turístico de la ciudad más mediatizada de España, cuatro *performers* perpetraron una parodia del porno *mainstream*. Se trataba de una conejita *playboy* con bigote, de una muñeca hinchable, de un policía *leather* (interpretado por una biomujer) y de un ama de casa. Realizado junto al famoso mercado de la Boquería, lxs protagonistas usan distintas frutas (zanahorias, rábanos, sandías) que se vuelven dispositivos eróticos, por ejemplo en la escena en que la conejita —de hecho un biohombre— pela una zanahoria simulando una lluvia dorada o en otra en la que se practica un *fisting* a la sandía que queda despachurrada. Todo ello ante las miradas entretenidas del público.

Durante años Post Op ha buscado frenéticamente el contacto con el público y lo ha logrado, pese al creciente control policial, tanto en ámbitos alternativos como en espacios de deambulación mayoritaria y normativa. En 2010, junto con otrxs sujetxs mutantes —Quimera Rosa, Dj Doroti,

Mistress Liar— Post Op llevó a cabo *Oh Kaña*, una de las *performances* transfeministas más rupturistas por transcurrir en la vía pública y por ofrecer prácticas sexuales impúdicas fuera del espacio cerrado de un club de sexo o de la casa. El acto empezó en el patio interior del Palau de la Virreina. Se llevó a cabo durante la exposición que este centro dedicaba a Ocaña,¹³ un pintor y *performer* de origen andaluz que en la segunda mitad de los setenta surcaba la zona travestido con ropas de mujer, enseñando sus genitales. Lxs participantes iban ataviadxs con arneses, botas, capuchas, guantes de látex, máscaras (una de las “perras” luce una de caballo), cadenas y tubos fluorescentes azules.

El vídeo muestra el asombro de algunos curiosos junto al interés de los más avezados. La cara de circunstancias de un guardia jurado es recogida por una de las imágenes. A lo largo de esta hermosa *performance* de autoría colectiva el cuerpo es el protagonista. Abundan actos de *fisting*, exhibición descarada de vaginas e incisiones en la carne. La recua de *perras* sigue las órdenes de una *dominatrix* de físico rotundo que espeta órdenes y sujeta con correas a las “perras” entrelazadas y atadas que se arrastran en un claro homenaje a la película *Saló* de Pasolini. En un momento determinado salen del patio, cruzan la calle y llegan hasta Las Ramblas, para después reptar por las columnas del mercado de la Boquería. Frente a una sexualidad cosificada, en pareja, heteronormativa, domesticada, monógama, al resguardo de las miradas, en privado, esta *performance* abre una brecha en la intimidad reivindicando la exhibición pública descarada.

En ese bregar constante por romper las coerciones sociales sobre la sexualidad Post Op ha organizado talleres con personas con diversidad funcional, es decir sujetos que son tratados como tullidos o, usando un lenguaje políticamente correcto, discapacitados y que resultan invisibles a los demás. Su última aportación es un vídeo, *Nexos* (2014), organizado en tres partes: la sesión sexual entre un hombre en silla de ruedas y una mujer que interactúa con él en un aseo; una escena en la que las miembros del grupo follan con una mujer en su silla de ruedas, y un último momento que muestra una sesión de sexo compartido entre muchxs individuxs cuyos cuerpos tullidos —término que reivindican— expresan deseo por todos los poros. Con este paso las Post Op han dado un salto de gigante abriéndose a mundos todavía tabú.

El colectivo *ideadestroyingmuros* se formó en Venecia en 2005. Dos años después llegaron a Valencia, donde han agitado las aguas de esta ciudad en el ámbito de la *performance*, el cabaret y el activismo deseducativo, lo que no ha impedido que las raíces italianas afloren de modo sostenido, pues dejaron una Italia berlusconizada, con múltiples casos de corrupción, y unos movimientos feministas y LGBT alicaídos.

2009 fue un año intenso para este colectivo. La cúspide de su labor vino de *Pornodrama*, una interacción entre audiovisual y *performance*, con la que trataban de romper con los tabúes sobre la práctica de la sexualidad en vivo. Los ejes de esta *performance* giraban en torno a la crítica a la educación castradora, la religión, la monogamia y el sentimiento de culpa. Los registros fotográficos muestran a varias mujeres entrelazadas en el suelo junto a un hombre. Todos ellos

¹³ Ocaña (1973-1983) *Accions, actuacions, activisme*, La Virreina, Barcelona, 2010.

están desnudos. ¿Qué cuerpo escoger cuando hay tantos?, parecen decir estas imágenes de sexo grupal y orgiástico. Sin embargo, no todo era placer y goce sino también rabia y crítica política que traducía el bulto de un colchón destrozado o una silla de ruedas volcada.

La visión inferida de los proyectos polimorfos de *ideadestroyingmuros* es política pero desde una posición micro que aúna lo personal y lo colectivo. *ideadestroyingmuros* es un proyecto de amistad y de vida. Y sus vidas son precarias, circunstancia que se transmite también en las escenografías pobres de recursos pero plagadas de imaginación que crean para sus proyectos, como es el caso de *Borrador battonz*, un cabaret inspirado en el *SCUM Manifesto* de Valerie Solanas interpretado con sentido del humor. Lo concibieron en 2013 tras años de duro activismo y del desgaste que conlleva el uso del cuerpo en acción. Con *Borrador Battonz* ya no están en el drama. El título alude al término *battona* que se emplea para las putas, modificado como apelativo que usan entre ellas.

Inmersas como están en la precariedad, es comprensible el punzón que lanzan contra el capitalismo y su sistema depredador. Esto les ha llevado a concebir un proyecto, a caballo entre la instalación y la *performance*, titulado *nordporn capitalismo* (2014). La escenografía formada a base de cartones unidos con celo adhesivo constituye la base de unos mapas conceptuales (textos y dibujos) en donde descuellan palabras como puños que permiten entender el contexto sociopolítico actual y el histórico del que proceden (especulación inmobiliaria, *pink economy*, el signo del dólar y el de la cruz, EUROPA=P.I.G.S, Mussolini, armas...). Durante la *performance* los miembros del colectivo se sientan encima de unas letras que rezan "nord", un término alusivo al norte como epicentro del poder capitalista. Poco a poco van trayendo trozos de escayola que vuelcan en el suelo, metáfora tal vez de un mundo en continuo declive. Sin embargo, ellas siguen optando por una utopía sin barreras sexuales, sociales, mentales.

Tras la caída de las torres gemelas, a Diana J. Torres y a Pablo Raijenstein se les ocurrió llevar a cabo unas *performances* gamberras en las que usaron el término "pornoterrorismo". Lo hicieron en Madrid en una España bajo el gobierno derechista de Aznar. En 2005, cuando Diana J. Torres llegó a Barcelona, comenzó a hacer *performances* con una fuerte base poética y a moverse en círculos transfeministas, inyectando al pornoterrorismo una carga corrosiva. Unir dos términos que parecen antitéticos: uno pensado para el disfrute masturbatorio (porno) y otro que acarrea lo que las sociedades actuales consideran el mayor peligro (terrorismo). Diana J. Torres los ha fundido en una nomenclatura nueva y provocadora con la que trata de exhibir sin vergüenza su cuerpo en plena acción libidinosa. El sexo en vivo puede excitar y a la par infundir miedo con actos que buena parte del público puede percibir como inaguantables. A la vez, Diana J. Torres ofrece una falta de complejos absoluta.

En una entrevista afirmó que para ella el pornoterrorismo es una forma de expresión política y artística que utiliza como pilares el *posporno*, la lucha *queer* y el transfeminismo.¹⁴ Su trabajo se difunde a través de internet aunque la censura la coarta siendo Youtube, Facebook y Dailymotion sus verdugos habituales.

¹⁴ La entrevista, de 2011, se puede consultar en el siguiente link: <<https://goo.gl/yRynTw>>.

En 2008 llevó a cabo una intervención harto original de pornoasalto¹⁵ acústico consistente en instalar dos grabadoras con sonidos de gemidos sexuales junto a sendas estatuas en la basílica de San Pedro en el Vaticano. Fue un logro por el desconcierto causado en los fieles y el personal eclesiástico que buscaba localizar el origen de tanta audacia sexual. En 2010 realizó una de sus más lancinantes *performances* en público, *La virgen pornoterrorista*, junto a Karolina/Spina, componente de Go Fist. El vídeo muestra a las dos protagonistas en escenas de imaginaria religiosa —la Pietà— con la diferencia, enorme, de que ambas van desnudas (sobresalen los pechos de Karolina rodeados y apretados por cuerdas y las agujas que llevan clavadas ambas en el rostro). El acto concluye con Diana en plena corrida (*squirting*) rodeada de un público mezclado que contiene el aliento.

La rabia, el ataque furibundo contra el sistema capitalista está a menudo en la base de las propuestas guerrilleras de Diana. Desde una posición feminista institucional es más que probable que estas *performances* resulten inasumibles; Diana J. Torres inscribe su trabajo en el legado feminista pero su objetivo no es solamente el conjunto de mujeres sino todo tipo de individuos, lo que difiere del feminismo hegemónico. En 2008 afirmó: “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”.¹⁶

Quimera rosa surge en Barcelona en 2008, a instancias de Cecilia Puglia y Yan Rey. Se define como un laboratorio que experimenta con distintas técnicas (foto, *performance*, vídeo...). También destaca el uso de accesorios (arneses, dildos, agujas, desatascadores) y de ropas extrañas (faldones largos) que añaden ambigüedad de género a sus *performances* creando una estética atemporal, irreal, espectral. Con el tiempo han utilizado amplificadores instalados en distintas partes del cuerpo con la intención de propiciar que la materia carnal emita sonidos vibrátiles, eléctricos, diferentes de la panoplia de gemidos y suspiros habituales que se asocian con los actos sexuales. Por ello hablan del cuerpo como instrumento de pos-género.

El propio concepto de género determinante en los albores de la segunda ola feminista como categoría de análisis, matizada y cuestionada después por Monique Wittig y Gayle Rubin, se ha vuelto opresivo sobre todo cuando se piensa en cuerpos trans. De ahí que en ocasiones se hable de abolición del género o de pos-género. ¿Cómo lograrlo? En muchas *performances*, Yan Rey adopta una actitud pasiva, alejada del papel que el heteropatriarcado ha otorgado a todo bio-hombre, pues aparece con los ojos maquillados y provisto de medias o una suerte de túnica dejándose tocar por Cecilia, quien se vuelca sobre él y manipula su cuerpo ejecutando cortes e incisiones en su pecho. Yan es indudablemente el receptor de las agujas como puede verse en la *performance La violinista* (2014). En esa *performance* Cecilia, ataviada con arneses (uno de ellos

¹⁵ La describe Diana J. Torres (105-106), una de sus protagonistas junto a Chiara Schiavon.

¹⁶ La entrevista, realizada por Divina Huguet y Teresa Martín para su proyecto “Transvisibles: anoche soñé que Judith Butler era un hombre”, se puede consultar en el siguiente link: <<https://goo.gl/il2kgo>>.

vaginal con filamentos de goma transparentes) coloca un espejo oval en el rostro de Yan y un dildo negro con condón en un arnés para que ella pueda verse gozar. Estamos en una dimensión ciborg.

3.

Este magma de performances, manifestaciones, textos que se han incluido dentro del transfeminismo¹⁷ ha nacido desde la precariedad de medios y recursos. Lo ponen de manifiesto los lugares que han albergado sus acciones: espacios okupas, centros alternativos o asociativos. Sin embargo, desde prácticamente los albores de este hervidero de ideas y cuerpos rebeldes algunas instituciones (museos, universidades, centros de arte) han abierto algunos de sus espacios para actos tales como seminarios, conferencias y talleres e incluso exposiciones.¹⁸ Dado el carácter subversivo —la sexualidad practicada en público lo es— de estas prácticas asombra que hayan penetrado en el ámbito institucional. Conviene saber qué piensan las protagonistas. Así se expresan Post Op:

No tenemos problema en trabajar con las instituciones siempre que éstas no nos censuren u obliguen a rebajar el discurso. Somos conscientes del poder que tienen algunos contextos para absorber el contenido desestabilizador del discurso y convertirlo en un producto estético comercial. A pesar de ello también nos interesa el público que acude a espacios institucionales y al que no tendríamos acceso de otro modo. Las instituciones no son entes abstractos, algunas están gestionadas por aliadas que redistribuyen el dinero público generando espacios de discusión, encuentro y producción para muchxs de nosotrxs. (Herrera s. pág.)

Ahora escuchemos a Medeak:

Estamos mutadas, metidas en el sistema con mil caretas, porque creemos en el feminismo como si fuera nuestra religión, y nos dedicamos a él en cuerpo y alma. Queremos que exista la institución, que cree un centro de documentación o una casa de las mujeres. Porque nos corresponde todo ese dinero, esos recursos, porque queremos conseguir todo lo que podamos para las mujeres. Pero sabemos cuáles son las limitaciones de la institución. No podemos esperar que nos salven la vida o que produzcan un discurso político nuevo. (Betemps y Fernández s. pág.)

¹⁷ Este término es preferible al de *queer*, pues incorpora la noción de feminismo. Tal vez la relativización de las identidades propuestas por la teoría *queer* pueda conducir a un disimulo de la asimetría entre mujeres y hombres que perjudica claramente a las primeras.

¹⁸ Es el caso del Musac que expuso vídeos, fotografías, carteles y esculturas de O.R.G.I.A, ideadestroyingmuros, Diana J. Torres, Medeak, Post Op en una sección titulada "Transfeminismos" dentro de la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Patricia Mayo y Juan Vicente Aliaga en 2012.

Estas palabras reflejan la complejidad del asunto. Es indudable que las instituciones buscan atajos o tácticas para que la contundencia o radicalidad de ciertas prácticas no tenga tanto impacto: la cesión de salas o espacios alejados del público mayoritario que acude a un museo, la reserva previa para preseleccionar de algún modo a los asistentes a un seminario o taller... Dicho esto hay modos de romper con el sentido del decoro tan habitual en las instituciones: así sucedió al término de las jornadas *Interferencias viscerales. Prácticas subversivas de lo monstruoso* organizadas por ideadestroyingmuros en Valencia (2009). Diana J. Torres y otras mujeres decidieron llevar a cabo una paja colectiva en el campus universitario. En las imágenes conservadas predomina la sensación de libertad y de desacato a las normas puestas de manifiesto cuando un guardia jurado impotente ante la audacia de las chicas masturbadoras les pide que se identifiquen.

¿Cómo traducir este aluvión de experiencias creativas sobre la sexualidad a un marco expositivo? ¿De qué modo llevar estas vibrantes manifestaciones que subvierten la moralidad pública a un museo, a un centro de arte, instituciones sometidas a regulaciones administrativas y por dónde circulan públicos de diferentes edades y formas de pensar? Las pocas ocasiones en que este hecho se ha producido (Musac, León; Macba, Barcelona; Museo Reina Sofía, Madrid) han dejado cierta sensación de insatisfacción, pues se optó por mostrar registros videográficos —el caso de León— en vez de *performances* en vivo. O por talleres, seminarios y acciones ubicadas en espacios acotados (el caso de Barcelona y Madrid) dentro del museo. Por otro lado, los planteamientos éticos de estos colectivos, mal remunerados por las instituciones, no encajan bien con una política museística que obliga a pagar entrada por acceder a sus distintos servicios. Existe por tanto una distancia no salvada de momento pese a la audacia de algunos centros de arte incluyentes.

4.

La primera década del siglo XXI tiene en el marco macropolítico español estrategias harto diferentes en cuestiones de materia sexual y derechos individuales. La derecha capitaneada por Aznar (1996-2004) impidió cualquier tipo de avance. Bajo el gobierno socialdemócrata de Rodríguez Zapatero (2004-2011) se aprobó una ley contra la violencia de género, la ley que permitía el matrimonio entre personas del mismo sexo, que conllevaba el derecho a la adopción, y la ley de identidad de género —contestada entre sectores trans por requerir un certificado médico de “disforia de género” antes de la reasignación sexual—.

En lo que se refiere a Barcelona, donde emergen muchas de las iniciativas transfeministas, el gobierno municipal de signo socialdemócrata tomó en 2005 una decisión de consecuencias harto negativas en lo que se refiere a la prohibición de determinadas conductas en la vía pública (prostitución, sobre todo). La permisividad barcelonesa, fruto en parte de una amplia historia trufada de acciones anarquistas y antinormativas, quedó quebrada por unas reglas que facilitan a la policía el control de las calles. En este marco importa explicar uno de los hechos luctuosos que más ha marcado al transfeminismo en Barcelona. Me refiero al montaje del 4 de febrero de 2006. En esa fecha, unos agentes de la guardia urbana se dirigieron a un teatro okupado de Barcelona donde se celebraba una fiesta. En el altercado uno de ellos resultó herido y quedó tetrapléjico. Lejos del lugar, Patricia Heras, una joven poeta de estética gótica, se cayó de una bicicleta y fue a curarse a

un hospital. Falsamente identificada por los guardias que decían reconocer su pinta fue acusada de atentado a la autoridad. También resultaron detenidos otros jóvenes. Dos de los guardias fueron tiempo después acusados de torturas. Tras años de cárcel y juicios chapuceros, Patricia Heras se suicidó.

Estos hechos marcaron a sangre y fuego a los colectivos que se movían en una ciudad cuya clase dirigente estaba obsesionada con preservar a toda costa la seguridad y la imagen de una urbe para el consumo y el turismo. La injusticia producida y la rabia por los abusos del poder está detrás de algunas de las *performances* y de los poemas crispados de Diana J. Torres y del trabajo de Klau Kinki¹⁹ y de otros nombres. Los comportamientos antinormativos son castigados. Pero esto no ha arredrado a un conjunto de creadoras que han sacado el cuerpo a la vía pública y unos modos de vida antiburgueses en los que el feminismo transformado es creativo y generador de nuevas experiencias y relaciones.

Referencias bibliográficas

- Betemps, Caroline y June Fernández. "Medeak: 'El feminismo clásico tiende a hablar de las «otras» pero sin ellas'". *Píkara Magazine* (2011). 11 dic. 2011. Web. 10 ene. 2017 <<https://goo.gl/yXCasI>>.
- Herrera, Emilia. "Proponemos sexualizar nuestro medio ambiente". *Diagonal*. 13 dic. 2012. Web. 10 ene. 2017 <<https://goo.gl/ia1TyQ>>.
- Huffer, Lynne. *Are the lips a grave? A Queer Feminist on the Ethics of Sex*. New York: Columbia UP, 2013. Impreso.
- Jones, Amelia y Erin Silver, eds. *Otherwise. Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester: Manchester UP, 2016. Impreso.
- Llopis, María. *El postporno era eso*. Barcelona: Melusina, 2010. Impreso.
- O.R.G.I.A. "Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española". *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*. Eds. Rían Lozano, Johanna Moreno y Guillermo Cano, Valencia: Universidad de Valencia, 2005. 84-95. Impreso.
- Sayak, Valencia. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010. Impreso.
- Solá, Miriam, ed. *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta, 2013. Impreso.
- Torres, Diana. *Pornoterrorismo*. Tafalla: Txalaparta, 2011. Impreso.
- Torres, Helen. *Autopsia de una langosta*. Barcelona: Melusina, 2010. Impreso.
- Ziga, Itziar. *Devenir perra*. Barcelona: Melusina, 2009. Impreso.

¹⁹ Autora del vídeo *Anarcha Gland* (2014), una crítica furibunda a la colonización de los cuerpos en el capitalismo neoliberal.