

Trabajo Fin de Máster:

¡MAMÁ, DE MAYOR QUIERO SER UN CYBORG!

La performance como resistencia somatopolítica

Valencia, septiembre de 2016

Realizado por Manuel López García
Dirigido por Maribel Domènech Ibáñez



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

AVU
Artes Visuales & Multimedia
Máster Oficial -UPV

A mi madre.

¡MAMÁ, DE MAYOR
QUIERO SER UN
CYBORG!

La performance como resistencia somatopolítica

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. CONTEXTUALIZACIÓN	19
1.1. EL GÉNERO COMO FICCIÓN POLÍTICA	19
1.1.1. Breve cartografía somatopolítica	19
1.1.2. Sistema sexo-género y feminismo radical	22
1.1.3. Movimientos de liberación sexual	25
1.1.4. Movimientos y Teoría Queer	34
1.2. MEDICINA Y NEOLIBERALISMO	41
1.3. PRÁCTICAS SUBVERSIVAS DEL SISTEMA SEXO-GÉNERO	45
1.3.1. Performance feminista americana durante la década de los 70	46
1.3.2. Estéticas <i>camp</i>	50
1.3.3. Del cuerpo abyecto a la performance extrema	54
1.3.3.1. Postporno	63
1.4. SOBRE EL CUERPO SIN ÓRGANOS Y LA IMPORTANCIA DE PROFANAR EL ORGANISMO	67
1.5. RELACIÓN CUERPO-TECNOLOGÍA DESDE EL ÁMBITO DE LA PERFORMANCE	71
1.5.1. Atsuko Tanaka	74
1.5.2. Francesca Fini	75
1.5.3. Arianna Ferrari	77
1.5.4. Quimera Rosa	79
1.5.5. Transnoise	81
1.5.6. María Castellanos	82
1.5.7. Marcel·lí Antúnez	83

1.5.8. Stelarc	84
2. ¡MAMÁ, DE MAYOR QUIERO SER UN CYBORG!	86
2.1. MI PRÁCTICA ARTÍSTICA EN RELACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO	86
2.2. TERAPIA BDSM	88
2.2.1. Apuntes conceptuales	89
2.2.2. Descripción de la acción	95
2.2.3. Dispositivo de electroshock con interfaz sonora reactiva	98
2.2.3.1. Fase de ideación	99
2.2.3.1.1. bocetos	99
2.2.3.1.2. sobre la excitación neuromuscular	101
2.2.3.1.3. puntos motores musculares	103
2.2.3.1.4. parámetros de electroestimulación	103
2.2.3.2. Primer prototipo	104
2.2.3.3. Segundo prototipo	106
2.2.3.4. Dispositivo final	107
2.3. ARIA PARA CUERPO HÍBRIDO	112
2.3.1. Apuntes conceptuales	112
2.3.2. Descripción de la acción	119
2.3.3. Tres dispositivos sonoros: Micrófono para voz, Hysterórganum y Tecnoprósopon	122
2.3.3.1. Micrófono para voz	123
2.3.3.2. Tecnoprósopon	123
2.3.3.2. Hysterórganum	126
CONCLUSIONES	130
REFERENCIAS	135

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Máster se inscribe en el tipo de proyecto aplicado y adscrito a la línea de investigación: “Lenguajes audiovisuales y cultura social”, participando su contenido de las sublíneas: “Estudios de cultura visual”, “Género y tecnología” e “Interacción humano computadora (Human Computer Interaction)”, dentro de las opciones establecidas en el Máster en Artes Visuales y Multimedia de la UPV. La investigación aborda un tipo de proyecto aplicado situado en el ámbito del arte de acción y la tecnología, desarrollando una investigación teórico-práctica a partir del esbozo de una cartografía de la historia reciente de las formas de gobierno del cuerpo mediante la revisión que hace Beatriz Preciado del pensamiento de Foucault. La investigación reflexiona sobre la idea de género y sexualidad como dos ficciones políticas consecuencia de un conjunto de factores contextuales: históricos, económicos, psicológicos, sociológicos, etc.; que inscriben el cuerpo en un marco epistemológico complejo.

La investigación plantea la aparición de la noción de identidad de género en la década de los años cincuenta, el análisis del sistema sexo-género que desarrollan autoras como Gayle Rubin o Kate Millet, y los movimientos y luchas sociales comprendidos entre finales de los 60 y la década de los 90. Recoge los principales hitos desde los movimientos de liberación sexual a los discursos de carácter postidentitario; presenta de manera sintética conceptos clave de la teoría queer, como el de “tecnología del género” de Teresa de Lauretis, la idea de “performatividad” de Judith Butler, la “abyección” de Julia Kristeva, o la “contra-sexualidad” de Beatriz Preciado, que ayudarán a analizar desde una perspectiva de género, los diferentes aparatos de verificación que influyen en el proceso de formación de la identidad. El contexto particular en el que nos situamos es el de la teoría postpornográfica y queer como estrategia de deconstrucción de los binarismos de sexo y género, y como territorio posible para la construcción de la sexualidad.

A partir de estas relaciones, se presentan una serie de políticas performativas, que desde el ámbito del arte de acción, han llevado a cabo una resistencia e inversión de las nociones de género y sexualidad desde los años 70 hasta la

actualidad, desde proyectos como la *Woman House* o el grupo *W.I.T.C.H.* , las prácticas en torno a la estética *camp*, la obra de artistas como Ron Athey o Rocío Bolívar, así como el movimiento posporno.

Para comprender el funcionamiento de las relaciones de poder que construyen el cuerpo, se analiza la yuxtaposición de los modelos de sociedad disciplinaria y de control, con especial atención a la transformación de la medicina como institución, desde el dispositivo clínico del siglo XIX hasta el surgimiento de los estados neoliberales actuales. También se lleva a cabo una relación entre la idea de cuerpo sin órganos de Artaud, discurso que asienta las bases del arte de acción, y la metáfora del cyborg de Donna Haraway, trazando puntos en común en torno a la idea de identidad fracturada y cuerpo sin codificar.

A partir de esta relación, se reflexiona sobre el concepto de tecnología como conjunto de métodos de inscripción discursiva que tienen la capacidad de modelar y controlar los cuerpos. El análisis de las tecnologías en la condición neoliberal, nos permitirá aproximarnos precisamente, al proceso de codificación, de construcción del lenguaje, de los nuevos aparatos de verificación que aparecen en las postsimetrías del siglo XX, y por tanto, nos ayudará a comprender también, los procesos derivados de producción de la subjetividad.

Esta serie de conceptos, y sobretodo la metáfora del cyborg, reforzada por todo un imaginario de ciencia ficción, será el punto de partida que tomarán artistas como Arianna Ferrari, Quimera Rosa, o Transnoise para la producción de discursos postidentitarios centrados en la relación entre el cuerpo y la tecnología.

El marco aplicado de esta investigación titulada: ¡MAMÁ, DE MAYOR QUIERO SER UN CYBORG! presenta como resultados dos performances que sintetizan reflexiones planteadas anteriormente y que se desarrollan a partir de la construcción de una serie de prótesis tecnológicas, una de ellas interactiva, que redefinen la representación del propio cuerpo, redibujando al mismo tiempo por tanto, los límites de lo corporal, cuestionan la idea de género desde posiciones distintas e involucran al espectador en una interacción directa.

La primera de las performances, *Terapia BDSM*, es una acción duracional en la que el performer tiene colocado en el cuerpo un dispositivo de electroshock con interfaz física reactiva, que puede ser activado por la voz del usuario a través de un micrófono situado en el espacio, produciendo pequeñas descargas eléctricas al performer en diferentes partes del cuerpo. Las ideas de poder, control, y sadomasoquismo se conjugan en la relación entre performer y espectador-usuario reformulando el cuerpo sexuado. La segunda performance, *Aria para Cuerpo Híbrido*, lleva a cabo una improvisación sonora a partir de dos micrófonos y un pequeño altavoz. Cada dispositivo es colocado en una parte diferente del cuerpo, y al interactuar con el espacio, las sonoridades producidas por el choque, roce y fricción a través del movimiento, conjuntamente con la voz, son moduladas digitalmente. En este caso, se busca una representación del cuerpo como instrumento sonoro postgénero.

El interés por llevar a cabo este proyecto surge como una necesidad de resistencia; como una necesidad de analizar, reflexionar y comprender los procesos que han llevado a configurar la norma del cuerpo contemporáneo; como una necesidad de visibilizar la violencia y desigualdad derivada de un sistema que considera abyecto todo aquello que no puede controlar.

La reflexión sobre los mecanismos de producción de subjetividad y procesos de formación de la identidad siempre ha estado presente en mi práctica artística, siendo el cuerpo, objeto y sujeto de mi investigación.

Como músico, mis primeras acciones, de carácter muy experimental y que más que piezas cerradas fueron apuntes o bocetos de ideas, indagaban articular la relación cuerpo tecnología a través del sonido, el tiempo y el espacio. Estos experimentos buscaban la creación de atmósferas sonoras mediante la interacción directa y repetitiva del gesto corporal, a modo de coreografía, con objetos y materiales amplificados con diferentes tipos de micrófonos e instrumentos musicales convencionales. Era una concepción del sonido ligada a la idea de ritual y primitivismo. Posteriormente, mi interés derivó hacia lo signico y las estructuras del lenguaje, comenzando a trabajar únicamente con objetos cotidianos como potencial material de acción, abandonando la parte sonora que controlaba, y en la que me sentía cómodo, y aproximándome a una concepción de la performance más ligada a la tradición escultórica, la imagen, y la síntesis

conceptual.

Durante estos dos últimos años del Máster en Artes Visuales y Multimedia, el estudio, contacto y experimentación con los nuevos medios y la tecnología, me han llevado a reformular esa relación cuerpo tecnología inicial, comprendiendo ambos elementos, como partes de la misma función, del mismo proceso de producción discursiva de la identidad.

Este Trabajo final de Máster supone una compilación de estas reflexiones, de todo el proceso de trabajo no sólo de estos dos últimos años, sino también de la influencia de mi paso por el Conservatorio de Música y Bellas Artes.

OBJETIVO PRINCIPAL:

Desarrollar una serie de prótesis para llevar a cabo dos performances independientes en las que se reflexione sobre cuestiones de género y sexualidad a partir de la relación cuerpo y tecnología.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Buscar fuentes referenciales sobre la genealogía política del cuerpo.
- Estudiar el pensamiento posestructuralista para analizar el cuerpo como dispositivo.
- Conocer nuestro contexto histórico reciente, y sus consecuencias sociales, políticas y culturales.
- Observar de dónde procedemos y lo que condiciona nuestro posicionamiento concreto.
- Aplicar los conocimientos adquiridos en el Master AVM a la investigación aplicada.
- Utilizar la performance como medio para la creación de un espacio de reflexión permeable entre los conceptos de género, sexualidad, cuerpo y tecnología.
- Analizar el trabajo de artistas que han utilizado el arte de acción como una práctica de resistencia política del cuerpo.
- Deconstruir nuestra encrucijada identitaria mediante el activismo queer.

- Mostrar la sexualidad abyecta como herramienta de cambio y como posicionamiento personal permanentemente crítico frente a las estructuras de poder.
- Experimentar a través de la performance con varios modelos de interacción entre el cuerpo y diferentes dispositivos electrónicos.

A nivel metodológico, este proyecto investigador se ha desarrollado a partir de un conocimiento situado, y por lo tanto, se ha llevado a cabo mediante una metodología cualitativa y experimental, que nos ha inducido a un ir y venir constante de la teoría a la práctica y viceversa.

La metodología cualitativa, nos permite abordar una revisión histórica de los movimientos feministas y LGTBI, que se nutren de estudios filosóficos, sociológicos y de diversas opiniones y teorías, ayudando a vislumbrar la importancia del contexto social para su análisis y comprensión. Como hemos mencionado al inicio, en esta investigación se presenta la construcción de la identidad de género y la sexualidad como dos ficciones políticas, consecuencia de un conjunto de factores contextuales: históricos, económicos, psicológicos, sociológicos, etc. El marco conceptual constituye, de esta forma, el punto de partida del que extraemos toda la información susceptible de ser interpretada y traducida en un proyecto aplicado como el que planteamos.

El proceso de investigación ha comprendido dos niveles de forma paralela:

- Por un lado, la recopilación bibliográfica, filmográfica, y de documentación de obra artística.
- Por otro, el desarrollo de mi práctica artística en torno a las reflexiones, deducciones e hipótesis generadas en la investigación teórica, abordando la relación entre cuerpo y tecnología desde un punto de vista postdentitario a través de dos performances.

El trabajo también se ha organizado en tres etapas paralelas:

- La profundización y revisión de las fuentes y referencias que han estructurado la base teórica de la investigación.

- La asistencia a algunas de las performances que acotan el objeto de estudio, y la elaboración de un pequeño cuestionario a Arianna Ferrari, artista que trabaja la relación entre cuerpo y tecnología desde distintos puntos de vista, ayudando a delimitar tanto el marco teórico como el aplicado.
- La experimentación con distintos medios y dispositivos electrónicos a través de mi propio cuerpo, y la consulta a un especialista en electroterapia para establecer los parámetros de electroestimulación adecuados.

El trabajo investigador se ha desarrollado en dos apartados: 1. CONTEXTUALIZACIÓN y 2. ¡MAMÁ, DE MAYOR QUIERO SER UN CYBORG!.

El primero es de carácter teórico, y plantea en cinco subapartados, una revisión histórica y teórica que proporciona conocimiento sobre el cuerpo, entendido como un espacio político de producción de subjetividad.

Si analizamos las formas de gobierno del cuerpo de los últimos dos siglos, observamos que las nociones de género y sexualidad han ido construyéndose epistemológicamente y configurando durante todo el proceso, una situación política de opresión de unos cuerpos respecto a otros. A partir de la Segunda Guerra Mundial, esta desigualdad se va a ver multiplicada por el germen de transformación de un nuevo capitalismo, que dará como resultado a finales del siglo XX, la normalización de un cuerpo contemporáneo construido sobre un eje de dominación interseccional¹, dónde la desigualdad derivada no sólo del sexo y del género, sino de la clase, raza, religión, capacitación o nacionalidad, se alían y trabajan conjuntamente produciendo un nuevo sistema de verificación que dictamina aquello que es o no verdadero y válido.

Lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, transgénero, intersexuales, negros, chicanos, ... empiezan a configurar ese nuevo sujeto político del feminismo, un sujeto queer, adquiriendo un posicionamiento fuertemente crítico respecto a las relaciones entre poder, identidad, género, sexo, clase, raza y normalización.

¹ La interseccionalidad o discriminación interseccional propone y estudia la manera en la que las diferentes categorías de discriminación, social y culturalmente construidas, constituyen una sistematización de la desigualdad social, ayudando a comprender de qué manera, los conjuntos de diferentes identidades influyen sobre la adquisición de derechos y oportunidades. Raquel Lucas PLatero, ed., Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada (Barcelona: Bellaterra, 2013).

Desde el ámbito académico y de la investigación, pensadoras como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Beatriz Preciado o Donna Haraway, irán elaborando un corpus teórico a partir de la experiencia de esos cuerpos disidentes, llevando a cabo una desnaturalización de la identidad, y que posteriormente conoceremos como *Teoría Queer*.

Continuando con el análisis de la identidad como un sistema complejo de relaciones, la idea de cuerpo sin órganos formulada por Antonin Artaud y que posteriormente retomará Gilles Deleuze, concibe como necesaria la ruptura de las estructuras lingüísticas que en su convergencia elaboran cadenas de significados cerrados, y que por tanto, niegan la multiplicidad y pluralidad de la subjetividad. Esta idea sirve de apoyo para introducir la metáfora del cyborg de Donna Haraway y comprender mejor la crisis epistemológica de la identidad que tiene lugar a partir de los años 80. El cyborg es en última instancia, una forma de resistencia a los aparatos de verificación neoliberales, ya que, es el resultado de la alianza entre el cuerpo y las tecnologías, entendiendo éstas como el conjunto de conocimientos que producen representaciones, lenguajes y discursos, y que a la vez son el resultado de su propia representación. De este modo, la alianza entre cuerpo y tecnología, a través de la metáfora de la hibridación entre humano y máquina, supone la autoconstrucción consciente de la subjetividad mediante la reapropiación de dichos discursos y representaciones.

En este sentido, y finalizando este apartado del trabajo, la línea constructivista y antiesencialista desarrollada hasta ahora, nos llevará a entender el cuerpo como el resultado de una superposición de discursos, representaciones, tecnologías, prótesis. Esta idea de cuerpo como espacio de emplazamiento protésico, servirá para analizar el trabajo de artistas como Arianna Ferrari, Francesca Fini, Quimera Rosa o Transnoise, retomando esa relación cuerpo tecnología desde la práctica performativa.

El segundo apartado comprende el marco aplicado del proyecto, y describe todo el proceso de trabajo y de producción de dos performances que materializan las reflexiones planteadas en la parte de CONTEXTUALIZACIÓN.

En este último apartado, se lleva a cabo una relación entre mi práctica artística de los últimos dos años y las reflexiones generadas del trabajo teórico. Para

En este último apartado, se lleva a cabo una relación entre mi práctica artística de los últimos dos años y las reflexiones generadas del trabajo teórico. Para contextualizar esta producción, se describe de manera sintética la línea de trabajo, discurso y motivaciones de manera general de proyectos anteriores, para posteriormente hablar de las dos performance que componen este marco aplicado.

La primera de ellas, *Terapia BDSM*, es una performance ejecutada a partir de la construcción de un dispositivo *wearable* de *electroshock* que es colocado en el cuerpo del performer y puede ser activado a través de un micrófono gracias a la interacción de otro o más usuarios, generando pequeñas descargas eléctricas que contraen diferentes grupos musculares.

A través de una revisión histórica sobre las terapias electroconvulsivas, observamos cómo este tipo de prácticas han sido utilizadas por la medicina y la psiquiatría para el tratamiento de patologías como la esquizofrenia, la psicosis; o en las terapias de reorientación sexual para "curar" la homosexualidad.

La segunda performance, *Aria para Cuerpo Híbrido*, se trata de una improvisación sonora a partir de la fabricación de dos pequeñas prótesis que son colocadas en el cuerpo y la utilización de un micrófono para voz. Una de las prótesis consiste en el ensamblaje de un micrófono inalámbrico en el extremo del tubo de respiración de una máscara de gas, produciendo sonido a través de los golpes del micrófono con los elementos del espacio generados por el movimiento del cuerpo. La segunda, consiste en un pequeño altavoz colocado en la zona del pubis, y que es utilizado como micrófono. Teniendo en cuenta la flexibilidad de la membrana y diferente sensibilidad dependiendo de la zona, el tacto gradual del propio altavoz, permite generar diferentes sonoridades.

En este caso, los elementos protésicos reconstruyen la arquitectura del cuerpo y lo transforman en un instrumento sonoro. Esta misma noción de arquitectura permite diluir y expandir los límites corporales a través del sonido en el espacio, y en el tiempo.

carácter documental, obra cinematográfica, y recursos online como páginas web de artistas. Los autores que se han trabajado principalmente han sido teóricos y pensadores como Beatriz Preciado, Michel Foucault, Judith Butler, Donna Haraway, Julia Kristeva, Teresa de Lauretis, Antonin Artaud o Gilles Deleuze.

CONTEXTUALIZACIÓN

1.1. EL GÉNERO COMO FICCIÓN POLÍTICA

El cuerpo, entendido como un espacio político de producción de subjetividad, está intrínsecamente ligado a cuestiones epistemológicas, en tanto que a verdad y realidad se refiere, construido por una serie de circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas. Elaborar una genealogía política del cuerpo, significa por tanto, analizar, profundizar, conocer y comprender esta serie de cuestiones; cuestiones que Beatriz Preciado llama “ficciones políticas” (Preciado 2011). Las ficciones políticas son generadas por las técnicas de poder y de producción de la subjetividad, y por tanto, por todos los aparatos de verificación y modos de representación asociados a cada contexto histórico; según Preciado “las técnicas de producción de poder y las técnicas de producción de verdad, son inseparables y en su proceso de transformación histórica han ido forjando diferentes figuras somatopolíticas” (Preciado 2011).

1.1.1. Breve cartografía somatopolítica

Atendiendo a esta idea de régimen somatopolítico² podríamos dibujar a grandes rasgos tres períodos en el contexto histórico occidental asociado cada uno de ellos a una relación entre cuerpo, poder y verdad diferente: el régimen teocrático (cuya fundamentación epistemológica y legitimidad es de carácter teológico; y que se desarrolló desde los inicios del cristianismo hasta la llegada de la modernidad con la Revolución Industrial), el régimen disciplinario o biopolítico (en el que el estado domina las tecnologías de producción de poder y el cuerpo actúa como una entidad que reproduce el modelo nacional; abarcando el período

² Entendemos como régimen somatopolítico (en el sentido que Preciado otorga a las ficciones políticas como ficciones somáticas) un sistema formado en el contexto de la vida colectiva. Beatriz Preciado. *Genealogía somatopolítica y marcos de inteligibilidad corporal: del cuerpo soberano al cuerpo biopolítico*, conferencia presentada en el seminario “Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados” (Del 2 al 4 de noviembre, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2011).

central de la modernidad hasta la II Guerra Mundial) y el régimen neoliberal_(de naturaleza tecnocrática, dónde las estructuras de poder se entretajan según criterios de eficiencia; germinando a principios del siglo XX y jugando un papel fundamental a partir de la II Guerra Mundial) (Preciado 2011).

Esta distinción de carácter muy general, no tiene la intención de llevar a cabo un análisis histórico riguroso, sino de comprender cómo han ido transformándose los diferentes regímenes y cómo se yuxtaponen generando diferentes tipos de relaciones entre ellos.

El género, en tanto que ficción política, ha sufrido un modelado epistemológico a través de la historia reciente, que ha llegado a confundir la biología con la naturaleza para justificar una situación política de opresión. Encontramos los antecedentes del género como institución en el sistema aristotélico-galénico³, basado en el dualismo ontológico de Aristóteles y que intentaba explicar tanto el funcionamiento del universo como el del cuerpo humano. Fue el sistema predominante durante la Edad Media, y aunque describía un modelo unisex, fijó las bases del dimorfismo sexual, estableciendo una clara jerarquía entre hombres y mujeres, considerando los genitales masculinos y femeninos como los dos extremos de una misma escala; pero a la vez dotado de gran flexibilidad, dando cabida a todas las formas intermedias, personas intersexuales, hombres “afeminados”, mujeres “masculinas”, etc. Es importante decir que durante este período no existía una palabra para designar a los genitales femeninos, siendo “testículos” la empleada para todos los sexos. Durante el siglo XVII y sobre todo el XVIII, comienza a gestarse un cambio importante que se manifestará en los tratados de anatomía⁴.

³ Este sistema estaba fundamentado en cuatro sectores (humores, puntos cardinales, estaciones, etc.) cuya combinación se correspondía y provocaba diferentes síntomas en el cuerpo humano. La diferencia de sexos estaba presente en dos puntos diferentes, el masculino y el femenino, que se correspondían con puntos cardinales, estaciones y demás motivos. Este sistema dividía los cuerpos entre masculinos y femeninos y concebía algunas diferencias entre ellos y una serie de consecuencias derivadas. El cuerpo del hombre se describía como más seco que el de la mujer, húmedo por naturaleza, lo cual permitía a los varones ser más inteligentes: los vapores de la humedad nublarían el juicio de las mujeres. Inmaculada García y Enrique González, *En torno a la medicina romana* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010).

⁴ Algunos tratados relevantes fueron *The Anatomy of Humane Bodies* (1697) de William Cowper, *De mulierum organis generationi inservientibus* (1672) de Regnier de Graaf y Thomas Laqueur, Thomas Laqueur. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. (Madrid: cátedra, 1994), 413.

Se empieza a establecer la diferencia sexual tal y como la entendemos, siendo los órganos sexuales un objeto de estudio de especial interés. Se crean los términos de “vagina” y “ovario”, y las ilustraciones de los tratados de anatomía comienzan a mostrar claras diferencias entre dos tipos de cuerpo humano (masculino y femenino) a través de la representación, acentuando de este modo la diferencia anatómica entre los sexos. Asimismo, los estudios sobre la ovulación y la menstruación, llevarán en algunos casos a comparar el ciclo menstrual de la mujer con el celo de los mamíferos⁵, llegándose a afirmar que la locura que experimentaban algunos animales durante el celo era equiparable a aquella que experimentaban las mujeres durante la menstruación. Este tipo de argumento, va a permitir relacionar el cuerpo de las mujeres con su conducta y comportamiento social, instaurando de manera progresiva un modelo de dos sexos, en el que lo masculino constituirá la norma. Durante el siglo XIX y bajo los ideales de la ilustración, el desarrollo de la ciencia moderna declarará la biología como precepto, siendo la “vulnerabilidad” de las mujeres una excusa idónea para someterlas a la vida doméstica. Llegados a este punto, la biología se convertirá en un arma política de dominación, negando los ideales de igualdad de derechos a las mujeres bajo el argumento de la ley natural. El código civil napoleónico de 1804⁶ servirá como modelo canónico a códigos civiles posteriores, estableciendo que la mujer por sí sola no puede constituirse como sujeto político sin el complemento del hombre. Conjuntamente con el surgimiento de los primeros estados liberales, se termina por instaurar el modelo de los dos sexos, quedando las mujeres al margen de la vida política y relegadas al ámbito doméstico. Es en este contexto cuando surge la primera ola del feminismo, con activistas como Lucretia Mott, Lucy Stone, Elizabeth Cady Stanton o Susan B. Anthony. Este primer movimiento feminista no rechazaba la diferencia sexual, pero sí luchaba por una igualdad de derechos civiles, por lo que también será conocido como feminismo liberal sufragista.

⁵ Esta comparación fue descrita por el médico polaco Adam Raciborski en su libro *Du la Pubert et de l'âge crítica chez les femmes* en 1844. Thomas Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, 1994.

⁶ Se produce un retroceso en relación a los avances que las mujeres habían conseguido en la Revolución Francesa. Vuelven a quedar bajo la patria potestad o el poder del marido, se establece como obligatorio el consentimiento paterno para el matrimonio hasta los 21 años, se les prohíbe ejercer profesiones liberales, abrir cuentas en los bancos o ejercer cualquier acto público sin la autorización del padre o el marido. El divorcio quedaba restringido a casos especiales. Ermo Quisbert, "Código civil francés de 1804", Apuntes Jurídicos, (<https://jorgemachicado.blogspot.com.es/2011/03/ccf1804.html>), acceso el 24 de julio de 2016, 2011).

Esta cartografía será el punto de partida para entender el cuerpo como un conjunto de técnicas de poder y representación interrelacionadas, y cómo los movimientos feministas posteriores, homosexuales, transexuales, transgénero y queer han llevado a cabo una inversión de estas lógicas somatopolíticas, siendo los dispositivos de género y sexualidad dos de las ficciones políticas por excelencia del cuerpo contemporáneo.

1.1.1. Sistema sexo-género y feminismo radical

Históricamente, la idea de género fue definida en contraposición a la de sexo, siendo el género un conjunto de aspectos socio-culturales asociados a cada individuo por su medio social, quedando el sexo reducido a las características anatomofisiológicas que distinguen al macho de la hembra de la especie humana. No obstante, hasta los años sesenta, los conceptos de sexo y género son utilizados indistintamente, y no es hasta 1955, cuando el investigador John Money acuña el término de *gender role*⁷, argumentando que la adquisición de la identidad de género emplea mecanismos similares al aprendizaje del lenguaje:

“Como la identidad genérica se diferencia antes de que el niño pueda hablar de ella, se suponía que era innata. Pero no es así. Usted nació con algo que estaba preparado para ser más tarde su identidad de género. El circuito impreso ya estaba, pero la programación no estaba establecida, como en el caso del lenguaje. Su identidad de género no podía diferenciarse ni llegar a ser masculina o femenina sin estímulo social” (Money 1978, 88).

La publicación del libro *Sex and Gender* escrito por Robert Stoller y editado en 1968 reclama un nuevo término para diferenciar el sexo físico del sexo psicológico, ya que algunos pacientes homosexuales y transexuales de los médicos psicoanalistas no presentaban una correspondencia entre su identidad sexual y sus genitales. A su vez, desde el ámbito de la sociología, en 1972, Ann Oakley publica: *Sex, Gender and Society* atribuyendo al sexo las diferencias fisiológicas entre hombres y mujeres y al género el conjunto de pautas y

⁷ John Money describe por primera vez la idea de rol de género en *Hermaphroditism, gender and precocity in hyperdrenocorticism: Psychologic findings* en 1955. Thomas Laqueur, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, 1994.

comportamientos que culturalmente constituían la masculinidad y la feminidad. De esta manera, surge el género como término en el contexto médico-antropológico, iniciando un largo debate terminológico y filosófico que posteriormente retomaran las teóricas feministas.

En 1975, Gayle Rubin define por primera vez el sistema sexo-género como “*el sistema de relaciones sociales que transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana y en el que se encuentran las resultantes necesidades sexuales históricamente específicas*” (Rubin 1975, 157). Este sistema analiza las relaciones producidas por un conjunto de aparatos de poder que establece condiciones sociales distintas para hombres y mujeres en función de las posiciones culturalmente asignadas como seres subordinados o como seres con poder sobre los principales recursos. El binomio naturaleza-cultura será la representación de este sistema, en el que el sexo se relaciona con la biología y el género con la cultura. Esta última afirmación será puesta en entredicho posteriormente por los movimientos transfeministas, ya que asegurarán que también el sexo es una construcción social.

Aunque el origen de los estudios de género se remonta a 1949, con la publicación de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, quien cuestiona abiertamente la diferencia entre sexo y género y asegura que tanto hombres como mujeres son el resultado de una construcción social; no será hasta 1958 a través del *Gender Identity Research Project*⁸ en California cuando se acuñe el término de identidad de género para el estudio de personas intersexuales y transexuales.

Hasta este punto, observamos que existen dos enfoques a la hora de abordar la ecuación sexo-género: el determinismo biológico y el constructivismo social. El primero no niega la diferencia sexual y emplea como argumentación la existencia de modelos psicológicos diferentes asociados al sexo, visibilizando lo femenino como una manera de conseguir un estado de igualdad. El segundo rechaza la diferencia de género como herramienta válida de lucha feminista, ya

⁸ Fue un proyecto de investigación de la identidad genérica que tuvo lugar en el Centro Médico de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) en 1958. El psicopatólogo Robert Stoller discutió y generalizó las conclusiones del proyecto, e introdujo el concepto de “identidad genérica” en 1964 en el Congreso Psicoanalítico Internacional de Estocolmo. Donna Haraway, *Simians, cyborgs and women. The Reinvention of Nature* (Madrid: Cátedra, 1995).

que el género está construido socialmente y ninguna base biológica puede constituirlo como algo natural y universal. Surgen así dos posiciones en la historia del feminismo: el Feminismo Francés de la Diferencia y el Feminismo Radical.

Apoyadas en pensadores como Derrida, Deleuze, Lacan o Lyotard, las teóricas feministas de la diferencia como Hélène Cixous y Carla Lonzi defenderán el determinismo biológico y la diferenciación sexual.

Debido a la naturaleza de este trabajo, más allá de los breves apuntes sobre el Feminismo de la Diferencia, nos centraremos en el Feminismo Radical de lucha por la desaparición de los géneros que posteriormente nos llevará a las políticas queer.

El género como categoría de estudio aparece finalmente entre los años sesenta y setenta con publicaciones como *Política Sexual* (1970) de Kate Millet y *La Dialéctica de la Sexualidad* (1973) de Shulamith Firestone. En estas obras se acuñan términos como patriarcado, género y casta sexual, bajo un prisma socialista que primaba un análisis de dominación social ligados al neoliberalismo antes que a la diferencia sexual. Millet denuncia la relación entre sexos como una jerarquía de poder y asegura que el sistema patriarcal puede adaptarse a cualquier sistema económico-político, suponiendo su prevalencia a pesar de la revolución socialista. Por otro lado, Firestone argumenta que la biología es la causa de opresión de las mujeres, condicionadas con la carga de la reproducción, por lo que llevará a cargo una crítica de la familia biológica por fundamentar una distribución de poder desigual.

En 1980, Monique Wittig publica *The Straight Mind* y señala que tanto el sexo como el género son construcciones sociales y que el conjunto de actividades relacionadas con lo femenino, el matrimonio, la reproducción, el cuidado de los hijos, no son más que herramientas de sometimiento y condicionamiento social para las mujeres. También asegura que la heterosexualidad como espacio político es una manera de inscribir el cuerpo en el matrimonio y otorgarle un valor funcional dentro de un sistema de producción y reproducción capitalista. De este modo, para Wittig la identidad de género es una categoría política nacida de

un discurso falogocéntrico⁹.

En *Compulsory heterosexuality and lesbian existence* (1980), Adrienne Rich explica que la heterosexualidad obligatoria es la base de la opresión de las mujeres, y que al igual que la feminidad, el sexo o la raza son construcciones con efectos de producción de realidad, dando como consecuencia que se conciba el cuerpo como anterior y previo a toda construcción social y cultural.

Esta línea dentro del feminismo desarrollada durante la primera mitad de la década de los ochenta, será conocida como Feminismo Radical, y conjuntamente con los movimientos de liberación sexual de los 60 conformará los antecedentes del movimiento y la teoría queer, que abordaremos más adelante.

1.1.2. movimientos de liberación sexual

Durante el siglo XIX la homosexualidad era considerada delito en muchos países occidentales y en sus colonias, no siendo penalizada únicamente en aquellos países que habían seguido el modelo del código penal francés, el cuál consideraba delito solamente aquellas prácticas que causaran daño a terceros. En Europa, países como Italia, Francia, Países Bajos, España, Portugal, Bélgica, Luxemburgo; y en América, países como Argentina, Brasil, México o Guatemala, configuraron esta serie de “excepciones” en los que se podía evitar las penas de 5 a 10 años de prisión de media, o incluso la cadena perpetua estipulada en el resto de códigos penales.

En esta segunda mitad de siglo, surgen los primeros activistas por los derechos de los homosexuales, como Heinrich Hössli (1784-1864), Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895) o Károly Mária Kertbeny (1824-1882), llevando a cabo acciones protesta individuales (Herrero Brasas 2001).

⁹ A partir de su metafísica de la presencia, Derrida acuña el término para referirse a la unión entre *logocentrismo* y *falocentrismo*. Se trata de un modelo de conocimiento que basa la construcción de los significados en base una diferencia sexual en la que la razón masculina constituye el discurso dominante. Jacques Derrida, *De la gramatología* (México: Siglo XXI, 1998).

A finales de siglo, en Alemania, comienzan a organizarse asociaciones a favor de la despenalización de la homosexualidad masculina, creándose en 1887 en Berlín, el *Comité Científico Humanitario* para luchar contra el artículo 175¹⁰ del código penal y por el reconocimiento social de homosexuales y transexuales.

También se crea la *Gemeinschaft der Eigenen*, fundada por Adolf Brand en 1903 bajo el ideal de amor homosexual entre “hombre viriles”, defendiendo la masculinidad de los hombres gay; y la *Asociación de la Amistad Alemana*, erigida por Hans Kahnert en 1920 (Herrero Brasas 2001).

En 1929 el *Comité Científico Humanitario* junto con el resto de organizaciones alemanas consigue que se lleve a cabo la creación de un comité parlamentario que trate un proyecto de ley para eliminar el artículo 175 del código penal, consiguiendo el apoyo de todos los delegados de los partidos políticos alemanes a excepción del Nacionalsocialista (Herrero Brasas 2001). En 1933 con la ascensión del régimen nazi, la atmósfera de tolerancia en Alemania desaparecerá por completo.

En el contexto americano y después de la Segunda Guerra Mundial, encontramos el movimiento Homófilo, entre 1945 y finales de la década de los 60. El término “homófilo” se empleó como alternativa a “homosexual” para desviar la atención del aspecto sexual y evitar la imagen de promiscuidad. Su objetivo era conseguir la aceptación de la comunidad homosexual a través principalmente de la difusión del conocimiento científico sobre la homosexualidad evitando prejuicios y convenciones; y el diálogo y debate con el resto de la comunidad (Spencer 1996).

En 1948, el gremialista del partido comunista de Estados Unidos Harry Hay, que en ese momento trabajaba en la campaña presidencial de Henry Wallace, redactó un documento dónde declaraba a los homosexuales como una minoría

¹⁰ Ley del código penal Alemán, creada el 15 de mayo de 1971 y vigente entre el 1 de enero de 1872 y el 11 de Junio de 1994 que criminalizaba las relaciones sexuales entre hombres. Durante el período de vigencia, fueron procesados unas 140.000 personas. Heinz Heger, *Los hombres del triángulo rosa. Memorias de un homosexual en los campos de concentración* (Madrid: Amaranto, 2002).

fuertemente oprimida. H. Hay afirmaba que los homosexuales no eran individuos enfermos y degenerados, sino una minoría culturalmente oprimida al igual que los negros, con lo cual debían organizar su propio movimiento de liberación política (Spencer 1996). De este modo, en 1950 se funda la semiclandestina *Mattachine Society*, la primera organización política gay de los Estados Unidos.



Fig.1. Marcha de la *Mattachine Society*, Los Ángeles, 11 de noviembre de 1950.

En 1955 se funda el grupo *Daughters of Bilitis* en San Francisco, siendo la primera asociación defensora de los derechos de las lesbianas en Estados Unidos (Byod 2003). En un principio se concibió como una alternativa a los bares de lesbianas, puntos de encuentro ilegales sujetos al acoso policial.

En la periferia de las pequeñas comunidades gays existían personas que desafiaban las convenciones y estereotipos de género. Transexuales, travestis, transgénero, *Drag Queens* y *Drag Kings* eran a menudo perseguidas y arrestadas por la policía por llevar ropa del sexo opuesto, por lo que la *Mattachine Society* y las *Daughters of Bilitis* consideraban esta situación algo externo a la lucha de las organizaciones homófilas, de naturaleza similar pero con causas claramente diferenciadas. Esta situación, llevará en 1966, a que un grupo de transexuales, *Drag Queens*, chaperos y travestis protagonizara un altercado con la policía en la *Cafetería Compton's*¹¹ de San Francisco cuando ésta llegó para arrestar a los hombres vestidos con ropa de mujer (Byod 2003).

¹¹ Era uno de los pocos lugares dónde los transexuales, transgénero y travestis podían reunirse públicamente, ya que no era bien recibidos en el resto de bares gays. Victor Silverman y Susan Stryker, 2005, *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*.

Pero, sin duda, el suceso que marcará un punto de inflexión en los movimientos de liberación sexual fueron los disturbios de Stonewall.

Ubicado en el barrio neoyorquino de Greenwich Village, el *Stonewall Inn* era un punto de encuentro para gays, transexuales, travestis, transgénero, *Drag Queens*, hombres afeminados, prostitutas y jóvenes sin techo; siendo uno de los pocos locales que acogían a personas abiertamente homosexuales durante las décadas de los 50 y los 60 en Nueva York. A su vez, el barrio de Greenwich Village era conocido por su ambiente liberal, durante la década de 1950 surgió una revolución cultural como consecuencia de la fuerte represión social, alojando a poetas y escritores como Allen Ginsberg o William S. Burroughs, que mediante la representación de una imagen hedonista de la ciudad a través de sus escritos, atrajeron a numerosas personas de mentalidad abierta y a grupos de homosexuales que buscaban una comunidad propia.

Con motivo de la *Feria Mundial de Nueva York* de 1964, el alcalde Robert F. Wagner Jr., preocupado por limpiar la imagen de la ciudad, llevó a cabo durante la primera mitad de la década de los 60 una fuerte campaña contra todos los bares gays de la ciudad, suprimiendo las licencias para vender alcohol y deteniendo al mayor número posible de personas de la comunidad LGTBI acusándolas de delitos que la misma policía incitaba a hacer (Amstrong 2006).

Tras la elección de John Lindsay como alcalde de Nueva York en 1965, la *Mattachine Society* consigue revocar la campaña de acoso policial, pero sin tener el mismo éxito con la State Liquor Authority¹². Aunque no existía ninguna ley que prohibiera la venta de alcohol a personas homosexuales, las cortes permitían a la policía que de manera discreta revocara las licencias de locales que fomentaran conductas “desordenadas” (Carter 2004). Aunque existía una gran comunidad LGTBI en el Greenwich Village, eran muy pocos los lugares donde podían reunirse sin miedo a ser acosados o arrestados, siendo los bares lugares importantes de reunión clandestina.

¹² En 1934 el Estado de Nueva York aprobó un proyecto de ley conocido como Ley de Control de Bebidas Alcohólicas, creando la *State Liquor Authority* y la *Division of Alcoholic Beverage Control*. “Liquor Authority. Division of Alcoholic Beverage Control”, The official website of New York State. (<https://www.sla.ny.gov/historical-overview> , acceso el 28 de julio de 2016).

El *Stonewall Inn* era un establecimiento propiedad de la familia Genovese¹³, y no contaba con licencia para la venta de alcohol, con lo que cada semana la policía recogía un sobre con dinero a modo de soborno¹⁴.



Fig.2. *Stonewall Inn* en la década de los 60.

Las redadas policiales eran frecuentes, aunque debido a la corrupción policial, las gerencias de los locales tenían conocimiento previo sobre éstas. De manera rutinaria, en una redada cualquiera, encendían las luces del local, los clientes se colocaban en fila y se revisaban los documentos de identidad (Carter 2004). Las personas sin documentación, o vestidas con ropa del sexo opuesto eran detenidas.

¹³ Familia integrante de la Cosa Nostra, siendo una de las cinco que controlaba el crimen organizado en Nueva York desde 1890 hasta su deterioro más o menos a partir del 2008. “Familia Genovese”, History of Dioni (<http://mafiaioni.es.tl/Familia-Genovese.htm> , acceso el 28 de julio de 2016).

¹⁴ El soborno se denominaba popularmente “la gayola”. “Los disturbios de Stonewall Inn”, Madrid Sindical (<http://docpublicos.ccoo.es/cendoc/040656DisturbiosStonewallArcoiris.pdf> , acceso el 28 de julio de 2016).

A la 1:20 de la madrugada del 28 de Junio de 1969, un grupo de policías irrumpieron en el *Stonewall Inn* anunciando su presencia a gritos. Esa noche había unas 200 personas en el local. Según el procedimiento, tras revisar las identificaciones, policías mujer acompañaban al baño a aquellas personas vestidas con ropa de mujer para comprobar su sexo, pero esa noche travestis, transexuales y transgénero se negaron a seguir a las oficiales, y el resto de hombres a mostrar su identificación (Amstrong 2006).



Fig.3. y Fig.4. Transexuales (izquierda) y travestis (derecha) arrestadas la noche de los disturbios.

A Las personas que no fueron arrestadas se les echó del bar, pero en vez de despejar el lugar, se fueron congregando en la entrada junto con una muchedumbre atraída por el altercado. A los pocos minutos, unas 150 personas se encontraban expectantes fuera del establecimiento. El clima de incomodidad y tensión crecía rápidamente. Algunos de los clientes liberados comenzaron a ridiculizar el saludo militar, y a gritar “Gay power!” (Amstrong 2006, 46). Un agente empujó a una transexual y ésta le golpeó con su bolso en la cabeza, acto seguido, una mujer que estaba siendo transportada hacia uno de los coches de policía, comenzó a forcejear contra cuatro agentes tratando de escapar. Cuando consiguieron inmovilizarla, ésta increpó a la muchedumbre por estar observando pasivamente, y de repente todo se sumió en el caos. Comenzaron a arrojar piedras, botellas, pincharon las ruedas de los coches de policía e intentaron volcar un furgón (Carter 2004). Algunos de los agentes se atrincheraron dentro del *Stonewall*, ya que en pocos minutos los manifestantes habían llegado a un número entre 500 y 600 personas y superaban con creces el número de policías. Poco después llegaron los antidisturbios, y la muchedumbre formó una fila y empezó a bailar el cancan en frente de ellos. En ese momento la policía se abalanzó sobre los manifestantes y comenzó una verdadera batalla campal.

Sobre las 4:00 de la madrugada las calles se habían vaciado por completo y el *Stonewall Inn* había quedado destruido prácticamente por completo. Durante todo el sábado 28 de Junio, la gente acudió a ver lo sucedido, aparecieron pintadas como "Drag power", "They invaded our rights", "Support gay power" y "Legalize gay bars" y acusaciones de corrupción a la policía en la fachada del bar (Amstrong 2006, 47). Durante la noche siguiente los disturbios volvieron a la calle y cientos de personas se reunieron en frente del *Stonewall*, llegando incluso a ocupar las calles adyacentes.

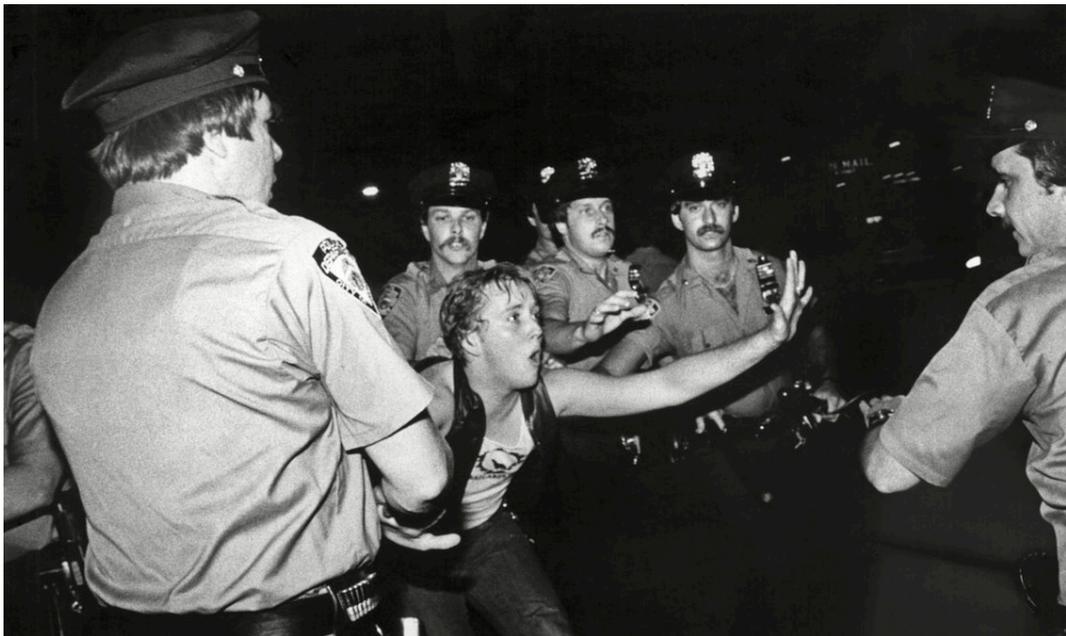


Fig.5. Forcejeo entre la policía y uno de los manifestantes.

Poco tiempo después, en el mismo año, se forma el *Gay liberation Front*, una radicalización de los grupos homófilos como la *Mattachine Society*, inspirada en las revueltas de *Stonewall* y que simpatizaba con otros movimientos como los *Black Panthers*¹⁵ o las protestas contra la Guerra de Vietnam, convirtiéndose en una lucha contra el capitalismo, el racismo, el patriarcado y el imperialismo (Teal 1971).

En diciembre de 1969 se crea la *Gay Activists Alliance* (Teal 1971) por un grupo de activistas frustrados con el *Gay Liberation Front*, y desarrollan la táctica de

¹⁵ Organización negra antirracista de ideología anti-capitalista creada en Estados Unidos y activa entre 1966 y 1972. José Manuel Roca, *Nación Negra Poder Negro* (Madrid: La Linterna Sorda, 2009).

confrontación denominada *Zap*, mediante la cual asediaban a políticos en actos públicos y les obligaban a tratar el tema de los derechos de los homosexuales.

Después de las revueltas de *Stonewall* comienzan a exigirse derechos civiles, se llevan a cabo campañas de denuncia contra empresas que maltrataban a sus empleados homosexuales (*Delta Airlines*, *Western Airlines*) y se publican periódicos como *Gay Power*, *Come Out* y *Gay* (Amstrong 2006). De este modo se lleva a cabo una nueva forma de organización política y de identificación: se redefine la categoría médica de homosexual para dar lugar a los términos de *gay* y *lesbiana* como categoría de afirmación pública.

El 28 de Junio de 1970 tiene lugar el primer Orgullo Gay de la historia en la ciudad de Nueva York, en conmemoración a la resistencia ejercida durante los disturbios de *Stonewall* el año anterior. También se realizaron marchas simultáneas en los Ángeles y Chicago. En 1971 se organizaron manifestaciones en París, Estocolmo, Berlín Oeste, Londres, Boston, Dallas y Milwaukee.

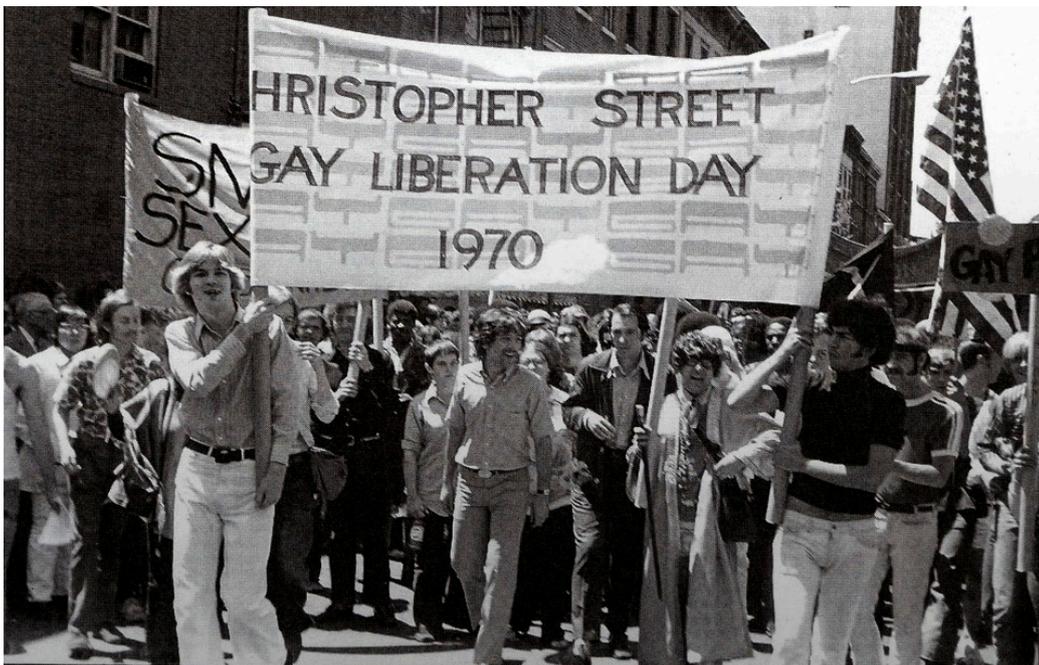


Fig.6. Primera Manifestación del Orgullo Gay. Nueva York, 1970.

En España, los movimientos de liberación sexual empiezan a gestarse durante el franquismo. La enorme influencia de la iglesia construye una moral y ética social y sexual del régimen basada en la familia y en el matrimonio heterosexual, indisoluble y monogámico, siendo estas dos instituciones “la columna vertebral

del sistema y un instrumento eficaz de control de sexualidad” (Galván 2013, 128). En este sentido, las familias españolas de posguerra son forjadas en el rechazo, opresión e invisibilización hacia los homosexuales.

El primer grupo de liberación homosexual aparece en España a partir de la promulgación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social¹⁶ en 1970 durante el gobierno de Carrero Blanco, considerándose la homosexualidad “un ataque a los principios católicos y puritanos impuestos por el franquismo”. (Galvan 2013, 130). Conocedores de las revueltas de mayo del 68, los disturbios de Stonewall y las luchas de los movimientos LGTBI en Estados Unidos e Inglaterra, Francesc Francino y Armand de Fluviá crean clandestinamente en Barcelona la *Agrupación Homófila para la Igualdad Sexual (AGHOIS)*, que será renombrada en 1971 como *Movimiento Español de Liberación Homosexual* (Mira 2004, 476). El objetivo de esta agrupación era concienciar a los propios homosexuales en la lucha reivindicativa por sus derechos como un medio para conseguir la aceptación por parte de la sociedad.

En 1975 el *MELH* refuerza y enfatiza su perfil ideológico y pasa a denominarse *Front d'Alliberament Gay de Catalunya*. En 1976, durante el 1º Congreso Internacional de Marginación Social que tuvo lugar en Burjassot (Valencia), el *FAGC* estableció contacto con grupos de jóvenes estudiantes y trabajadores, dando como resultado la consolidación del *Front d'Alliberament Homosexual del País Valencià (FAHVP)* y el *Front d'Alliberament Gay de les Illes (FAGI)*. Posteriormente comenzaron a celebrarse Asambleas Constituyentes y de este modo el *FAGC* dejó de ser un grupo reducido y aprobó un Manifiesto que se hizo público con el objetivo de que los partidos políticos de izquierdas tomaran una postura concreta respecto a la homosexualidad. Este Manifiesto de 1977, exigía la derogación de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, amnistía para los encarcelados por dicha ley, y la obligación de impartir en todos los niveles de enseñanza una educación sexual que no discriminara la homosexualidad y que se constituyera como una forma de comunicación interpersonal. Después de la

¹⁶ Sustituyó a la Ley de vagos y maleantes. Además de la homosexualidad, también perseguía la mendicidad, el tráfico y consumo de drogas, la prostitución y el proxenetismo, la inmigración ilegal, el vandalismo o cualquier tipo de conducta considera moral o socialmente peligrosa para el régimen. "Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social", Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado (<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854> , acceso el 23 de agosto de 2016).

publicación del Manifiesto, aparecen otros grupos como el *Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR)*, el *Movimiento Democrático de Homosexuales (MHD)* y la *Agrupación Mercurio para la Liberación Homosexual* en Madrid; en Málaga, la *Unión Democrática de Homosexuales de Málaga (UDHM)* y en Bilbao, *Euskal Herriko Gay Askaten Mugimendua (EHGAM)* (Galván 2013, 131).

En este contexto de la Transición, la gran mayoría de los grupos de liberación homosexual entienden la necesidad de constituirse como una sola formación, dando lugar al nacimiento de la *Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español (COFLHEE)*.

En este sentido, Laura Corcuera habla de los primeros años de la Transición como el punto de partida de las primeras conquistas de la mano de organizaciones de homosexuales; el momento desde el cuál, los movimientos de liberación sexual no han cesado de reivindicar unos derechos y libertades que a día de hoy siguen siendo vulnerados en el Estado español (Corcuera 2012).



Fig.7. Frente de Liberación Homosexual de Castilla, Marcha del Orgullo Gay. Madrid, 1979.

1.1.3. Movimientos y teoría queer

El concepto de *queer* abarca un conjunto de prácticas discursivas heterogéneas relacionadas con los movimientos LGTBI, feministas, postcoloniales y de la izquierda política cuyos planteamientos reformulan lo que hasta los años 80 habían sido las luchas sociales por los derechos de las minorías sexuales y raciales.

Si bien los movimientos de liberación sexual de las décadas de los 60 y 70 de los que hemos hablado anteriormente podrían considerarse los precedentes del movimiento queer, no es hasta la segunda mitad de la década de los 80 cuando podemos hablar de un movimiento como tal, o mejor dicho, de un conjunto de movimientos.

Estas manifestaciones de ciertas luchas políticas y sociales tienen lugar en el contexto de tres grandes crisis de aspectos médicos, culturales y económicos. La crisis del Sida durante los años 80 asociada a las prácticas homosexuales supuso una mayor estigmatización para las personas LGTBI, especialmente para los gays. En segundo lugar, los grupos feministas de mujeres negras, lesbianas y transexuales principalmente, comenzaron a organizarse como repuesta a un feminismo blanco, heterosexual y de clase media que sólo representaba un porcentaje restringido de la realidad de las mujeres. Por último, el surgimiento de los estados neoliberales y las consecuencias que esto supuso para el capitalismo, produjo una representación gay normalizada traducida en un hombre blanco y de clase media que aspiraba a tener los mismos derechos que la población heterosexual.

De este modo, comienza a cuajar un discurso progresivamente más conservador, clasista y homófobo que excluía de la normalidad ciertas prácticas sexuales asociadas a las personas seropositivas, así como a las personas negras y pobres.

En este contexto, todos estos grupos de población situados al margen del discurso hegemónico (gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, transgénero, intersexuales, negros, chicanos, ...) comienzan a organizarse y a tomar las calles en repuesta a la represión ejercida por los dispositivos de poder. Aparecen grupos en Inglaterra y Estados Unidos como *PUSSY (Perverts Undermining State Scrutiny)*, *Whores of Babylon (Queers Fighting Religious Intolerance)*, *Queer Nation* o *ACT UP (Active Coalition to Unleash Power)*. Estos grupos comienzan a llevar a cabo actividades panfletarias, y a retomar las estrategias políticas feministas y homosexuales de finales de los 60 y la década de los 70 como el teatro de guerrilla, el *zap* o incluso el graffiti; y se posicionan de un modo fuertemente crítico respecto a las relaciones entre poder, identidad, género, sexo, clase, raza y normalización.



Fig.8. Miembros de ACT UP durante la Marcha del Orgullo Gay. Nueva York, 1988.

Desde la experiencia propia de la violencia derivada de las nociones de género y sexualidad construidas por el poder, los movimientos queer, mediante un proceso de desnaturalización, van a deconstruir los binarismos de género y a cuestionar las relaciones entre el diformismo y la identidad sexual. Kate Bornstein afirma:

“Por un tiempo, pensé que sería divertido llamar a lo que hacía en la vida *terrorismo de género*. Me parecía acertado al principio –yo y mucha gente como yo estábamos aterrorizando la propia estructura de género-. Pero ahora lo veo diferente –los terroristas de género no son las *drag queens*, las bolleras *butch*, hombres patinando travestidos de monjas. El terrorista de género no es el transexual masculino que está aprendiendo a mirar a los ojos a la gente mientras camina por la calle. Los terroristas de género no son los papaitos-*leather* o las maricas de los asientos traseros. Los terroristas de género no son los hombres casados que, temblando en la oscuridad, se deslizan en los panties de sus esposas. Los terroristas de género son aquellos que golpean sus cabezas contra un sistema de género que es *real* y *natural*; y que luego utilizan el género para aterrorizarnos al resto de nosotras. Estos son los auténticos terroristas: los Defensores del Género” (Bornstein 1994, 71).

La visibilización de identidades sexuales subalternas, conjuntamente con el cuestionamiento de la idea de género que tiene lugar en este contexto por parte del activismo queer, será retomado desde al ámbito académico a partir de finales

de la década de los 80, iniciando una reflexión sobre los planteamientos de dichos grupos activistas.

Teresa de Lauretis fue la primera autora en acuñar el término *queer theory*¹⁷ señalando esta ruptura epistemológica de las políticas sexuales LGBTI de carácter feminista. Su enfoque sobre la diferencia sexual como discurso de ficción reguladora de los cuerpos sin base biológica, construida mediante una oposición universal que oprime al pensamiento feminista reduciendo el sujeto político del feminismo únicamente a una categoría muy específica de mujer (blanca, heterosexual, de clase media), le llevará a plantear un nuevo sujeto, reflexionando sobre una noción de género que explique las relaciones dadas en la formación de dicho sujeto político.

Para ello plantea la deconstrucción de la unión entre las ideas de género y diferencia sexual, y retomando el concepto de *tecnologías del sexo*¹⁸ de Foucault, afirma que “el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales [...] y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (Lauretis 1989, 8).

Esta revisión del concepto de tecnología del sexo, le llevará a entender el género como “el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o biomédicos” (Lauretis 1989, 8), siendo la representación de una serie de relaciones semióticas.

Para llevar a cabo esta reflexión, Lauretis también retoma el concepto de ideología¹⁹ de Althusser como algo que tiene la “función (que la define) de

¹⁷ Teresa de Lauretis habla por primera vez de *Teoría Queer* en 1991 en una conferencia en la Universidad de Santa Cruz, California. Teresa de Lauretis, "Identidad de género, malos hábitos y teoría queer", en Zurian, Francisco A. (Ed.), *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (Madrid: OCHO Y MEDIO, 2011).

¹⁸ Lauretis toma el concepto de *tecnología del sexo* del análisis que Foucault hace de una proyección de la genealogía de las relaciones entre las conductas asociadas del sujeto a ceñirse al sistema de verdad y las prohibiciones sobre la sexualidad. Michel Foucault, *Tecnologías del yo. Y otros textos afines* (Barcelona: Paidós, 1990).

¹⁹ Althusser afirma que la ideología establece una división entre individuo y sujeto, y constituye un conjunto de relaciones imaginarias derivadas de los sistemas de producción (aparatos ideológicos) que se contraponen a las relaciones reales que los individuos viven, siendo la ideología aquello que convierte los individuos en sujetos. Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988).

constituir individuos concretos como sujetos” (Lauretis 1989, 12), formulando una proposición que sustituye la ideología por el género y afirma que “el género tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos como varones y mujeres; [...] no es más que la configuración variable de posicionalidades sexo-discursivas” (Lauretis 1989, 12-14). Por lo tanto, el género sería el producto y el proceso de su propia representación y auto-representación, siendo el sujeto del feminismo una constructo teórico que “está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología de género y es consciente de estarlo” (Lauretis 1989, 16).

En esta secuencia de representación y auto-representación, Lauretis también toma como ejemplo el concepto de interpelación²⁰ de Althusser, como proceso mediante el cual la representación es absorbida por el sujeto como propia concibiéndola como real.

De esta manera, Lauretis formula la idea de *tecnologías del género*, como los conjuntos de mecanismos discursivos que controlan los procesos de significación en la producción de la representación del género, generando al mismo tiempo por oposición otra serie de procesos situados al margen de dichos mecanismos discursivos hegemónicos, que también cumplen la función de tecnología, contribuyendo a la producción de la subjetividad.

Según esta concepción, las propias políticas de resistencia (movimientos de liberación sexual, activismo queer o incluso la práctica artística) serían entendidas también como tecnologías que configuran la misma noción de género como un conjunto de relaciones discursivas.

Judith Butler reflexiona sobre esta idea de tecnología de género en términos de performatividad, y afirma que en un contexto social, los actos performativos y repetitivos son los que perfilan y definen el género. Este conjunto de actos, gestos y repeticiones estructuran un sistema de verdad tanto individual como colectivo que da como resultado la creencia de que existen dos géneros institucionalizados. Butler propone con su obra la desnaturalización del género y la liberación y visibilización de todas aquellas identidades que históricamente

²⁰ Para Althusser la interpelación sería la operación por la cual la ideología convierte los individuos en sujetos, dando como resultado el reconocimiento ideológico. En este sentido, el género sería un conjunto de aparatos que interpelan al individuo haciéndole reconocerse como hombre o como mujer. Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, 1988.

han estado al margen, reprimidas y fuera de la legalidad, ya que su papel fundamental es la ruptura de los binarismos y evidenciar la total manipulación del cuerpo por parte del régimen político hegemónico de la heterosexualidad obligatoria, puesto que el asentamiento de identidades sexuales binarias únicamente refuerza la discriminación sexual que perpetúa los roles asociados al género.

Este proceso nos conduce a la problemática dialéctica de la construcción del sujeto también enunciado por otros autores como Laetitia, y como posteriormente veremos Julia Kristeva, Ernesto Laclau o Luce Irigaray. Si bien lo queer evidencia el carácter de simulacro, de ficción política del sistema sexo-género; no es capaz de desarticularlo por sí sólo, ya que, según Butler, toda formación de sujeto conlleva la aparición de lo abyecto como exclusión de la norma y necesario para la existencia del primero, dando lugar a una relación excluyente. Donna Haraway sostiene que la construcción de un sujeto por oposición a lo que no es, es, en última instancia, una manera de organización política en forma de ataque a la identidad como paradigma de clasificación y definición del cuerpo. En este proceso se produce el ser sexuado, a través de modelos sexuales circunscritos en el ámbito social. Según Butler, “el cuerpo es marcado por el sexo, pero es marcado antes que la marca, la primera marca prepara al cuerpo para la segunda y después el cuerpo es solo significativo sin lenguaje por ser marcado en este segundo sentido. El cuerpo es constituido como significativo sólo a través de la marca” (Butler 2002, 149). Por consiguiente, el sexo, al igual que el género, estaría construido socialmente, a través de la repetición ritualizada de prácticas normativas materializadas en el cuerpo. Esto no significa que el cuerpo mismo sea una construcción social, sino que todo aquello que construye y da forma a la identidad forma parte de un imaginario de índole cultural. Para Donna Haraway, la superación de las dicotomías del género es descrita mediante la metáfora del *cyborg*, ya que supone al mismo tiempo “construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio” (Haraway 1995, 311). El *cyborg*, a través de sus procesos de simbiosis e hibridación, lleva a cabo una profanación²¹ de los

²¹ Según Giorgio Agamben, la profanación implica neutralizar aquello que es profanado. En este sentido, la profanación del género y sexualidad implicaría una operación política que desarticularía los dispositivos de poder restituyendo al uso común los espacios conquistados por el poder mismo. Giorgio Agamben, *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005).

dispositivos de género y sexualidad, rearticulando las jerarquías de poder, siendo una operación política que neutraliza la propia noción de género y sexualidad como ficción biopolítica. “La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible” (Haraway 1995, 253).

En España, los primeros grupos de activistas queer aparecen a principios de la década de los noventa, como LSD (Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Sexo Delicioso, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Sin Dueño...) y La Radical Gai. Su intervención política se dirige principalmente a invertir el poder del régimen de la heterosexualidad obligatoria y la producción de una nueva representación del sujeto político del feminismo: el sujeto queer. Un ejemplo es la utilización de imágenes y discursos que tratan explícitamente sobre el SIDA, formas de sexualidad alternativa que desafían las convenciones sexuales, juguetes, fantasías; y que suponen, como afirma Gracia Trujillo una “irrupción de cuerpos con múltiples deseos, sujetos y sexualidades invisibles que interpelan a esas otras miradas y discursos sobre sí mismos” (Trujillo Barbadillo 2005, 33-34).



Fig.9 y Fig.10. Carteles de lucha contra el SIDA de Radical Gai, 1994.

A partir de la segunda mitad de los noventa aparecen otros grupos activistas como KGLB (Kolectivo de Gays y Lesbianas de Burgos), GtQ-MAD (Grupo de Trabajo Queer de Madrid) o Bollus Vivendi; y publicaciones como *De un Plumazo*, *Planeta Marica*, *Non Grata*, *La Kampeadora* o *Bollus Vivendi* (Trujillo

Barbadillo 2005, 29-45). Estos grupos reivindican la necesidad de autorrepresentación, poniendo en cuestión los espacios y discursos normativos, demandando una visión inclusiva de todas las minorías y transversalidad en el análisis llevado a cabo desde el discurso feminista: “lo queer no supone tanto una identidad como una interrogación crítica de las identidades” (Trujillo Barbadillo 2005, 39). Este tipo de activismo denuncia su situación de invisibilidad y opresión, y anima a la actuación en espacio público y ámbitos locales.

En comparación con el ámbito anglosajón, los estudios queer son bastante recientes en el contexto español. En el ámbito académico encontramos el seminario fundado por Paco Vidarte en 2003 en la UNED, el proyecto *Somateca* dirigido por Beatriz Preciado en el Reina Sofía en 2012, o el seminario de investigación *¿Archivo Queer?* impartido por Andrés Senra, Sejo Carrascosa, Fefa Vila Núñez y Raquel Lucas Platero en 2015 también en el Reina Sofía; aunque desde finales de los 90, el trabajo de sistematización del pensamiento queer se ha llevado a cabo en mayor medida desde publicaciones de carácter colectivo o antologías, traducciones, así como numerosos blogs, páginas webs y foros para el intercambio de información y debate colectivos. Actualmente encontramos revistas como *Parole de Queer* o grupos como Medeak.

Además de los ya nombrados, en España también encontramos teóricos, académicos e investigadores como Gracia Trujillo, Silvia García Dauder, Elvira Burgos, Pablo Pérez Navarro, Javier Sáez del Álamo o David Córdoba.

En el ámbito artístico, exposiciones como *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* comisariada por Juan Vicente Aliaga en 2009 en el *Centro Galego de Arte Contemporánea* suponen la creación de un espacio de reflexión desde las instituciones artísticas en torno a estas cuestiones.

1.2. MEDICINA Y NEOLIBERALISMO

En su conferencia *¿La muerte de la clínica?*²², Beatriz Preciado revisa el dispositivo médico-jurídico enunciado por Foucault en *el Nacimiento de la*

²² Conferencia realizada en el edificio Nouvel del Centro de Arte Reina Sofía en el marco del Programa de Prácticas Críticas *Somateca 2013 Vivir y resistir en la condición neoliberal*. Beatriz Preciado. “¿La muerte de la Clínica?” (conferencia presentada en el programa “Somateca: Vivir y resistir la condición neoliberal, Madrid, 7 de marzo al 6 de junio, 2013).

*Clínica*²³ para poder llevar a cabo un recorrido por los distintos procesos de gobierno del cuerpo que tienen lugar entre los siglos XIX y XX y que ayudarán a entender la producción del sujeto en la condición neoliberal, estando asociados a dicha condición, un conjunto de aparatos de verificación que ya no tienen que ver con la clínica del siglo XIX.

Por aparato de verificación entendemos, un conjunto de discursos y representaciones con la capacidad de producir verdad, a través de los cuáles, el sujeto, se identifica a sí mismo como tal, y que a su vez, forma parte de un sistema complejo de verificación mediante el cuál los enunciados pueden organizarse y ser valorados.

Según Preciado, el aparato de verificación de la condición neoliberal ya no es el mismo que aquel que constituía al sujeto de la modernidad y del que hablaba Foucault, sino que es el resultado del mercado y de los medios de comunicación (Preciado 2013).

Uno de los frutos de la biopolítica del siglo XIX fue la producción del sujeto sexual, de un dispositivo de la sexualidad basado en la diferencia sexual como verdad anatómica, dentro del discurso científico. La tarea de este dispositivo de la sexualidad no era otra que asegurar el objetivo biopolítico de control de “la reproducción del cuerpo nacional” (Preciado 2013). Para ello, se pensará en la heterosexualidad como régimen político idóneo para asegurar la continuidad ininterrumpida entre sexualidad y reproducción. El resultado de esta industrialización de la sexualidad²⁴ será la patologización de todas aquellas prácticas sexuales no reproductivas y la interiorización discursiva del propio proceso. En este contexto, aparecen también las nociones de deficiencia y discapacidad²⁵ como patologías, problematizando la taxonomía clínica al no tratarse de enfermedades sino de condiciones crónicas. En este proceso de

²³ Michel Foucault. *El nacimiento de la clínica. Una mirada sobre la arqueología médica* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004).

²⁴ Según Beatriz Preciado, en el contexto de la Revolución Francesa, la sexualidad entendida en términos de reproducción, actúa como una maquinaria de la social dentro del proceso de industrialización. Beatriz Preciado, “¿La muerte de la Clínica?”, 2013.

²⁵ Los conceptos de deficiencia y de discapacidad surgen después de la Segunda Guerra Mundial como consecuencia de la dificultad de los veteranos de guerra para reincorporarse a su vida anterior y que exigían un reconocimiento por parte del gobierno. Foro de Vida Independiente y Diversidad, “Diversidad funcional, un nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano” (<http://www.forovidaindependiente.org/node/45>, acceso el 1 de agosto de 2016).

institucionalización, el cuerpo deficiente según Preciado, “parece escapar a la lógica disciplinaria que domina no solamente el concepto de normalidad y patología, sino el objetivo terapéutico de la clínica como proyecto ilustrado” (Preciado 2013).

En este sentido, ya hemos descrito anteriormente las nociones de género y sexo como social e históricamente construidas; sin embargo vemos que la “deficiencia” y la “discapacidad” son también efectos de los aparatos de verificación, que desde finales del siglo XIX están ligados a los procesos de industrialización y producción industrial, siendo el cuerpo “discapacitado” un cuerpo improductivo. Para poder llevar a cabo este proceso, es necesaria la construcción de una norma biopolítica, que en este caso, según Preciado, viene dada por la noción estadística de media, que es absorbida por los procesos de gestión de salud. La media estadística va a suponer, por tanto, la construcción de “un conjunto de taras patológicas que deben ser eliminadas en beneficio de la reproducción del cuerpo nacional sano” (Preciado 2013). El cuerpo de la mujer, el cuerpo homosexual y el cuerpo “deficiente” van a ser considerados en el siglo XIX cuerpos enfermos que no cumplen con los criterios del aparato disciplinario.

Retomando la idea de régimen somato-político que hemos expuesto anteriormente, observamos que los movimientos que van a cuestionar el dispositivo de representación, el aparato de verificación biopolítico, son entendidos como “movimientos de revolución somato-política” (Preciado 2013), ya que van a llevar a cabo un proceso de despatologización del cuerpo, y por lo tanto, de resistencia a los aparatos de verificación, abarcando estos movimientos, desde las sufragistas, hasta los inicios de los primeros movimientos de liberación sexual entre los años 40 y 50.

Atendiendo a la etimología de la palabra feminista, observamos que el término proviene del neologismo francés *féminisme*²⁶ utilizado por primera vez en 1871 por el estudiante de medicina Ferdinand-Valère Faneau de la Cour en su tesis doctoral *Du féminisme et de l'infantilisme chez les tuberculeux* (Preciado 2014), en la que describía que el feminismo era una patología que afectaba a los

²⁶ En cuanto a la etimología del término, posee la raíz latina *fēmina* ‘mujer’ y el sufijo *isme*. Real Academia Española, *feminismo* (<http://dle.rae.es/?id=HjuyHQ5> , acceso el 2 de agosto de 2016).

varones enfermos de tuberculosis que como efecto secundario sufrían una “feminización” de ciertos caracteres, como una piel blanca y fina, falta de vello corporal, flexibilidad en los movimientos, genitales pequeños y aumento de las glándulas mamarias.

El feminismo es por tanto, en su origen, una categoría médica de patologización del cuerpo “masculino” que es considerado inservible para la reproducción. La medicina y la biología del siglo XIX como aparatos de verificación del dispositivo científico, apoyados desde el ámbito jurídico por el código civil de 1804 como hemos visto anteriormente, configurarán la categoría política de feminidad como una otredad constitutiva al cuerpo del hombre basada en la diferencia sexual.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, tiene lugar un cambio de paradigma, una mutación del capitalismo, una transformación progresiva de los dispositivos disciplinarios en dispositivos moduladores, siendo el mercado el nuevo aparato de verificación que administra la producción y reproducción de los cuerpos. Foucault denomina esta nueva forma de organización como sociedades de control, idea que también retoma Deleuze, que afirma que “ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en “dividuos”, y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos; [...] es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas y vende productos terminados: compra productos terminados o monta piezas. Lo que quiere vender son servicios, y lo que quiere comprar son acciones. Ya no es un capitalismo para la producción, sino para el producto, es decir para la venta y para el mercado” (Deleuze 1991, 152-153).

Paralelamente, la invención de la categoría de género de la mano de John Money en los años 50 conllevará una ruptura epistemológica, ya que el dispositivo médico reconocerá la existencia de cuerpos que escapan al dimorfismo sexual, concretamente los estudios sobre niños intersexuales de los que hemos hablado con anterioridad. Sin embargo, se empiezan a aplicar políticas intervencionistas, de reasignación de sexo, como una manera de controlar aquellos cuerpos que escapan a la diferencia sexual.

Conjuntamente, se separa el binomio decimonónico de heterosexualidad-reproducción a través del desarrollo de técnicas de reproducción asistida y

avances en los estudios endocrinológicos, de manera que, las leyes del mercado, modularán progresivamente los cuerpos reproductores en cuerpos consumidores que puntualmente se reproducen. La figura del homosexual normalizado blanco de clase media, producto por oposición a la estigmatización de las personas seropositivas durante la crisis del Sida en los años 80, que aspira a formar una familia siendo usuario de este tipo de técnicas médicas, es un claro ejemplo de la transformación que el mercado lleva a cabo del cuerpo patológico al cuerpo consumidor. Deleuze habla de una “nueva medicina sin médico ni enfermo que diferencia a los enfermos potenciales y las personas de riesgo, que no muestra, como se suele decir, un progreso hacia la individualización, sino que sustituye el cuerpo individual o numérico por la cifra de una materia “dividual” que debe ser controlada” (Deleuze 1991, 154).

De esta manera, observamos como la clínica de la que hablaba Foucault ha dejado de serlo, precisamente, porque los aparatos de verificación sobre los que se cimentaba, han cambiado.

Este contexto, nos llevará a la problematización que la lucha feminista experimenta a partir de los años 80, debido a que ya no se puede llevar a cabo una despatologización de los cuerpos improductivos, porque el propio dispositivo médico ya no concibe la enfermedad en términos de producción, sino de consumo.

1.4. PRÁCTICAS SUBVERSIVAS DEL SISTEMA SEXO-GÉNERO

Desde el ámbito de la producción e investigación artística, las políticas performativas llevadas a cabo por los movimientos feministas desde los años 70 como la *Woman House Project* y *WITCH*, así como los movimientos *Drag* (*Queen* y *King*) a partir de los 90, o el posporno, ejercen un giro semántico para explicar los procesos de inscripción y reproducción del género y la sexualidad como norma. Este giro semántico es descrito por primera vez por Joan Rivière en 1929 en su conferencia *Womanliness as masquerade*²⁷. Por tanto, la

²⁷ En esta conferencia, Rivière habla por primera vez (desde el punto de vista psicoanalítico) de la feminidad como máscara, esbozando el concepto de performatividad en relación al género. Joan Rivière, Joan. 1929. "Womanliness as a masquerade". *International Journal of Psycho-Analysis*, X, 303-313, 1929. Traducido por Victor Smirnoff para la revue *La Pyschoanalyse*, vol. VII (Paris: PUF, 1964).

performance, no tanto vinculada a las vanguardias del siglo XX, sino entendiéndola como un espacio de enunciabilidad que rompe con los discursos, prácticas políticas e instituciones artísticas de la disciplina²⁸, permite redibujar las nociones de género y sexualidad, ejerciendo una resistencia a los aparatos de verificación del régimen somatopolítico en el que se inscribe.

1.4.1. Performance feminista americana durante la década de los 70

Los antecedentes de la performance feminista podrían fijarse en el teatro de guerrilla y las revueltas universitarias norteamericanas de los años 60 y 70 ligadas al movimiento de Civil Rights²⁹, compartiendo la lucha política por las minorías en Estados Unidos. Estas primeras políticas performativas feministas van a estar caracterizadas por un tono “políticamente incorrecto” (Preciado 2004) y por el empleo extremo de los recursos identitarios del margen. Algunas de estas acciones fueron la *Freedom Trash Can*, de la mano del grupo *New York Radical*

*Feminists*³⁰, llevando a cabo una parodia del concurso de Miss América en Atlantic City en 1968 retransmitida internacionalmente por la televisión americana, en la que un grupo de mujeres quemó sus sujetadores y tacones en un cubo de basura. Entre 1968 y 1969, las tensiones y las diferencias ideológicas entre las integrantes del *New York Radical Feminists* desencadenarán la división del grupo en dos escisiones. Las componentes que comulgaban con las ideas del feminismo radical y encabezadas por Sulamith

²⁸ El término *disciplina* aparece en el sentido foucaultiano como conjunto de métodos de control de las operaciones del cuerpo, constituyendo fórmulas de dominación basadas en la relación de docilidad-utildad. Michel Foucault, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002).

²⁹ Movimiento por los derechos civiles de las personas afroamericanas, que tuvo lugar entre 1954 y 1968, y que tenía como objetivo acabar con la segregación y discriminación racial. Civil Rights Movement, History.com (<http://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement>, acceso el 3 de agosto de 2016).

³⁰ Grupo feminista radical fundado en 1968 por Sulamith Firestone y Anne Koedt. A note on the New York Radical Feminists, The New Yorker (<http://www.newyorker.com/news/news-desk/a-note-on-the-new-york-radical-feminists>, acceso el 4 de agosto de 2016).

Firestone formarán el grupo *Redstockings*³¹; mientras que el resto de activistas como Robin Morgan con ideas del feminismo socialista iniciarán el *Women's International Conspiracy From Hell* (W.I.T.C.H.). El grupo W.I.T.C.H. abogaba por líneas de actuación política basadas en lo colectivo más que por acciones individuales, comulgaban con la Nueva Izquierda³² y las feministas socialistas y apoyaban un movimiento autónomo de mujeres. Su línea de actuación era un activismo basado en el *zapping*, al igual que los movimientos de liberación sexual coetáneos como el *Gay Activists Alliance*, siendo una forma de teatro de guerrilla dónde se mezclaba el teatro de calle y de protesta, con tintes de humor e ironía, poniendo en relieve acciones públicas sobre denuncias políticas y económicas contra las empresas y agencias gubernamentales; vistiendo disfraces de brujas y cantando "maldiciones". Algunas de sus acciones más destacadas fueron la "maldición" llevada a cabo en una sucursal del *Chase Manhattan Bank* en Wall Street en *Halloween* de 1968. Este tipo de teatro de guerrilla será la herencia retomada años más tarde por las Guerrilla Girls. El grupo nacerá en 1985 en la ciudad de Nueva York, con el fin de dinamitar las instituciones artísticas como espacios de producción de verdad únicamente masculinos, denunciando la gran desigualdad racial y de género en la representación de artistas por parte de galerías y museos.

³¹ Cofundado por Ellen Willis. También conocido como *Redstockings of the Women's Liberation Movement*. De influencia marxista, fueron conocidas entre otras cosas, por utilizar el teatro de calle y el *Zapping* en la lucha por los derechos de abortión. About Redstockings of the Women's Liberation Movement, Redstockings (<http://www.redstockings.org/index.php/about-redstockings> , acceso el 4 de agosto de 2016).

³² Movimiento político norteamericano afín a las ideas del socialismo libertario que emerge durante la década de los sesenta. Ideology of the New Left, The History project, University of California (http://historyproject.ucdavis.edu/lessons/view_lesson.php?id=43 , acceso el 5 de agosto de 2016).



Fig.11. W.I.T.C.H. *Dance of the witches in front of Chicago federal Building*. 31 de octubre de 1969.

En este mismo sentido, en la Costa Oeste de Estados Unidos surgirán unas líneas de actuación que emplearán la performance como una manera de ejercer presión y crítica a los espacios de producción y transmisión de las prácticas e investigaciones artísticas, principalmente las facultades de Bellas Artes. En 1969, Judy Chicago solicita un programa de estudios de arte feminista a *Fresno State College* como reacción a la exclusión de las mujeres del circuito artístico institucional, e inicia el primer curso de arte feminista, fuera del edificio de la universidad, que recibirá el nombre de *Kitchen consciousness group* y que tendrá lugar en la cocina de su propia casa. En este contexto, la performance será utilizada como una teatralización de los roles de género, clase y raza mediante la cuál se irá forjando de manera colectiva a través del habla, la escucha y la acción, el sujeto político de un feminismo radicado en la contestación desde el ámbito doméstico. Sin embargo, no será hasta el otoño de 1971, cuando Miriam Sapiro y Judy Chicago inicien un proyecto consolidado de estudios de arte feminista en *California Institute for the Arts*. Debido a la falta de espacios en la escuela, deciden alquilar una casa a punto de ser derruida en una zona residencial de Hollywood, en *Mariposa Street*. Durante seis semanas, esta casa se convertirá en el espacio de trabajo y estudio de un grupo de veinticinco mujeres, que irán transformando de manera progresiva e integral cada una de sus 17 habitaciones. De este modo, la primera muestra de arte feminista tendrá

lugar en una casa abandonada reconvertida en galería de arte: *the Womanhouse Project*.

Chicago estaba convencida de que el arte podía ser una herramienta de emancipación política y de transformación de la conciencia, por lo que, mediante la ruptura del binomio tradicional profesor-alumno, y a través de la escultura y la performance como medios, las integrantes del proyecto de la *Womanhouse* comienzan a construir narraciones autobiográficas colectivas sobre la experiencia misma de ser mujeres y artistas, reflexionando sobre temas como el matrimonio, la vida doméstica, la discriminación, el aborto, ... llevando a cabo un proceso de re-subjetivación en el que el objetivo de la práctica artística no es más que la invención de un nuevo sujeto posible.

Algunas de las piezas que se llevaron a cabo fueron *Scrubbing*, en la que Chris Rush limpiaba el suelo en tiempo real de manera repetitiva e incansable; *Linen Closet* de Sandy Orgel en la que se mostraba un híbrido entre un maniquí con cuerpo femenino y un armario de sábanas planchadas; *Cock and Cunt play*, acción en la que Faith Wilding y Janice Lester se vestían respectivamente de pene y de vagina para llevar a cabo una especie de danza hiperbólica de la sexualidad heteronormativa; o *Waiting*, performance de Faith Wilding en la que la artista describía la vida de una mujer como un interminable proceso de espera mientras se balanceaba en una mecedora.



Fig.12. Faith Wilding. *Waiting*, 1972.

La *Womanhouse* supondrá por tanto, una fuerte crítica de desnaturalización a las instituciones de la universidad, el museo, y el ámbito doméstico como tecnologías de producción y dominación del cuerpo femenino a la vez que una denuncia de dichos dispositivos como regímenes de encierro y disciplina.

1.4.2. Estéticas camp

Paralelamente a estas políticas performativas feministas desarrolladas durante la década de 1970 en norteamérica, tiene lugar la emergencia de la escena *drag queen*, una cultura de la performance de la feminidad gay, que formará parte de lo que Susan Sontang ha denominado *estéticas camp*³³.

El término *camp* deriva del francés *se camper*, y podría traducirse como “posar de manera exagerada”. Sontang describe el concepto como una nueva sensibilidad relacionada con lo artificioso, la exageración y la teatralidad; como un tipo de esteticismo que no se establece en términos de belleza, sino de artificiosidad y estilismo: es una exaltación de lo exagerado, del exceso (Sontang 1984). Lo *camp* es siempre ingenuo, y le caracteriza una seriedad especial, una seriedad que fracasa en su extravagancia; es el intento de hacer algo extraordinario, entendiendo la idea de extraordinario como algo de extrema seducción. Lo *camp* permite el deleite por el fracaso del intento; y se distancia del matiz moralista del gusto de la “alta cultura” (Sontang 1984, 361) para configurarse como una sensibilidad enteramente estética. Lo *camp* es lúdico, y sólo es posible en sociedades opulentas, ya que existe a través de la apreciación de la teatralización de la vulgaridad.

Según Sontang “el *camp* afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto” (Sontang 1984, 374-375). Algunos ejemplos de esta sensibilidad *camp* podrían ser *Pepi, Lucy y Boom y otras chicas del montón* (1980) de Almodóvar, el argumento del *Lago de los Cisnes*, Paco Clavel, las figuritas de Lladró o las drag queens.

³³ Aunque el término *camp* ya se había utilizado durante la primera mitad del siglo XX para referirse a cierto estilo de vida asociado a los homosexuales blancos de clase media, Susan Sontang es quién lo populariza en el conjunto de ensayos contenidos en *Against interpretation and other essays*, teorizando el concepto como una sensibilidad estética. Susan Sontang, *Against Interpretation and other Essays* (Barcelona: Seix Barral, 1984).

Para Sontang “la sensibilidad *camp* es no comprometida y despolitizada; al menos, apolítica.” (Sontang 1984, 357) Esta afirmación, sin embargo, puede ponerse en entredicho, ya que precisamente, a partir de la década de 1970, ciertas minorías sexuales se apropiarán de lo *camp* como un arma de lucha, teatralización y ridiculización de las representaciones sexuales de la cultura dominante, adquiriendo por tanto, una carga eminentemente política. La figura de la *drag queen* se convertirá en la clave de la conceptualización performativa del género llevada a cabo por Judith Butler en los 80, ya que servirá como ejemplo paradigmático de la producción y representación de la feminidad a través de acciones ritualizadas de género. Según Butler “el cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado (...) y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática. Cuando digo dramático me refiero a que el cuerpo no es simplemente materia sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino, de una manera clave, uno se hace su propio cuerpo y, de hecho, uno se hace su propio cuerpo de manera distinta a como se hacen sus cuerpos sus contemporáneos y a cómo se lo hicieron sus predecesores y a cómo se lo harán sus sucesores ” (Butler 2004, 189).

Esta idea de carácter antiesencialista va a suponer una crítica a la naturalización de la noción de feminidad que había sido hasta los años 70 el elemento de cohesión del feminismo. Butler deconstruye el género y argumenta que la mujer y la feminidad ya no pueden seguir siendo el sujeto político del feminismo. Tanto el género como la sexualidad van a comenzar a entenderse como conceptos performativos, que se corporeizan a través de patrones de comportamientos y de yuxtaposición de discursos. De este modo, filósofos y psicoanalistas como Lacan, Kristeva y la propia Butler teorizarán sobre la idea de simulacro de la feminidad, pero no será hasta mediados de los años 80 con la aparición de la figura de la *drag king* cuando la noción de masculinidad también sea puesta en tela de juicio (Preciado 2004).

En 1985, Shelly Mars comienza a interpretar a *Martin* en el club lésbico Bur/LEZK de San Francisco. *Martin* representa la figura del cliente masculino borracho vestido de traje de chaqueta y corbata, mediante el cual, Mars lleva a cabo una inversión de la lógica pornográfica tradicional parodiando al

consumidor de clubes porno, realizando un *strep-tease* al ritmo de la música y finalizando la actuación mostrando un plátano a través de su bragueta. Estas primeras performances *drag King* serán inmortalizadas por la directora de cine alemana Monika Treut en su película *Virgin Machine* (1988).

Durante esta misma época, Del La Grace Volcano produce *Loves Bites*, un retrato de la cultura *butch-fem*³⁴ y *S&M*³⁵ lésbica del club londinense Chain Reaction. En 1989, Diane Torr comienza a impartir los talleres *drag King-for-a-day* en Nueva York. Estos talleres supondrán un punto de unión entre la performance feminista americana de los 70 y la nueva performance queer de principios de los 90, entendiendo la masculinidad como un proceso de reaprendizaje corporal, en el que se abandona el juego simbólico y se reflexionan directamente sobre los efectos de la utilización en contextos públicos y privados del cuerpo a través de técnicas teatrales. En sus talleres, se llevará a cabo un análisis y reflexión sobre cada gesto, cada postura, cada movimiento en términos de género, para posteriormente transformar el espacio de acción política del cuerpo.



Fig.13. Del LaGrace Volcano. *The Ceremony, Robin and Peri*, Londres, 1988.

³⁴ Ambos términos son utilizados en la cultura *queer* para designar los roles de masculinidad y feminidad en un contexto lésbico. Las *butch* representarían todos los estereotipos vinculados tradicionalmente a las mujeres lesbianas, mientras que las *femme* la parte “femenina”.

³⁵ Siglas de sadismo y masoquismo.

También aparecen varias artistas y grupos de cabaret lésbico como The Five Lesbian Brothers, Split Britches, Carmelita Tropicana o Holly Hughes, trabajando explícitamente sobre la producción de la masculinidad queer desnaturalizando la figura del “macho”, y actuando en clubes como WOW cafe o Meow Mix en la ciudad de Nueva York.

En 1995 se celebra en Londres el primer concurso *Drag King* durante el *Festival Internacional de Cine Gay y Lésbico*, dónde Del La Grace Volcano y Judith Halberstam inician el proyecto *The Drag King Book* que será publicado en 1999, recopilando fotografías de *drag kings* de Londres, San Francisco y Nueva York. Este proyecto común será el resultado de un proceso de autorrepresentación a través de la apropiación de los recursos de producción discursivos propios de la crítica queer al feminismo conservador en el que los cuerpos no heterosexuales se entienden como una otredad constitutiva³⁶.

En España encontramos la figura de José Pérez Ocaña, pintor y travesti andaluz totalmente obviado por la historiografía contemporánea del arte español. *Ocaña, retrato intermitente* (1978) es un documental dirigido por Ventura Pons que relata la forma de vida y pensamiento de esta figura de lo que podríamos denominar un primer queer español. De familia andaluza, pobre y obrera, Ocaña emigra a Cataluña en 1971 debido a la intolerancia de su Cantillana natal, y encuentra en Barcelona, un espacio dónde dar forma a sus transgresoras ideas. Se declaraba anarquista, y era un personaje típico de las Ramblas, dónde llevaba a cabo sus performances travestido con una estética folclórico-religiosa. Y es precisamente esta faceta de travesti beata e irreverente lo que supondrá una dinamización de los procesos de construcción de lo subalterno. En el contexto de los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia, su práctica artística va a formar parte de aquello que el régimen pondrá tanto esfuerzo en marcar y catalogar como formas de desviación sexual y de género, convirtiéndose en un estandarte de la contracultura sexual española de los 70, ejerciendo una fuerte resistencia a los procesos de construcción de la identidad del proyecto católico y nacional.

³⁶ Cuando Judith Butler habla sobre el término *queer*, asegura que todo proceso de formación del sujeto conlleva la aparición de lo abyecto como oposición de la norma, siendo ambas partes necesarias para la existencia de sus opuestos. Dicha otredad constitutiva sería parte del proceso de producción del sujeto subalterno también analizado por Laclau y Spivack. Judith Butler, *Cuerpos que importan* (Barcelona: Paidós, 2002).



Fig.14. Ocaña y Camilo (izquierda) en las Ramblas de Barcelona, 1978.



Fig.15. Ocaña retratado y Camilo (derecha) fotografiados por Colita, 1977.

1.4.3. Del cuerpo abyecto a la performance extrema

Según la Real Academia Española:

Abyecto, ta

Del lat. abiectus, part. pas. de abiicere 'rebajar, envilecer'.

1. adj. Despreciable, vil en extremo.

2. adj. desus. Humillado, herido en el orgullo.

Desde el ámbito del psicoanálisis, Julia Kristeva define la noción de abyecto en *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) como algo intrínsecamente ligado a la naturaleza del sujeto y su organismo y simultáneamente censurado socialmente por sucio y vergonzoso.

Esta definición, se trata por tanto, de la delimitación de dos tipos de espacios, o más bien, la división del espacio en dos contextos diferenciados: aquello que estrechamente está relacionado con la intimidad y visceralidad del sujeto y que automáticamente se desprende, condena o neutraliza en un contexto social debido a sus connotaciones negativas fuera del espacio del cuerpo individual, instantáneamente da como resultado la producción de un espacio íntimo y un espacio público.

Retomando a Freud, Kristeva establece tres categorías de elementos abyectos según los contextos socio-culturales: comida/residuos (fase oral), desechos

corporales (lfase anal) y signos de la diferencia sexual (la fase genital) (Kristeva 1988).

En este marco psicoanalítico, la figura del progenitor aparece como un ente castrador, que educa al sujeto en el rechazo de aquello que le produce placer en un estadio o fase primaria de vida, construyendo la visión de lo socialmente considerado vergonzoso, sucio, asqueroso, indigno, miserable, repugnante. Posteriormente, en este proceso de civilización, la figura castrante/educadora será algo de lo que el sujeto deba desprenderse. Este proceso de diferenciación, es el germen de fabricación de una ontología en términos binarios, llevando a cabo, asimismo, un proceso de semantización de opuestos (Kristeva 1988).

Según Laclau, "la presencia de la negatividad inherente a un exterior constitutivo significa que lo social nunca logra constituirse plenamente como orden objetivo" (Laclau 2000, 35). De este modo, las identidades serían un conjunto de elementos que adquieren su significación a partir de relaciones diferenciales, dando lugar a una ecuación en la que los elementos no pueden definirse a sí mismos, sino a partir de las relaciones con los demás. Para poder llevar a cabo esta operación, es necesario establecer unos parámetros que justifiquen las normas de dicha diferenciación, o bien asentando una primera diferencia que en sí no fuera el origen y que diera lugar a la cadena diferencial, o bien recurriendo a una alteridad radical³⁷.

En esta relación binaria, cuando uno de los extremos no sólo implica oposición, sino que se convierte en una aporía en términos valorativos, da como resultado una relación de subalternidad. Esta subalternización implica a su vez una serie de relaciones del alteridad en las que el otro se configura por la identificación del *otro*. Gayatri Spivack enuncia el concepto de *othering*³⁸ como un binomio *otro-otro*, es decir, una relación de alteridad en la que el otro dominante se instituye a

³⁷ La idea de alteridad radical está estrechamente ligada a la de otredad constitutiva de Butler. Ambas explican el proceso de formación del sujeto abyecto. Judith Butler, *Cuerpos que importan*, 2002.

³⁸ El concepto de *othering* es utilizado en estudios postcoloniales para describir el mismo proceso de configuración del sujeto subalterno que describen Butler, Laclau o Irigaray. Gayatri C. Spivak, "The Rani of Simur", *Europe and its Others*, vol.1., ed. Francis Baker et al. (Colchester: Uessex, 1985).

partir de una dialéctica de autoconstrucción en la medida que produce los *otros* subalternos. Esta misma idea es defendida por Luce Irigaray en relación a la constitución de las mujeres como sujeto político a partir de la diferencia sexual en oposición al *otro-masculino*. La propia heterosexualidad obligatoria sería el resultado de una operación ideológica que en su proceso de alteridad alimenta los dispositivos jurídicos que ejercen su función represiva dando lugar a la homosexualidad como otro subalterno.

Sin embargo, lo otro, lo subalterno, no es simplemente un estado debido a un conjunto de relaciones, sino que produce una serie de emociones a partir de las valoraciones derivadas de dichas relaciones de antagonismo. Estas emociones, son el elemento clave de la generación del sujeto abyecto. Kristeva sostiene que lo abyecto supone:

“El surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (Kristeva 1988, 8).

Según Kristeva, lo abyecto no sólo se restituye a lo constitutivo del sujeto, sino que forma parte del discurso cultural. La abyección, por tanto, sería una proyección discursiva de naturaleza emotiva, que Carlos Eduardo Figari dice que discurre entre la repugnancia, la indignación, y la penalización:

“La asociación con el no-ser, con la idea de ser animal (precisamente el límite entre cultura y naturaleza), la incivildad y destrucción del lazo social, el tabú que amenace el estatus de lo divino, o acerque a lo incontaminado e impuro, configuran la repugnancia en términos emocionales.

Pero si hacemos un análisis cuidadoso, en realidad, cualquier organización o estabilización sistémica debe basarse en la interdicción de algo para establecer su diferenciación o exterior constitutivo. En este

sentido, las emociones que suscita lo abyecto no serían algo innato o natural, sino efecto discursivo de las particulares formaciones ideológicas que sustentan las diversas regulaciones culturales y sociales.” (Figari 2009, 139)

Lo abyecto, sería por tanto la otredad, una representación por contraste, un juego de inversión semiótica mediante el cuál, lo universal y dominante, configura un opuesto constitutivo de índole contingente.

Retomando la división del espacio derivada de la configuración de lo abyecto, observamos que la idea de intimidad aparece como un opuesto aparentemente tautológico de lo público. Sin embargo, si analizamos esta división del espacio en términos emotivos, al igual que en la formación del otro subalterno, observamos que tanto la noción de público como de intimidad son representaciones ficcionalmente construidas a través de las relaciones de alteridad derivadas de la misma noción de abyección. Es así como todo aquello que constituye la corporalidad del sujeto (fase oral, fase anal, fase genital) queda restituido al ámbito privado a través de un ejercicio de opresión.

Desde el ámbito de la producción artística, la performance extrema y el posporno van a hacer de lo abyecto una bandera, una seña de identidad, a través del cuál, conquistar y producir espacio público mediante la disolución de los límites de la intimidad y su relación con lo privado. De este modo, estas políticas performativas llevarán a cabo un proceso de inversión en el que todos aquellos cuerpos maricas, bolleros, trans, viejos, prostituidos, gordos, sangrantes, abortivos, y en definitiva, todos aquellos cuerpos invisibilizados y oprimidos por el discurso dominante, renunciarán a la idea de intimidad para poder reapropiarse de lo público, jugando así el papel de tecnologías del género³⁹.

Sin duda, la obra de Bob Flanagan es un claro ejemplo de este tipo de performance extrema que a través de lo abyecto como eje central de su discurso configura un proceso de visibilización del sujeto subalterno. El documental

³⁹ La noción de tecnología del género aparece aquí en el sentido que le da Teresa de Lauretis, como un dispositivo de producción y reproducción del género. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (London: Macmillian Press, 1989).

dirigido por Kirby Dick *Sick: the life and death of Bob Flanagan, Supermasochist* (1997) narra las crónicas del artista durante los años previos a su muerte en 1996 debido a una fibrosis quística. A través de entrevistas, vídeos caseros del propio Flanagan, vídeo performances, vídeo diarios, y la grabación de su propia muerte por su esposa Sheree Rose, el film retrata varios aspectos de la vida del artista, su obra y su pensamiento.

Flanagan encontró en las prácticas sadomasoquistas y *BDSM* una manera de canalizar el dolor y sufrimiento provocados por su enfermedad, llegando a un control y conocimiento de su propio cuerpo tremendamente exhaustivo. Él mismo afirma en el documental que no sólo ejecutaba ejercicios *BDSM* para su gratificación sexual, sino que los utilizaba como una terapia catártica contra su enfermedad.



Fig.16 y Fig.17. Bob Flanagan. *Autopsy*, 1994.

“Los ojos humanos no soportan ni el sol, ni el coito, ni el cadáver, ni la oscuridad, sino con reacciones diferentes.

Cuando tengo el rostro inyectado en sangre, se torna rojo y obsceno. Traiciona al mismo tiempo, por mórbidos reflejos, la sangrienta erección y una sed exigente de impudor y de desenfreno criminal.

[...]

El anillo solar es el ano intacto de su cuerpo a los dieciocho años, al cual nada tan cegador puede compararse, con la excepción del sol, aunque el ano sea la noche” (Bataille 1996, 21-23).

Este fragmento de *El Año Solar* (1927) de George Bataille retrata con un lenguaje metafórico esa división del espacio derivada de lo abyecto. Este texto junto con *Autoportrait avec éperon d'amour*⁴⁰ de Pierre Molinier, serán la fuente de inspiración de la performance *Solar Anus* de Ron Athey, que ejecutó en París el 21 de agosto de 1999.



Fig.18. Pierre Molinier. *Autoportrait avec éperon d'amour*, 1960.

En esta performance, se proyectaba una película en la que se veía a Athey tatuándose un sol negro alrededor de su ano. Desnudo, se inyecta una solución salina en su pene y sus testículos, deformándolos por completo. Camina sobre tacones de aguja, y al igual que Molinier, ha fijado dos dildos en los talones. Se dirige hacia un tocador, dónde comienza a maquillarse y continúa con el ritual: se coloca una gran corona dorada e introduce agujas en la piel de su cara para deformarla mediante hilos sujetos a la propia corona. A continuación muestra su ano al público, y comienza a extraer de él una larga cadena de perlas blancas. Finalmente, de rodillas, comienza a autopenetrarse con los dos tacones, ambos dildos.

⁴⁰ Autorretrato de 1960 en el que Molinier aparece desnudo y autopenetrándose con un dildo enganchado a su talón izquierdo. *Autoportrait avec éperon d'amour*, Leclere (<http://www.leclere-mdv.com/html/fiche.jsp?id=953827&np=2&lng=fr&npp=20&ordre=1&aff=1&r=>, acceso el 29 de julio de 2016).

Retomando a Kristeva, podríamos decir que el *Solar Anus* de Athey elabora todo un discurso del sujeto sexual en torno a la fase anal y genital en el proceso de abyección. Beatriz Preciado califica esta performance de contra-sexual⁴¹, ya que produce una representación de la sexualidad que se desmarca, en términos discursivos, del “producto del contrato social heterocentrado” (Preciado 2002: 18), desarticulando las verdades biológicas, renunciando a una identidad sexual cerrada. La idea de contra-sexualidad viene dada indirectamente de la estrategia de resistencia a los sistemas de producción disciplinarios enunciada por Foucault, no siendo la lucha contra la prohibición el mecanismo de dicha resistencia, sino la producción de nuevas formas de “saber-placer” (Preciado 2002, 18) que neutralicen la naturalización de la sexualidad.



Fig.19. Ron Athey. *Solar Anus*. Hayward Gallery, Londres, 2006.

El cuerpo quirúrgico de Orlan en *La Réincarnation de Sainte Orlan*, proyecto llevado a cabo entre 1990 y 1993 a través de nueve operaciones, nos habla de una corporalidad en constante mutación “gracias” a la medicina, que reestructura la carne a base de aguja y bisturí. Durante las intervenciones, y anestesiada localmente, Orlan lee fragmentos en voz alta de Kristeva sobre la *abyección* y de Artaud *sobre el cuerpo sin órganos* entre otros. Fabián Giménez Gatto afirma que “El *leit motiv* de *La Réincarnation de Sainte Orlan* podría resumirse, entonces, como la producción intensiva y desterritorializada de un rostro

⁴¹ Preciado desarrolla el concepto de contra-sexualidad entendido como una tecnología de resistencia. Beatriz Preciado, *Manifiesto Contra-sexual* (Madrid: Opera Prima, 2002).

desprendido en un cuerpo *abierto*, quirúrgicamente explícito” (Giménez 2011, 86).

Como cuerpo quirúrgicamente explícito, encontramos también el de Regina José Galindo en *Himenoplastia* (2004), performance en la que la artista se somete a una intervención quirúrgica ilegal para reconstruir su himen. Este tipo de intervención de alto riesgo es una práctica común en numerosos países africanos y de Latinoamérica; en los que se exige a las mujeres ser vírgenes para contraer matrimonio o para simplemente ser aceptadas socialmente. En este caso, Galindo reconstruye su sexo aceptando de manera consciente el riesgo de la operación, precisamente para denunciar dicha situación.

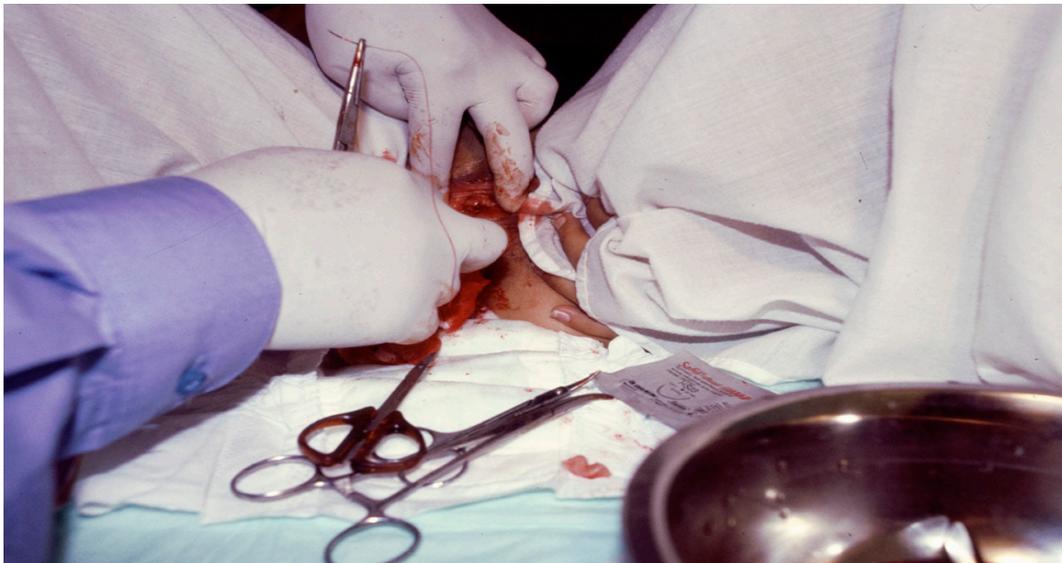


Fig.20. Regina José Galindo. *Himenoplastia*, 2004.

Rocío Bolívar y Begoña Grande ejecutan en 2014 la performance *Between menopause and old age, balancing on the edge/age* en la Defibrillator Gallery de Chicago, en la que ambas, desnudas, como si fueran títeres la una de la otra, deforman sus cuerpos con una serie de hilos enganchados a la carne, subidas en un balancín. Parecen el reflejo de un mismo cuerpo, un cuerpo desdoblado en un marco temporal, llevando a cabo un ejercicio de tensión constante. En este caso lo abyecto se encarna en el cuerpo mutilado por la presión del paso tiempo. Y es que, ese mismo paso del tiempo y sus consecuencias de degradación en el cuerpo, se convierte en un dispositivo de opresión

precisamente porque evidencia la naturaleza orgánica y finita de la carne, algo censurable según la esencia emotiva del proceso de alteridad.

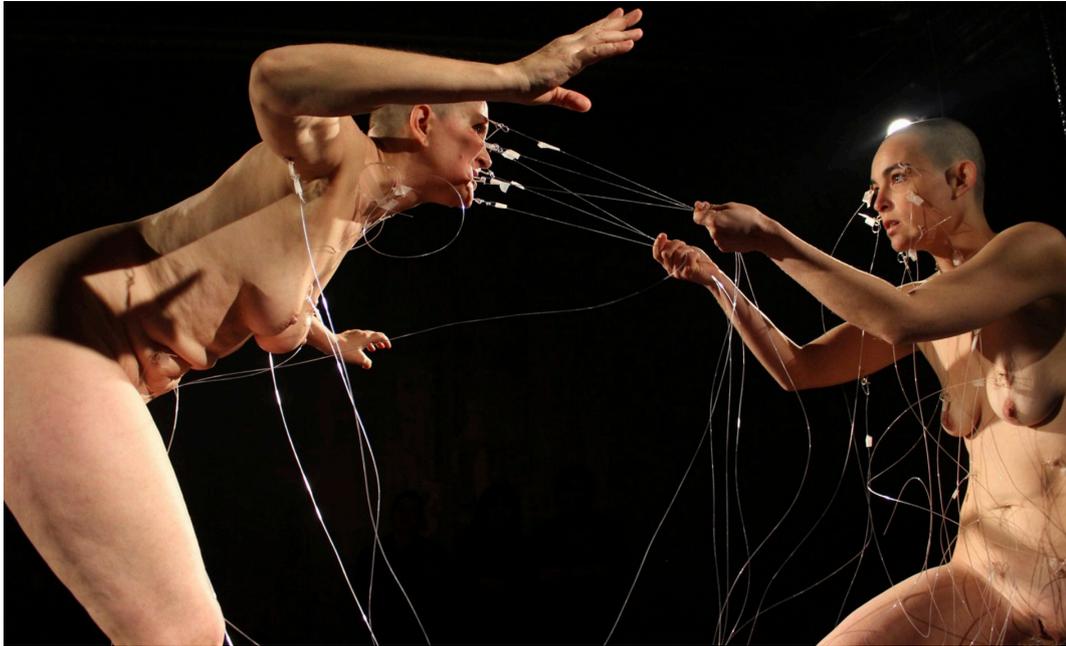


Fig.21. Rocío Bolívar y Begoña Grande. *Between menopause and old age, balancing on the edge/age*. Defibrillator Gallery, Chicago, 2014.

Pedazos de carne muerta es la performance que Erika Bülle realiza en 2016 en la misma galería en la ciudad de Chicago. Una vídeo proyección muestra a la artista mexicana en una cama untándose en sirope de chocolate mientras restriega su cuerpo con el de un colaborador travesti. En escena, el cuerpo obeso Bülle aparece sentado en el suelo, desnudo. Abre las piernas, y comienza a extraer de su vagina una cinta métrica. A continuación, un médico le realiza dos filas de tres perforaciones paralelas en la espalda, colocando seis anillos; seguidamente, introduce la cinta métrica por los agujeros, construyendo un corsé de carne y metro. La performance continúa con unas largas plumas de los colores de la bandera mexicana, que la artista clava en sus hombros y su frente, a modo de figura chamánica. Por último, la acción finaliza con una especie de exorcismo en el que el médico aguanta la cinta con fuerza, mientras Bülle corre hacia delante, hasta que se arranca el corsé.



Fig.22. Erika Bülle. *Pedazos de carne muerta*. Defibrillator Gallery, Chicago, 2016.

En este caso, la visibilización del cuerpo obeso denuncia un tipo de fobia poco reconocida, pero extremadamente extendida en las sociedades occidentales. La gordofobia es el resultado de ese proceso de abyección, en el que el cuerpo obeso es juzgado por su estilo de vida (fase oral), recurriendo a la medicina como una institución legislativa de aquello que debe ser.

1.4.3.1. Postporno

Pero sin duda, será el movimiento postporno el conjunto de prácticas políticas paradigmáticas que se reapropien de lo abyecto con el objetivo de conquistar y producir espacio público mediante la visibilización de sexualidades disidentes.

En cuanto a la definición de postporno, Preciado afirma: “el movimiento postporno que surge a finales del siglo 20 es el efecto del devenir sujeto de aquellos cuerpos y subjetividades que hasta ahora sólo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica: las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no-blancos, los transexuales, intersexuales y transgénero, los cuerpos deformes o discapacitados... No se trata de que estos cuerpos no estuvieran representados: eran en realidad el centro de la representación pornográfica dominante, pero desde el punto de vista de la mirada masculina heterosexual. La postpornografía supone una inversión radical del sujeto de placer: ahora son las mujeres y las minorías las que se reapropian del dispositivo pornográfico y reclaman otras representaciones y otros placeres” (Preciado

2010, 14).

El término postporno aparece en los años 80, de la mano del fotógrafo holandés Wink van Kempen para referirse a unas series fotográficas de contenido sexual pero sin fines masturbatorios, sino críticos y paródicos; pero será la artista Anie Sprinkle quién popularice el término al utilizarlo para referirse a su performance *The Public Cervix Announcement*, primer acto del espectáculo *Post-porn modernist* (1990-1995) en la que invitaba al público a observar el interior de su vagina con la ayuda de instrumental ginecológico. No sólo se trata de una *otra* representación del sexo femenino, sino una deconstrucción de la mirada clínica mediante la reapropiación performativa del espéculo como instrumento paradigmático de exploración del cuerpo de las mujeres. La mirada clínica se transforma entonces en un afán *voyeurista* en *eye fucking*⁴².

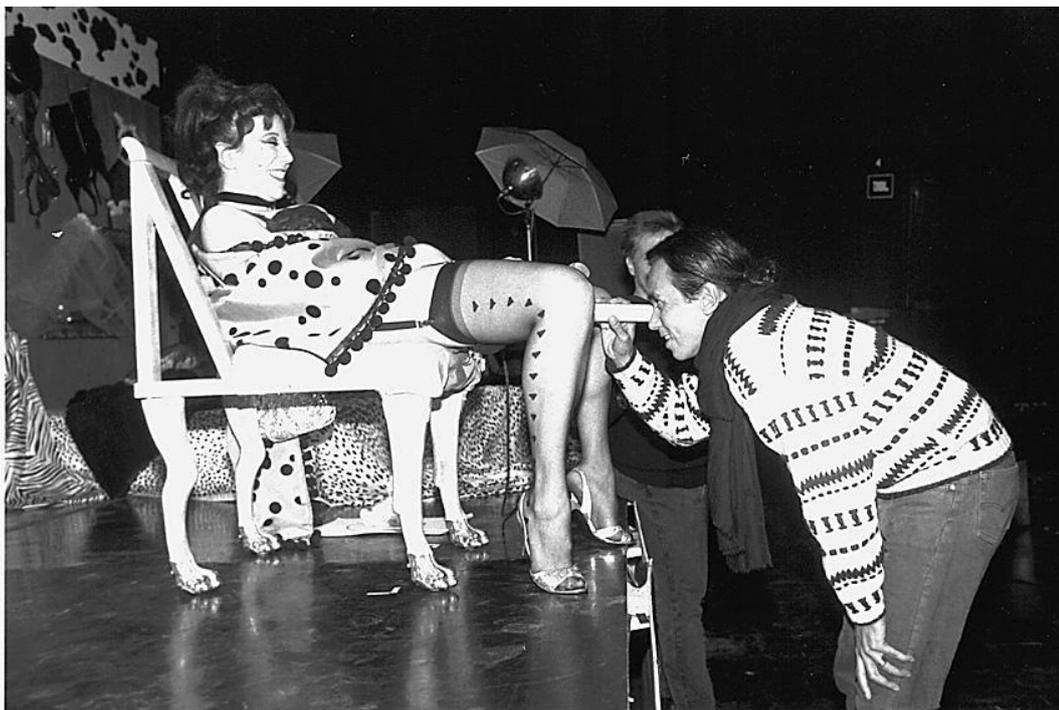


Fig.23. Annie Sprinkle. *The Public Cervix Announcement*, 1992.

Entendiendo la pornografía como una tecnología que produce la verdad de aquello que representa, el postporno vendría a cuestionar precisamente dicha

⁴² *Eye fuck* es la denominación irónica que Annie Sprinkle otorga a la exploración ginecológica. A conversation with Annie Sprinkle, popMATTERS (<http://www.popmatters.com/column/151784-subversive-sexology-a-conversation-with-annie-sprinkle/>, acceso el 2 de agosto de 2016).

verdad: ¿Qué cuerpos están representados por la pornografía y dónde están los límites de la propia representación?

En el contexto de la crisis del sida, el postporno surge como una contestación irreverente a las fuertes medidas de control que los estados neoliberales estaban llevando a cabo para la regulación de la sexualidad, como la persecución del trabajo sexual, la alimentación de la homofobia y la capitalización extrema de la pornografía.

En palabras de Preciado: “la pornografía dominante es a la heterosexualidad lo que la publicidad a la cultura del consumo de masas: un lenguaje que crea y normaliza modelos de masculinidad y feminidad, generando escenarios utópicos escritos para satisfacer al ojo masculino heterosexual. Ese es en definitiva la tarea de la pornografía dominante: fabricar sujetos sexuales dóciles...hacernos creer que el placer sexual ‘es eso’” (Preciado 2014).

En 2011, Lucía Egaña estrena el documental *Mi sexualidad es una creación artística*, en el que entrevista a una amplia parte de la escena contemporánea postporno de Barcelona, y en el que colaboran Post-op, Quimera Rosa, Diana Pornoterrorista, GoFistFundation, Annie Sprinkle y Beth Stephens, María Llopis, Itziar Ziga, Videoarmsidea y Marianissima. El documental narra la filosofía de este grupo de artistas, de cómo entienden y cómo viven el postporno, además de cómo desarrollan su práctica artística.

En 2010, María Llopis publica su libro *El Postporno era eso*, una especie de diario mitad realidad mitad ficción que narra sus primeras experiencias sexuales y producciones artísticas, reflexionando sobre el concepto de postporno y su visión particular del término a través de sus experiencias personales.

La performance *Oh-kaña!* (2010), proyecto colaborativo de Post-op, Quimera Rosa, Mistress Liar y Dj Doroti; es un claro ejemplo de la producción de espacio público a través de la representación de sexualidades subalternas. Realizada en el marco de la exposición *Ocaña 1973-1983. Acció, actuacions, activisme* en el Palau de la Virreina de Barcelona, la acción tuvo lugar en el propio palacio, las Ramblas y el mercado de la Boquería, lugares por dónde el artista andaluz solía

realizar sus performances. En ella, se podían observar una serie de cuerpos mutantes, cyborgs, protésicos, *dildológicos*⁴³, que invadían la vía pública mientras llevaban a cabo una serie de prácticas sexuales desgenitalizadas, de influencia *BDSM*, desplazando y reemplazando el centro sexual a través de las prótesis, a lo largo de todo el cuerpo.

En esta línea estética cyberpunk, encontramos el trabajo de la cineasta experimental taiwanesa Shu Lea Cheang. Su obra más reconocida es la película *I.K.U.* (2001), parcialmente inspirada en *Blade Runner* (1982), en la que una corporación futurista envía a cyborgs con la capacidad de transformarse a recolectar datos orgásmicos a través de intercambios sexuales. El film retrata escenas explícitas de sexo homosexual, transexual y cyborg, llevando a la pantalla una versión porno del imaginario de Donna Haraway.

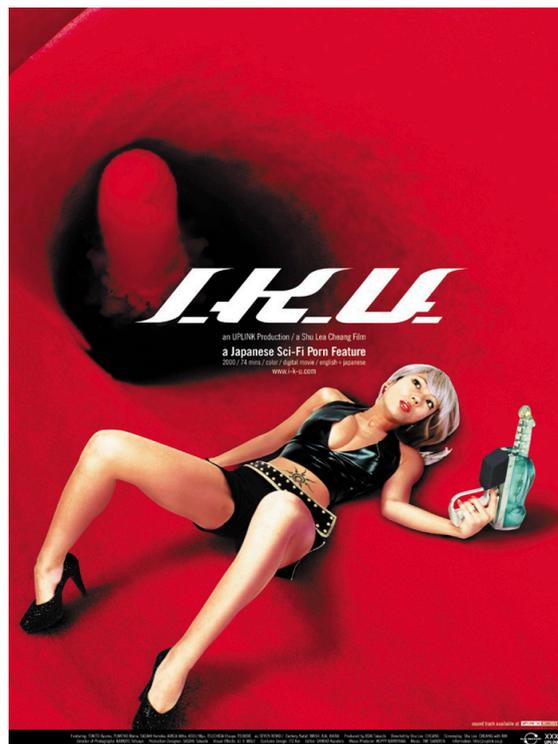


Fig.24. Shu Lea Cheang. Cartel de *I.K.U.*, 2001.

⁴³ Preciado se refiere a la dildotectónica como la contra-ciencia que considera el cuerpo como superficie de desplazamiento y emplazamiento del dildo, siendo el dildo una tecnología de resistencia al falogocentrismo. Beatriz Preciado, *Manifiesto Contra-sexual*, 2002.

1.4.SOBRE EL CUERPO SIN ÓRGANOS Y LA IMPORTANCIA DE PROFANAR EL ORGANISMO

En cuanto a la producción semiótica de la subjetividad, la idea de cuerpo sin órganos de Artaud, como veremos a continuación, servirá como punto de partida para plantear la relación cuerpo tecnología en términos discursivos, y posteriormente introducir la metáfora del *cyborg* de Donna Haraway.

Bajo el calificativo de maldito, Antonin Artaud, poeta y dramaturgo nacido en Marsella en 1896, desarrolla a lo largo de su obra, toda una manera de entender, o más bien de acabar con el lenguaje. El signo lingüístico de naturaleza mimética, basado en la representación y la repetición, que obedece a un proceso mecánico conformado por taxonomías y modelos de clasificación herméticos, será para Artaud, simplemente, una porquería⁴⁴.

En cambio, su concepción del lenguaje nos invita a la multiplicidad, a la cadena infinita de signos que, al perder su poder de sustitución semiótica, se corporeizan irreductiblemente en el gesto, sin jerarquías ni relaciones organizadas, sin configurar un código definido, alejándose del referente, en constante modulación y mutación, aquí y ahora.

Se trata de un lenguaje esquizoide⁴⁵, que dinamita los límites y que nace en el cuerpo que habla, que desea; a través del grito, el gesto, los espasmos, los susurros, el estómago... La palabra en Artaud se engendra en las entrañas, de manera dislocada, por umbrales e intensidades, modulada. Se expande a través de todos y cada uno de los órganos.

Es así como su idea literaria deviene teatro, un teatro que surge en el cuerpo que escapa a las estructuras predeterminadas del código lingüístico, que se

⁴⁴ Artaud dirá que “toda escritura es una porquería”. Antonin Aratud, *El ombligo de los limbos; El pesa nervios* (Buenos Aires: Aquarius, 1972), 48.

⁴⁵ Según Rafael Gómez Pardo, tanto el paranoico como el esquizoide, el neurótico y el histérico no están afuera sino adentro del código mismo, o en el límite en el que el organismo intenta pero no puede (o puede en parte) hacerse un cuerpo sin órganos (desestratificación violenta). Pardo, Rafael Gómez. “Deleuze o “Devenir Deleuze”, *Introducción crítica a su pensamiento*” (Ideas y Valores, no.145, Bogotá: 136).

cimenta en la acción⁴⁶ y que pretende configurarse a partir de una serie de tensiones, estallidos; pulsiones (des)organizadas por contraste. Es un teatro que surge de la aniquilación de la concepción clásica del teatro, de la muerte del organismo y de la reconstrucción del cuerpo: es un teatro de la crueldad⁴⁷.

La reconstrucción del cuerpo no busca la unidad, sino un lenguaje libre que no esté moldeado por la identidad. Para Artaud, esa totalidad es la figura de Dios, la que unifica el cuerpo. Gilles Deleuze analiza esta idea de Dios:

“Lo que Artaud llama Dios es el organizador del organismo. El organismo es el que codifica, el que agarrota los flujos, los combina, los axiomatiza. En ese sentido, Dios es el que fabrica con el cuerpo sin órganos un organismo. Para Artaud eso es lo insoportable. Su escritura forma parte de las grandes tentativas por hacer pasar los flujos bajo y a través de las mallas de códigos, cualesquiera que estos sean; es la más grande tentativa para descodificar la escritura. Lo que llama la crueldad es un proceso de descodificación. Y cuando escribe «toda escritura es una porquería» quiere decir que todo código, toda combinatoria termina siempre por transformar un cuerpo en organismo. Esa es la operación de Dios” (Deleuze 2005, 93).

Artaud buscaba hacerse un cuerpo sin órganos, que cada órgano se deshiciera de su función rompiendo las categorías:

“El cuerpo es el cuerpo/está solo/y no necesita órganos/el cuerpo nunca es un organismo/ los organismos son los enemigos del cuerpo” (Artaud 1983, 277).

Esta serie de pulsiones sin codificar, serán una influencia fundamental en la obra de Deleuze, cuyo pensamiento denota una afinidad especial en cuanto a la

⁴⁶ Entendemos el término *acción* en un sentido performativo, desligado de la narración. La noción de acción derivada del lenguaje artaudiano sienta gran parte de las bases de la performance entendida como disciplina ligada a las artes visuales.

⁴⁷ El Teatro de la Crueldad aúna todas las ideas sobre la concepción del teatro de Artaud. Se trata de un teatro que rompe la representación y la idea de espectáculo catártico. Antonin Artaud. *El Teatro y su Doble* (Barcelona: Edhasa, 2001).

concepción del lenguaje, la literatura, la corporalidad, o incluso sus estudios sobre cine. El mismo concepto de cuerpo sin órganos será algo en común en el pensamiento de ambos autores. En relación al potencial del cuerpo sin órganos en Deleuze, Miguel Ruiz Stull afirma que “la apuesta de un CsO es dar expresión a la realidad de los variables procesos de formación ya no de individuos sino que de singularidades. [...] La categoría ontológica que conviene como forma de determinación específica para un CsO, no puede ser otra que la de relación, potencia de relación, una potencia de afectar y de ser afectado. [...] Nada sabremos del cuerpo hasta que sepamos lo que un cuerpo puede, cuáles son sus afectos, cómo puede o no componerse con otros afectos, en una palabra, cuánto es su coeficiente potencial de devenir (Stull 2011, 137).

Deleuze reflexiona sobre el cuerpo sin órganos como algo que escapa a las relaciones edípicas, que se enfrenta directamente a la construcción de la subjetividad mediante la pluralidad de identidades, que se superponen dibujando una cartografía de puntos de fuga:

“Rayos, pájaros, voces, nervios entran en relaciones permutables de genealogía compleja con Dios y las formas divididas de Dios. Sin embargo, todo ocurre y se registra sobre el cuerpo sin órganos, incluso las cópulas de los agentes, incluso las divisiones de Dios, incluso las genealogías cuadrículantes y sus permutaciones. Todo permanece sobre este cuerpo increado como los piojos en las melenas del león” (Deleuze 1985, 24).

El cuerpo sin órganos sería como un libro en blanco, que en su proceso de escritura es codificado y deviene organismo. La subjetividad es un vacío codificado por identidades, productos del sistema de verificación. El cuerpo sin órganos es una identidad múltiple, fragmentada, que ha dejado de decir “yo soy...”. Según Adolfo Vázquez Roca, “el cuerpo es un límite porque éste es aquella zona neutra en la cual lo conocido desemboca en lo otro respecto de sí. La línea de separación es el único lugar desde el cual el lenguaje toca lo indescriptible, y desde el cual el pensamiento puede, en una intuición fugaz, tocar el cuerpo, dejándolo en lo que es, pura alteridad” (Rocca 2008, 328).

La identidad fracturada es también, una de las claves de la imagen antiesencialista del cyborg de Donna Haraway. El cyborg, como “híbrido de organismo y máquina, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway 1995, 253), supone la construcción de un ser contingente, que es capaz de autofabricarse mediante la desarticulación de los aparatos de verificación.

El cyborg aparece en un contexto de crisis epistemológica de la identidad, en el que la mutación de las tecnologías sociales del capitalismo de superproducción de finales del siglo XX, imposibilita que las propias relaciones sociales sigan enmarcadas en una ontología dual, ya que las divisiones entre las cosas se han vuelto cada vez más ambiguas (Haraway 1995). En la era del cyborg, ya no tiene sentido seguir construyendo binomios hombre/mujer, naturaleza/cultura, humano/máquina...

El cyborg no es el resultado de un código impuesto, sino el fruto de una ingeniería, una construcción totalmente artificial, que aplica el conocimiento al deseo, y al igual que el cuerpo sin órganos, deconstruye las relaciones edípicas. Haraway afirma “que sigue siendo 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 no son después de todo esenciales” (Haraway 1995, 256).

Haraway también asegura que la escritura es la tecnología de los cyborgs, de la que se reapropian para inventar nuevos códigos, inacabados, fallidos; con el fin de romper las cadenas semióticas productoras de axiomas y crear un nuevo lenguaje blasfemo, bastardo y post-identitario.

Por consiguiente, el objetivo del cyborg, es fabricarse un cuerpo sin órganos, es profanar el organismo, a la manera de Agamben; acabar con el orden de las categorías que en su engranaje fabrican identidades en espacios inamovibles, restituyendo al uso común de los cuerpos el poder de codificación a la voluntad. No obstante, es una operación paradójica, ya que somos sujetos y objetos de un mismo código, de un mismo sistema de verificación.

Puede que ya no se trate de despatologizar el cuerpo esquizofrénico, porque como ya hemos visto, la clínica de Foucault ha mutado, los aparatos de verificación del sistema neoliberal ya no entienden la enfermedad en términos de producción, y por tanto, el cuerpo sin órganos se resiste a un Dios diferente que el del siglo XIX. Se trata de una resistencia a los nuevos aparatos de verificación de un capitalismo alienador que aniquila las libertades individuales.

“No conozco otro momento de la historia en que hubiese más necesidad de unidad política para afrontar con eficacia las dominaciones de ‘raza’, ‘genero’, ‘sexualidad’ y ‘clase’. Tampoco sé de otro tiempo en que la clase de unidad que podríamos ayudar a construir pudiera haber sido posible” (Haraway 1995, 269).

Quizás el futuro de los movimientos feministas sea un feminismo transversal, una alianza de resistencias somato-políticas, un ejército *cyborg*, de cuerpos sin órganos, que luche conjuntamente contra el nuevo dios del siglo XXI.

1.5. RELACIÓN CUERPO-TECNOLOGÍA DESDE EL ÁMBITO DE LA PERFORMANCE

Si atendemos a la etimología de la palabra tecnología, de origen griego, observamos que se trata de la unión de *téchnē* (τέχνη, *arte, técnica u oficio*) y *logía* (λογία, el estudio de algo). Según la R.A.E, tecnología es:

1. f. Conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico.
2. f. Tratado de los términos técnicos.
3. f. Lenguaje propio de una ciencia o de un arte.
4. f. Conjunto de los instrumentos y procedimientos industriales de un determinado sector o producto.

Podríamos entender el término como el conjunto de conocimientos científico-técnicos, que produce representaciones, lenguajes, discursos, y que a su vez, es producto de su propia representación.

Recuperando la biopolítica de Foucault, observamos, que aquello que cimenta la arquitectura de los sistemas disciplinarios, son una serie de tecnologías de inscripción discursivas, que tienen como espacio de acción los cuerpos, siendo éstos a su vez, productos y productores de dichas relaciones de poder.

El arte de gobernar los cuerpos, como ya hemos dicho anteriormente, sin embargo, experimenta una serie de cambios y mutaciones a partir de la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de nuevos mecanismos de asimilación del poder, que irán transformando progresivamente las sociedades disciplinarias en sociedades de control. No obstante, a partir de finales del siglo XX, estos mecanismos se van a constituir en un aparato neoliberal formado por flujos de datos, redes de comunicación, niveles de interacción, conectividad global... transformando progresivamente la manera de inscribir el poder en los cuerpos. Jaime del Val se refiera a esta modulación del biopoder como tecnopoder afirmando que en las nuevas sociedades “el control biopolítico se articula mediante una compleja trama de industrias y modelos tecnológicos, que ejercen una fascinación en sí mismos como tecnología y que ocultan complejos y perversos mecanismos de estandarización y asimilación. El tecnopoder opera principalmente en la esfera del poder implícito, en esto radica su éxito. Funciona a través de implantaciones tecnológicas que se difunden a través de procesos de contaminación/difusión: software y hardware, medios de comunicación y transporte, tecnologías de la imagen y el sonido, tecnologías de la representación. [...] Basa sus estrategias en una falsa retórica de la democratización y el progreso, la pluralidad e incluso de la transgresión, enmascarando así el determinismo tecnológico, el tecnopositivismo y el logocentrismo; asimila y aplanas las diferencias e induce a un borrado de las especificidades, lo que resulta en una estandarización del mundo sin precedentes” (del Val 2006, 32).

Este proceso de estandarización se caracteriza por unos dispositivos de asimilación radicados en el lenguaje, y que durante el proceso de comunicación, configuran una serie de estratos de realidad, de sistemas de verdad, a través de cadenas semióticas de significados aparentemente tangibles y objetivos. Por tanto, el proceso comunicativo del que se sirven los aparatos de verificación de la condición neoliberal es realmente efectivo precisamente por su naturaleza

logocéntrica, ya que evitando la contingencia de otros modelos comunicativos, se construyen significados sellados que cumplen el objetivo de la estandarización. En relación al cuerpo, entendiéndolo como ese conjunto de pulsiones sin codificar al que se refieren Deleuze y Aratud, se construye precisamente mediante falacias logocéntricas, forzando el lenguaje a una funcionalidad referencial, eludiendo por tanto, la contingencia del cuerpo en tanto que espacio de acción semiótica.

Concebir otro tipo de modelo comunicativo, basado en el lenguaje esquizoide del cuerpo sin órganos, supondría entonces, abrir la comunicación a dicha contingencia, y por lo tanto, redefinir constantemente los límites de lo corporal. Esta manera de entender tanto el cuerpo como los procesos de comunicación es lo que Jaime del Val denomina como metaformatividad⁴⁸, y afirma que este otro tipo de modelo “redefine la posibilidad de habitar otros cuerpos, de encarnar y ser otros cuerpos, se redefinen los límites del cuerpo no como materia sino como flujo comunicante” (del Val 2006, 34).

En la era de la interfaz, las nuevas tecnologías en las sociedades de control llevan a cabo una territorialización del cuerpo por medio de la interacción de los actos corporales, construyendo una categoría de corporalidad producida a través de funciones, eludiendo por completo el exceso retórico del mismo. Por lo tanto, para neutralizar la formalización del cuerpo llevada a cabo por los procesos de estandarización de los aparatos de verificación, bastaría con transformar las tecnologías: modificando el lenguaje y la representación del cuerpo.

Estaríamos ante un cuerpo que escapa a la asimilación, multidimensional, abierto a infinitos procesos de corporeización, consciente de la metaformatividad, desplazándose constantemente entre el afuera y dentro del discurso⁴⁹. En este contexto, la relación arte-ciencia nos permite la creación y reelaboración de estos nuevos lenguajes, de estas nuevas tecnologías de la metaformatividad.

⁴⁸ Jaime del Val define la metaformatividad como el proceso de codificación abierta que entiende el cuerpo como un campo de fuerzas comunicantes. Jaime del Val, “Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el pos-posmodernismo”, *Artnodes*, no.6 (2006): 31-43. (<http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/val.html>), acceso el 6 de agosto de 2016).

⁴⁹ Del Val define esta noción de cuerpo como *Cuerpo frontera*. Jaime del Val, “Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el pos-posmodernismo”, 2006, 38.

En esta relación, la idea de prótesis será un elemento clave que redefine los límites de lo corporal, creando nuevas funciones que invierten la idea de incorporación protésica de la tecnología derivada de las sociedades de control. Retomando a Judith Butler, si pensamos el género y la sexualidad como un conjunto de actos performativos, dichos actos estarían definidos por su función, y por lo tanto, el cuerpo entero sería una superficie de emplazamiento protésico: la prótesis no es algo exterior, sino lo contrario, todo el cuerpo es prótesis.

A continuación, analizaremos la producción de diferentes artistas: Atsuko Tanaka, Arianna Ferrari, Francesca Finni, Quimera Rosa, Transnoise, María Castellanos, Marcel·lí Antúnez y Stelarc, que a través de la relación cuerpo tecnología han llevado a cabo una desterritorialización del cuerpo desde el ámbito del arte de acción, una resistencia a los aparatos de verificación por medio de la construcción del *cyborg* desde la práctica artística.

1.5.1. Atsuko tanaka

Como antecedente y pionera de la incorporación de la tecnología a la práctica artística relacionada con lo corporal encontramos a Atsuko Tanaka (Osaka, 1932- Nara, 2005), componente del grupo *Gutai*⁵⁰, que junto con los demás integrantes como Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato y Akira Ganayama, fueron precursores del arte de acción durante los años 50.

En su pieza *Electric Dress* (1956) construye un vestido de cable, tubos de luz y bombillas, después de haber hecho una serie de estudios sobre el sistema nervioso y vascular, llevando a cabo una analogía entre los tres tipos de estructuras.

Durante la segunda exposición de Arte Gutai en 1956 en la Sala Kailakan de Tokio⁵¹, Tanaka realizó una performance en la que vestía su *Electric Dress*

⁵⁰ Grupo de arte de acción japonés fundado en 1955 por Jirō Yoshihara. Surge tras el horror de la Segunda Guerra Mundial, como rechazo a los valores de la sociedad de consumo. Grupo Guati, IDIS (<http://proyectoidis.org/grupo-gutai/>, acceso el 10 de agosto de 2016).

⁵¹ María Castellanos, "La Piel Biónica. Membranas tecnológicas como interfaces corporales en la práctica artística" (Tesis doctoral, Departamento de Dibujo Universidad de Vigo, 2015), 49.

mientras se desplazaba por el espacio, moviendo sus extremidades, de manera que todo el vestido se agitaba con ella, produciendo variaciones en la luz.

Electric Dress también estaba inspirado en la tradición japonesa del Kimono, fusionándolo con tecnología industrial, construyendo así una fuerte metáfora en la que la tecnología amplifica y constriñe el cuerpo simultáneamente, al mismo tiempo que lo semiotiza.

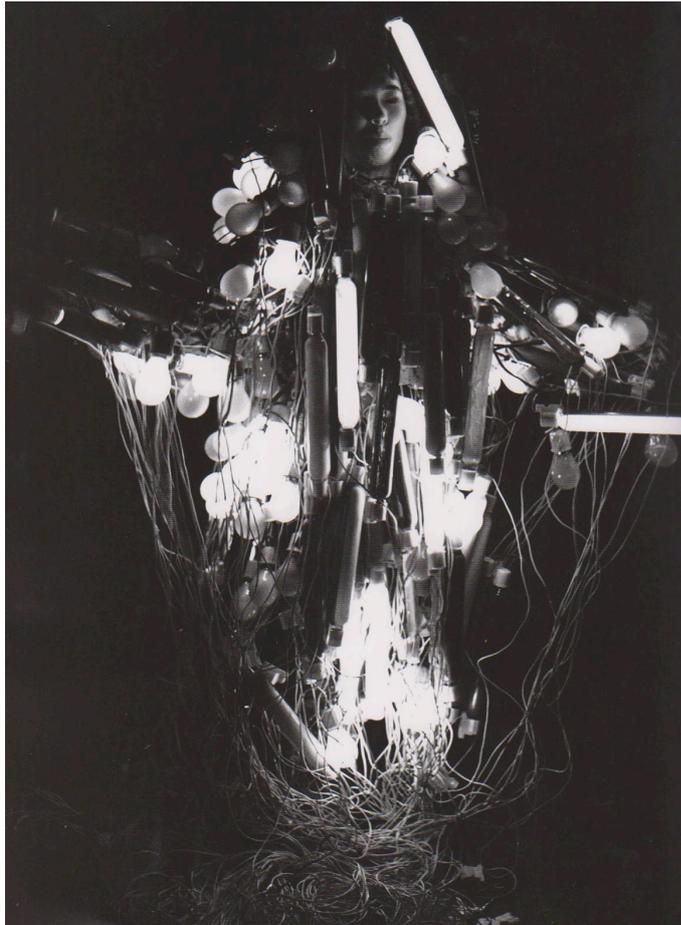


Fig.25. Atsuko Tanaka. *Electric Dress*. Sala Kailakan, Tokyo, 1956.

1.5.2. Francesca fini

Artista italiana de los nuevos medios, el cine experimental y la performance, Francesca Fini centra su trabajo en la acción del cuerpo, que se desarrolla a partir de la investigación sobre la historia, y diferentes símbolos y culturas

locales, reflexionando sobre la construcción de la identidad a partir de diferentes estructuras de poder.

Fair and Lost es una performance realizada en 2013 en el *Rapid Pulse International Performance Art Festival* de Chicago, en la que Fini colocaba un par de electrodos en cada brazo conectados a dos dispositivos de electroestimulación deportiva. Mientras recita un discurso sobre el poder de los símbolos en el proceso de formación de la identidad colectiva, enciende los dispositivos y comienza a recibir descargas eléctricas, dando como resultado el movimiento involuntario de sus brazos. A continuación, coge una pequeña bandera de Italia he intenta sostenerla firmemente, algo completamente imposible debido a la contracción involuntaria de sus músculos. Acto seguido intenta beber una copa de vino tinto, derramando el líquido por el suelo. Finalmente comienza a maquillarse, pintándose la cara de manera completamente irregular, llegándose incluso a clavar un lápiz de color negro en el ojo.

En este caso la intención del cuerpo se ve interrumpida por la interacción del elemento protésico, que controla su cuerpo, adquiriendo un valor disfuncional.



Fig.26. Francesca Fini. *Fair and Lost*. Deffibrillator Gallery, Chicago, 2013.

1.5.3. Arianna ferrari

Nacida en Italia en 1988, Arianna Ferrari reflexiona sobre la obsolescencia del cuerpo y sus limitaciones como sujeto y objeto del discurso a través de la construcción de prótesis *low-tech*⁵², desarrollando performances en las que el cuerpo se caracteriza por una aparente inactividad, teniendo lugar la acción a través de la interacción del propio elemento tecnológico con el cuerpo.

En su performance *Womb*, ejecutada en 2014 en el festival de performance queer *PERFORMATORIUM* (Regina, Canadá), permanece tendida en el suelo con la tubería de un compresor de aire fijada firmemente a su boca, en cuyo interior se encuentran colocados dos pequeños micrófonos que amplifican tanto los sonidos del cuerpo como los del compresor.



Fig.27. Arianna Ferrari. *Womb*. Fifth Parallel Gallery, Regina, 2014.

En *H-Transmitter* (2013), performance realizada en la anteriormente mencionada *Defibrillator Gallery* de Chicago, Ferrari permanece también varias horas recostada en el suelo, mientras en el espacio se encuentran colocadas una serie

⁵² Abreviatura de *low technology*. Tecnología simple fabricada con un capital mínimo.

de radios, cuyos altavoces están adheridos a su pecho y abdomen. En su espalda se sitúan varios micrófonos de contacto, recogiendo la señal sonora de las radios distorsionada por la materialidad de su cuerpo, que finalmente es enviada a unos altavoces de salida.

Actualmente trabaja en un proyecto titulado *Strategies for Bodily Subversion* en el que investiga el concepto de deriva como resultado de la separación entre cuerpo y mente, por medio de la privación del sueño y la experimentación con fármacos psicotrópicos de la familia de las benzodiazepinas⁵³, concretamente la Zopiclona y el Diazepam. A través de numerosas sesiones de estudio, Ferrari lleva a cabo un proceso de investigación en el que el cuerpo acciona por sí sólo, sin mediación de objetivos o intenciones durante el tiempo que tiene lugar la performance. En su último trabajo, *Bodily Subversion (with wand)*, realizado en junio de 2016 en el *CRACK! Festival* de Roma, ingiere 60mg de *Valium* (6 comprimidos de 10mg cada uno) después de tres días sin dormir, sentándose sobre un dildo eléctrico durante dos horas. La acción consiste en la excitación sexual y el consecuente orgasmo, ejecutada por el propio dildo sobre un cuerpo que simplemente reacciona.



Fig.28. Arianna Ferrari. *Bodily Subversion (with wand)*. CRACK! Festival, Roma, 2016.

⁵³ Las benzodiazepinas actúan sobre el sistema nervioso central y son utilizadas en terapias para la ansiedad, el insomnio, la depresión o la epilepsia, debido a sus efectos sedantes, ansiolíticos, amnésicos y anticonvulsivos. Benzodiazepinas, Monografias.com (<http://www.monografias.com/trabajos82/benzodiazepinas/benzodiazepinas.shtml>, acceso el 11 de agosto de 2016).

En el pequeño cuestionario realizado a la artista y que se adjunta en el Anexo 1, Ferrari afirma:

“The core of the series *Bodily Subversions* is researching the moments when the body gets out of control and set free from ourselves (our mind). The use of the vibrator is therefore purely functional. Making a performance piece that has as main “goal” the achievement of an orgasm was functional as well. And once more through the use of a vibrator, the consequent uncontrollable sexual arousal and orgasm I aimed for a Performance of the Flesh.”

1.5.4. Quimera rosa

Quimera Rosa es una pareja de artistas que se definen como laboratorio de experimentación e investigación sobre identidades, cuerpo y tecnología. Con una fuerte influencia de los discursos transfeministas⁵⁴ y postidentitarios, su práctica explora desde una perspectiva transdisciplinar, en el ámbito de la performance, la deconstrucción y reconstrucción de la identidad a través del uso de la tecnología, llevando a cabo una rearticulación constante de las fronteras del cuerpo.

La influencia de la metáfora del *cyborg*, les llevará a concebir el cuerpo como una interfaz sonora postgénero construida enteramente a partir de prótesis. En 2011 desarrollan en el *OpenLab* del Laboral el *BodyNoise amp*, un dispositivo de amplificación y transducción de la actividad eléctrica corporal en señal de audio a través del contacto con otros cuerpos, basado en el chip LM386⁵⁵.

⁵⁴ El término transfeminismo es entendido aquí como un feminismo transversal, que entiende la opresión como una violencia derivada de los aparatos de verificación neoliberales (mercado, medios de comunicación), y por lo tanto, abarca un enorme espectro de sujetos políticos, que no tienen por qué ser o sentirse mujeres.

⁵⁵ Se trata de un circuito integrado de bajo voltaje que consiste en un amplificador, y que es utilizado en amplificadores de guitarra, altavoces de ordenador o radios. LM386, Texas Instruments (<http://www.ti.com/product/LM386>, acceso el 11 de agosto de 2016).

Este dispositivo es utilizado en muchas de sus performances, como en *SEXUS 3 A.K.A. LA VIOLINISTA*, pieza realizada más de 40 veces, entre ellas, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en octubre del 2015.

Esta performance construye todo un imaginario cyberpunk versión postporno haciendo un guiño a *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y *la Pianista*⁵⁶ (1983) de Elfriede Jelinek. La acción transcurre a partir de prácticas sexuales no normativas (como una penetración entre un dildo-arnés colocado en el pecho y una vagina, o la perforación del brazo con dos agujas quirúrgicas que posteriormente son golpeadas repetitivamente) que en su proceso de ejecución generan sonido a través de prótesis electrónicas (como el BodyNoise amp) adheridas a los cuerpos mediante técnicas BDSM. Se trata por tanto, de la generación de un sexo protésico, *cyborg*, completamente artificial, que en su construcción, lleva a cabo todo un proceso de desnaturalización de los dispositivos de género y sexualidad.



Fig.29. Quimera Rosa. *Sexus 3*. Emmpetrop, Bourges, 2015.

⁵⁶ Novela que narra la relación sadomasoquista de una profesora de piano con uno de sus alumnos. Elfriede Jelinek, *La pianista* (Barcelona: Literatura Mondadori, 2004).

1.5.5. Transnoise

Paula Pin y Maria Mitsopoulou forman conjuntamente *Transnoise*, y al igual que Quimera Rosa, se definen como un laboratorio de experimentación audiovisual a través de la performance y el *noise*⁵⁷.

Su discurso se estructura fundamentalmente en torno a la idea de arquitectura líquida: la identidad se fractura y deconstruye a través de la simbiosis con prótesis electrónicas sonoras que expanden y diluyen el cuerpo en el espacio a través del sonido que producen conjuntamente.

Fieles defensoras del *open source*⁵⁸ y el *DIY*⁵⁹, definen el término de *exo-escultura*⁶⁰ como un tipo de prótesis fabricada a partir del reciclaje de sensores y otros circuitos que son adjuntados al cuerpo conjuntamente con otros materiales encontrados en el espacio público. También definen el concepto de *erotrónica*⁶¹, que podríamos entender como un conjunto de prácticas sexo-discursivas, generadoras de un imaginario erótico a través de la interacción de sonido electrónico.

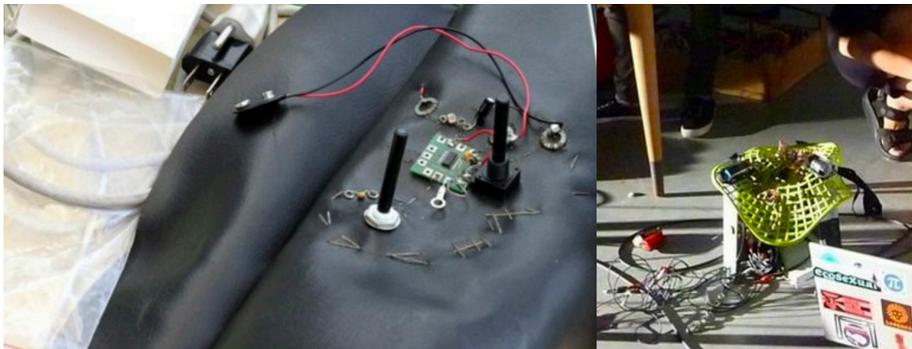


Fig.30. Transnoise. *Exo-esculturas*. 2014.

⁵⁷ También conocido como Ruidismo. Corriente estética que se caracteriza por una experimentación con el ruido como material de creación sonora. Sus orígenes se remontan a principios del siglo XX con el Futurismo y artistas como Luigi Russolo y su manifiesto *l'Arte dei Rumori*.

⁵⁸ Movimiento para la promoción del código abierto que defiende el libre acceso al código fuente del software, su gratuidad, se opone a los monopolios de software propietario y exige la transparencia de la información.

⁵⁹ Abreviaturas del inglés *Do it yourself*. Modelo de práctica de fabricación basado en la autoproducción, y ligada a movimientos de corte anticapitalista.

⁶⁰ Transnoise (<http://transnoise.tumblr.com/Transnoise%20laboral> , acceso el 9 de Julio de 2016).

⁶¹ Transnoise (<http://transnoise.tumblr.com/Transnoise%20laboral> , acceso el 9 de Julio de 2016).

Estas ideas son puestas en práctica en performances como la improvisación realizada en el *LPM Festival* de Roma en el año 2011, en la que a través de prótesis de materiales reciclados adheridos al cuerpo y el trabajo con Pure Data, generan vídeo y sonido en tiempo real.

En la acción *Piedras clitorianas* colocan un puñado de pequeñas piedras en un retal de tela situado en la zona del pubis, a modo de bolsillo. También colocan en el retal varios micrófonos de contacto. A través del movimiento y el roce del cuerpo, se genera sonido.

Su trabajo propone nuevos lenguajes, códigos abstractos, abiertos, la manipulación de las máquinas y los dispositivos, produciendo una fantasía *trans-cyborg-hacker*⁶².

1.5.6. María castellanos

María Castellanos (1985) es una artista asturiana que investiga las prótesis tecnológicas como interfaces corporales, siendo herramientas de ampliación y extensión de las capacidades y habilidades sensoriales del cuerpo.

Su proyecto *Corpo Realidad (2013)* contrapone la visión del ojo humano con la del ojo mecanizado a través de una acción realizada gracias a la producción de dos vestidos de material transparente a la luz infrarroja y opacos al ojo humano. La performance consiste en aparecer vestida con el dispositivo ante los espectadores, a la vez que es filmada por una cámara de infrarrojos. Un monitor reproduce la imagen captada, y el público ve a través de éste, que el traje es completamente transparente.

⁶² Transnoise (<http://transnoise.tumblr.com/Transnoise%20laboral> , acceso el 9 de Julio de 2016).



Fig.31. María Castellanos. *Corpo Realidad*. Sala Astragal, Gijón, 2013.

En su *Transductor Sensorial* (2014) desarrolla un sistema de sensores capaces de hacer una medición mecánica del tacto, siendo sensibles al contacto, presión y golpeo. Los sensores están pensados para disponerse alrededor de las manos de un individuo, y conectarse mediante una serie de actuadores a otro cuerpo, quién recibe los estímulos percibidos por la otra persona. Se trata de una interfaz que transfiere información sensorial entre dos cuerpos diferentes.

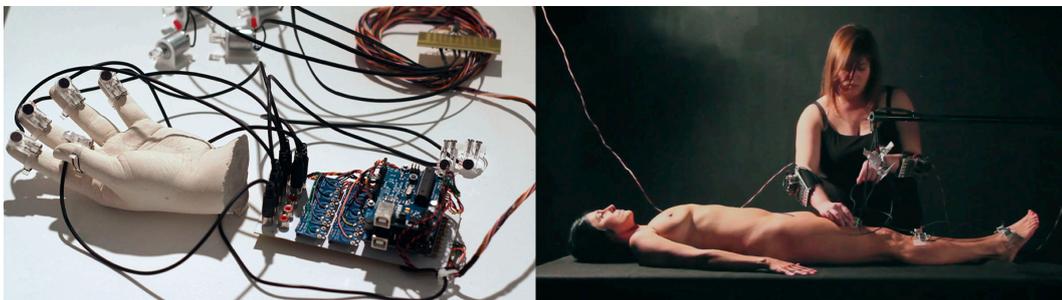


Fig.32. María Castellanos. *Transductor Sensorial*. Video performance, 2014.

1.5.7. Marcel.lí antúnez

Fue cofundador de la Fura dels Baus, y su trabajo explora las relaciones entre la biología, la tecnología, la cultura y la sociedad, a través de performances e instalaciones basadas en la ingeniería mecatrónica y la interactividad.

Desarrolla el concepto de *sistematurgia* como una herramienta de creación escénica a través de los sistemas de computación. En este sentido, la idea de interfaz se presenta como un elemento fundamental que traduce, mediante la

computación, la información captada por sensores y/o las órdenes directas del público, a diferentes medios de representación, como la imagen, el sonido, la robótica y la mecánica.

En *Réquiem* (1999), Antúnez viste un exoesqueleto interactivo que queda suspendido del techo por la cabeza y con los pies a pocos centímetros del suelo. Una serie de sensores de distancia distribuidos por el espacio pueden ser activados por los usuarios al desplazarse, permitiendo el movimiento de las rodillas, los muslos, las ingles, las caderas, los hombros, los codos, la mandíbula y las manos. Cada sensor lanza al robot una secuencia de movimientos, que aumentan en complejidad a medida que el usuario se acerca al exoesqueleto.

El réquiem es una misa de difuntos, un ritual de trascendencia, y en este caso, la idea de prótesis es algo que trasciende la muerte del organismo, manteniendo la apariencia de vida mediante la ingeniería robótica.

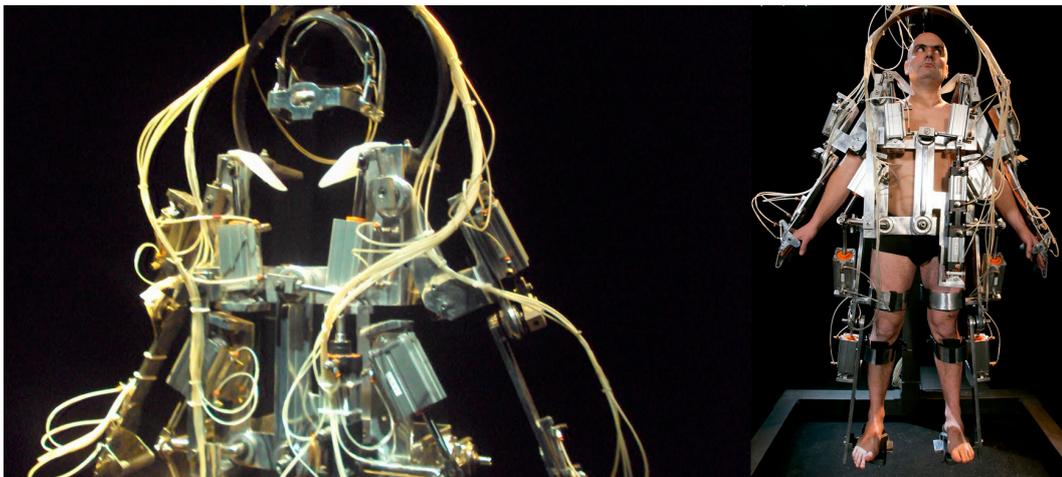


Fig.33. Marcel·lí Antúnez. *Réquiem*, 1999.

1.5.8. Stelarc

La obra de Stelarc proclama la obsolescencia del cuerpo humano. A través del desarrollo de múltiples prótesis y exoesqueletos, desde los años 80 ha realizado toda una serie de performances dónde evidencia la incapacidad del cuerpo de llevar a cabo ciertas acciones que las máquinas sí pueden ejecutar con facilidad, ampliando las capacidades humanas gracias a la hibridación con la tecnología.

En *Ear on Arm* (2006) se implanta un oído artificial en su brazo izquierdo con una oreja fabricada en un laboratorio a partir de cartílago humano. El nuevo órgano, además de escuchar, también retransmite información. El oído consiste en un micrófono que permite establecer conexión inalámbrica a Internet y transmitir en tiempo real lo que el artista está escuchando en ese momento y lugar concreto.

Con esta pieza propone la reorganización estructural del cuerpo a partir de la fabricación de nuevos órganos artificiales, que desempeñen nuevas funciones y amplifiquen de esta manera las posibilidades sensoriales.



Fig.34. Stelarc. *Ear on arm*, 2006.

2

¡MAMÁ, DE MAYOR QUIERO SER UN CYBORG!

2.1. MI PRÁCTICA ARTÍSTICA EN RELACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO

A lo largo de mi trayectoria, el interés de mi práctica artística se ha centrado en la investigación de nuevos procesos de significación a través de la construcción de códigos fragmentados con el objetivo de cuestionar la idea de identidad, bajo una perspectiva queer. Se trata de un trabajo acerca del lenguaje, las estructuras de poder y los procesos de representación que inscriben el cuerpo en diferentes sistemas de verdad. Utilizo la performance como medio, ya que supone un proceso experiencial, que tiene lugar tanto en mi propio cuerpo como en el de todo aquel y aquella que la experimente; y que debido a su naturaleza somatopolítica, permite conectar de manera inmediata con el imaginario y la experiencia que tenemos del mundo.



Fig.35. *Adiós amigo*. Deffibrillator Gallery, Chicago, 2016.

La idea de tiempo y el concepto de duración son elementos clave en mi trabajo: a través de la interacción con el espacio mediante acciones simples dilatadas y extendidas en el tiempo durante varias horas reflexiono sobre la noción de sujeto perforado⁶³ como un proceso de deconstrucción de la identidad en el que el sujeto deviene únicamente un cuerpo-material mediante el cuál creo imágenes escultóricas que posteriormente son recodificadas por el espectador, quién recibe y completa la imagen.

⁶³ John Cage toma de Suzuki el concepto de interpenetración para referirse al proceso mediante el cual, el sujeto se corporeiza, es decir, deviene material al mismo nivel que todo aquello que lo rodea. Para que esto ocurra, es necesario que el cuerpo se descentre, es decir, que no ocupe una posición central en relación a aquello que es capaz de percibir. John Cage, *Para los pájaros* (Cararcas: Monte Ávila, 2007).

Lo abyecto también es objeto y sujeto de mi práctica, ya que como hemos mencionado anteriormente, la abyección está intrínsecamente ligada a todo proceso de formación de la subjetividad, construida a través de las relaciones de alteridad, hecho que puede ser invertido al entender el cuerpo como un espacio de enunciabilidad en blanco.



Fig.36. *Princesa* (izquierda). Univeritat Politècnica de València, Valencia, 2016.



Fig.37. *Between our Skins* (derecha). Meno Parkas Gallery, Kaunas, 2015.

Sin embargo, mi interés por la relación entre el cuerpo y la tecnología proviene de mi última etapa como estudiante de piano en el Conservatorio profesional de Música Josep Climent, dónde comencé a plantear algunas ideas para proyectos de música electroacústica que se desvinculaban de la noción clásica de musicalidad a través de la interacción del cuerpo con instrumentos acústicos y otros objetos amplificadas electrónicamente. El resultado de este período fueron una serie de performances (*En otras palabras*, 2011-2014) en las que realizaba improvisaciones vocales a través de la lectura completamente azarosa de letras de gomaespuma de colores, en las que creaba atmósferas sonoras explorando todas las posibilidades de la voz amplificada.



Fig.38. *fuhd ñl'phh* (izquierda). Matadero, Madrid, 2014.



Fig.39. *Zipinky* (derecha). Spațiul Platforma, Bucarest, 2014.

Este trabajo de reflexión sobre las estructuras metalingüísticas, derivó posteriormente en la ya descrita deconstrucción de la identidad a través de la rearticulación del lenguaje desde otro punto de vista, abandonando los dispositivos electrónicos y el sonido, y trabajando únicamente con objetos cotidianos y el tiempo.

Durante el período de los últimos dos años, la investigación y el contacto con los nuevos medios y el arte electrónico, me han llevado a reformular los procesos de formación de la subjetividad y el cuerpo como espacios de acción políticos, recuperando en mi práctica, los dispositivos electrónicos y el interés por los discursos postidentitarios a partir de la relación entre el cuerpo y la tecnología.

¡Mamá, de mayor quiero ser un cyborg! es el resultado de todo este proceso. Una formalización de las ideas, investigaciones, pruebas y experimentos de los últimos seis años. Una materialización del deseo de ser un cyborg siendo consciente de su imposibilidad.

A continuación hablaremos de las dos performances que forman el proyecto: *Terapia BDSM* y *Aria para Cuerpo Híbrido*.

2.2. TERAPIA BDSM

Esta performance se lleva a cabo a partir de la construcción de un dispositivo *wearable* de electroshock con interfaz física reactiva cuya función es producir descargas eléctricas en el cuerpo del performer mediante la interacción de uno o más usuarios con la interfaz.

Está fundamentada en dos ideas principalmente, por un lado el concepto de terapia electroconvulsiva y por otro las prácticas sexuales bdsm .

2.2.1. Apuntes conceptuales

Los orígenes de la terapia electroconvulsiva se remontan al siglo XVI, dónde algunos misioneros Jesuitas en Etiopía utilizaban la electricidad de los peces gato⁶⁴ para exorcizar a personas que consideraban endemoniadas. En el siglo XIX, el médico austríaco Julius Wagner-Jauregg se percató que algunos pacientes psicóticos mejoraban su cuadro en casos de fiebres altas, por lo que investigó cómo provocar ese tipo de fiebre artificialmente, llegando a utilizar parásitos y bacterias como el de la malaria o la tuberculina. Ya en el siglo XX, en 1934 el húngaro Ladislas Meduna observó que algunos pacientes epilépticos que desarrollaban esquizofrenia mejoraban tras sufrir un ataque, por lo que estudió como inducir ataques epilépticos con drogas como el metrazol⁶⁵. Tres años más tarde tuvo lugar el primer Congreso Internacional sobre Terapias Convulsivas⁶⁶ en Suiza, en un momento de auge de este tipo de tratamientos. En 1938, después de haber visitado un matadero en Roma y observar como se le aplicaban descargas eléctricas a los cerdos para paralizarlos y posteriormente poder cortarles la garganta, el neurólogo Ugo Cerletti junto con el psiquiatra Lucio Bini, comenzaron a utilizar descargas eléctricas para tratar a sus pacientes en vez de continuar administrando el metrazol.

La terapia electroconvulsiva se extendió rápidamente por todo el mundo, llegando a Inglaterra y Estados Unidos en la década de 1940, y terminando de consolidarse en el resto de países a partir de los años 50.

⁶⁴ Pertenecen al orden de los Siluriformes, también llamados popularmente como bagres. Existen datadas 33 familias, 400 géneros y más de 3093 especies. La familia Malapteruridae es capaz de producir más de 350V utilizando un órgano eléctrico localizado en el epitelio. Bernd Kramer, "Catfishes-Siluriformes: Electroreception and communication in fishes", *Progress in zoology* 42 (1996): 73-75.

⁶⁵ Metrazol es uno de los nombres comerciales que se le dieron al Pentilenotetrazol. Meduna se dio cuenta que los experimentos con algunos tetrazoles olían a alcanfor, por lo que comenzaron a utilizarlos como analépticos, descubriendo un gran estimulante del sistema nervioso central. Fairfield State Hospital, "Metrazol Therapy" (<http://www.fairfieldstatehospital.com/metrazol.html> acceso el 10 de agosto de 2016).

⁶⁶ Congreso organizado por Max Müller y la Asociación Suiza de Psiquiatría en Münsingen. Sara María Bañón González, VVAA. "Tratamientos biológicos en psiquiatría: Terapia Electroconvulsiva" (Ponencia presentada en el XIII Congreso Virtual Internacional de Psiquiatría "Interpsiquis", del 1 al 29 de febrero, 2012).

Entre 1940 y 1950, las TEC⁶⁷ se aplicaban sin ningún tipo de sedante o relajante muscular, por lo que se llegaban a producir muchas fracturas debido a la tensión de los músculos. Otros efectos colaterales eran amnesia temporal y pérdida de memoria, confusión, o problemas cognitivos; y conjuntamente con la incertidumbre de si realmente producían daño cerebral irreparable, las TEC empezaron a ser cuestionadas por su brutalidad.

Uno de los experimentos que contribuyó al declive de estas terapias fue el proyecto MK Ultra⁶⁸, investigación iniciada en 1950 por la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos, y en la que se experimentaba con seres humanos con el fin de desarrollar técnicas de control mental para utilizarlas en interrogatorios y sesiones de tortura. Ewen Cameron, que fue miembro del Tribunal Médico de Nuremberg⁶⁹, y posteriormente presidente de la Asociación Mundial de Psiquiatría⁷⁰, participó en esta investigación encargándose de sujetos de prueba involuntarios, a los que aplicaba, entre otras cosas, descargas eléctricas 30 o 40 veces superiores a las TEC tradicionales. El proyecto fue sancionado en 1953, y redujo progresivamente su actividad a partir de 1964. En 1977 se desclasificaron parte de los documentos (muchos de ellos desaparecieron) con lo que se iniciaron una serie de largos procesos judiciales contra los integrantes de la investigación y que se prorrogaron hasta ya entrados los 2000.

⁶⁷ Acrónimo de terapia electroconvulsiva.

⁶⁸ Durante el período de actividad de Ewen Cameron, el proyecto se trasladó al Allan Memorial Institute de la Universidad McGill en Montreal. Además de terapia electroconvulsiva, se experimentó con varias drogas, entre ellas el LSD, en pacientes involuntarios que acudían al instituto por problemas como trastornos de ansiedad o depresión posparto. John marks. *The Search for the Manchurian Candidate* (New York: Times Books, 1979), 140-150.

⁶⁹ Los juicios de Nuremberg fueron un conjunto de procesos judiciales llevados a cabo por las naciones aliadas después de la Segunda Guerra Mundial a los dirigentes, funcionarios y colaboradores del régimen nacionalsocialista demandando responsabilidades por los crímenes contra la humanidad cometidos entre 1939 y 1945. Los juicios tuvieron lugar en la ciudad alemana de Nuremberg entre el 20 de noviembre de 1945 y el 1 de octubre de 1946. Historiasiglo20, "Los Juicios de Nuremberg" (<http://www.historiasiglo20.org/GLOS/nuremberg.htm>), acceso el 11 de agosto de 2016).

⁷⁰ Cameron presidió la asociación entre 1961 y 1966, año en el que el doctor López-Ibor tomó el cargo durante el IV Congreso Mundial de Psiquiatría en Madrid. Hemeroteca ABC, "Se clausura en Madrid el IV Congreso Mundial de Psiquiatría", (Madrid), 11 de septiembre, 1966, edición de la mañana (<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1966/09/11/072.html>), acceso el 9 de agosto de 2016).

Las TEC también se utilizaron como método de tortura en las dictaduras latinoamericanas, como el régimen de Pinochet en Chile o la Guerra Sucia⁷¹ en Argentina.

Esta práctica también fue empleada en las terapias de conversión o reorientación sexual⁷², cuyo afianzamiento tuvo lugar entre 1940 y 1970. La *American Psychiatric Association* publica en 1952 la primera edición del *Diagnostic and Statiscal Manual of Mental Disorders*⁷³, en el que la homosexualidad aparecía clasificada como una patología. En numerosas ocasiones las descargas se aplicaban directamente en los genitales, mientras el paciente visionaba imágenes escatológicas, o se combinaba con la plestimografía peneana, técnica de medición del flujo sanguíneo del pene, para controlar la excitación sexual al ver imágenes homoeróticas, y así poder aplicar la descarga con mayor precisión.

En 1976 se funda Exodus Internacional en Estados Unidos, una organización de tintes cristianos defensora de las terapias de conversión llegando en 2007 a ser el grupo con más poder del movimiento *exgay*⁷⁴ en Estados Unidos.

En España, las TEC con fines de reorientación sexual se llevan a cabo durante el franquismo. En 1970, tras la promulgación de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, se crean dos establecimientos penitenciarios exclusivamente para homosexuales (hombres), uno en Huelva y otro en Badajoz, en los que se desarrollaban este tipo de prácticas.

⁷¹ Comprende el período de terrorismo de estado en Argentina entre 1976 y 1983, durante el cual, el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* desempeñó una dictadura cívico-militar a base de tortura, represión ilegal, violencia sistematizada, o manipulación de la información entre otros. Durante este período, desaparecieron más de 30.000 personas. Desaparecidos, "Por la Memoria, la Verdad y la Justicia" (<http://www.desaparecidos.org/arg/> , acceso el 9 de agosto de 2016).

⁷² Conjunto de prácticas sin base científica cuyo objetivo es la conversión de personas homosexuales y bisexuales en heterosexuales. Las técnicas empleadas van desde la terapia de aversión (dónde encontramos las TEC), el psicoanálisis o el consejo religioso.

⁷³ Se trata de una clasificación de los diferentes trastornos mentales y de las categorías de diagnóstico. También conocido como DSM. Actualmente está en vigencia su quinta edición. American Psychiatric Association, "DSM-5 Development" (<http://www.dsm5.org/Pages/Default.aspx>, acceso el 11 de agosto de 2016).

⁷⁴ Movimiento defensor de la efectividad de las terapias de conversión apoyados principalmente en la moral cristiana.

Actualmente no existe acuerdo entre los investigadores sobre la efectividad de las TEC en ninguno de los casos mencionados anteriormente, sino que existen varias teorías⁷⁵, incluso sobre el daño cerebral irreparable. A día de hoy, aunque en la mayoría de casos están fuera de la legalidad, en países como China, India, o México se siguen practicando este tipo de terapias.

El desarrollo de estos tratamientos durante el siglo XX, es otra de las evidencias de cómo las instituciones médico-jurídicas han llevado a cabo un proceso de deslegitimación de ciertos cuerpos, que como hemos explicado en la primera parte del trabajo, han sido cuerpos considerados improductivos hasta el cambio de paradigma en los sistemas neoliberales.

La Organización Mundial de la Salud eliminó la homosexualidad de la lista de patologías mentales el 17 de mayo de 1992, conmemorando a partir de entonces el día internacional contra la homofobia, la bifobia y la transfobia. Algo completamente hipócrita teniendo en cuenta que, en el CIE-10⁷⁶, la décima revisión de la Clasificación Internacional de Enfermedades y aún en vigencia desde 1992, tanto la transexualidad como el travestismo están catalogadas como trastornos de la identidad de género. La Asociación Americana de Psiquiatría, que hasta el DSM-IV consideraba la transexualidad un trastorno, en la última edición, el DSM-V, del 18 de mayo de 2013, ha maquillado el término como disforia de género, catalogación que Norman Fisk propuso para la transexualidad en 1973 (Fisk 1973: 386-391).

Que a día de hoy la transexualidad siga constando como una patología en los dos listados sobre enfermedades mentales de mayor referencia internacional, es otra evidencia de cómo se han yuxtapuesto los dispositivos disciplinarios y de control. Considerar el cuerpo transexual como enfermo es una manera de justificar los tratamientos e intervenciones quirúrgicas de reasignación de sexo,

⁷⁵ Existe una fuerte controversia sobre la efectividad de este tipo de terapias. Las Tec cuentan dentro de la comunidad científica tanto con un gran número de detractores como de defensores.

⁷⁶ El CIE es el equivalente al DSM de la Asociación Americana de Psiquiatría pero desarrollado por la OMS a partir de la sexta edición en 1948. Las seis primeras ediciones fueron publicadas por el Instituto Internacional de Estadística, viendo la luz la primera edición en 1893. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, "eCIE10" (http://eciemaps.mspsi.es/ecieMaps/browser/index_10_2008.html), acceso el 12 de agosto de 2016).

entendiéndolo como algo necesario para la salud del “paciente”, pero que en la mayoría de los países occidentales, no están cubiertos por el estado, o lo están parcialmente, por lo que los “enfermos” transexuales, pasan a convertirse en consumidores del aparato clínico. En España el sistema público de salud cubre, total o parcialmente, el tratamiento clínico de reasignación de sexo en seis Comunidades Autónomas: Andalucía, Extremadura, Aragón, Asturias, Cataluña y Madrid; realizándose la operación de cambio de sexo tan sólo en Andalucía y Madrid⁷⁷.

Junto con la transexualidad y el travestismo, tanto la OMS con el CIE y la Asociación Americana de Psiquiatría con el DSM, desde 1948 y 1952 respectivamente, establecen un conjunto de parafilias consideradas trastornos mentales entre las que se encuentran el vouyerismo, el exhibicionismo, el sadismo o el masoquismo. La patologización de este tipo de prácticas sexuales, es en última instancia, un ejercicio de poder del dispositivo clínico para controlar el régimen político de una heterosexualidad normativa y obligatoria, manteniendo las categorías de género y sexualidad como entidades naturales e inamovibles, y por lo tanto, manteniendo también la opresión y desigualdad derivada del sistema sexo-género.

Beatriz Preciado remarca la importancia de “un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas” (Preciado 2002: 18) como punto de partida para el régimen de equivalencia⁷⁸ de todos los cuerpos-sujetos.

En este sentido propone el término de contrasexualidad como una teoría del cuerpo opuesta a una ontología binaria, y que por tanto deconstruye la diferencia e identidad sexual, y el género. Entiende la sexualidad como una tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo-género denominados

⁷⁷ Transexualia, “El transexual y la nueva ley de enjuiciamiento civil”, *Asociación Española de Transexuales* (http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Legal_Ley_enjuiciamiento-civil.pdf , acceso el 2 de agosto de 2016).

⁷⁸ Preciado emplea el término equivalencia en lugar de igualdad para reconocer la especificidad de cada cuerpo. Beatriz Preciado, *Manifiesto Contra-sexual*, 2002.

""hombre", "mujer", "homosexual", "heterosexual", "transexual", así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos..." (Preciado 2002: 19).

Por lo tanto, para conseguir esa equivalencia entre todos los cuerpos-sujetos, es necesario reinventar el dispositivo de la sexualidad. En la primera parte del trabajo hemos visto como desde el ámbito de la práctica artística, concretamente desde el postporno principalmente con la influencia del BDSM, se ha ejercido una inversión de la sexualidad normalizada a través de la producción de espacio público mediante la visibilización prácticas sexuales abyectas, es decir, formadas como una otredad constitutiva a partir de las nociones de producción y reproducción del régimen político de la heterosexualidad.

La cultura BDSM juega un papel importante en este proceso de reinención, ya que entiende el cuerpo entero como un espacio potencial de saber-placer, como una superficie protésica variable, mutante, que desarticula las relaciones de poder de la sexualidad falogocéntrica.

Las siglas BDSM comprenden un conjunto de prácticas sexuales consideradas históricamente anormales o desviadas, que abarcan el bondage, la disciplina, la dominación, la sumisión, el sadismo y el masoquismo. Se trata de una serie de prácticas desgenitalizadoras de la sexualidad, que entienden el cuerpo como un espacio de emplazamiento protésico y como una fuente de conocimiento. Este tipo de relaciones se caracteriza por el consenso, un tipo de contrato verbal en el que los componentes no pueden sobrepasar los límites establecidos previamente y de mutuo acuerdo.

El Bondage es un término que implica la sujeción a un vínculo de subordinación, así como el conjunto de técnicas de atadura en las que se emplean sogas, cuerdas, cintas u otros materiales como elementos de restricción. La Disciplina comprende prácticas relacionadas con reglas, castigos, protocolos, etc.

La Dominación y la Sumisión responden a los roles que adoptan los componentes de la relación. Están muy relacionadas con el Sadismo y el Masoquismo, dónde el sujeto obtiene placer a través del dolor causado a otros en el caso del Sadismo, o a través del dolor recibido en caso del Masoquismo.

En esta performance en concreto, es especialmente interesante la idea de Sadismo, ya que la acción plantea una situación con aparentes implicaciones éticas si partimos de la concepción judeocristiana de las relaciones de poder-dolor-sufrimiento-penitencia, pero que desaparecen en el momento que el sujeto que acciona deviene únicamente cuerpo-material. En la historia de la performance encontramos algunos referentes como *Cut piece*⁷⁹ (1964) de Yoko Ono, *Shoot*⁸⁰ (1971) de Chris Burden o *Ritmo 0*⁸¹ (1974) de Marina Abramović en las que también se exploran los límites de la relación entre el artista y el público.

Terapia BDSM se configura por tanto, como una respuesta al sistema sexo-género derivado de la yuxtaposición de los aparatos de verificación de la clínica del siglo XIX y los de las nuevas sociedades de control.

2.2.2. Descripción de la acción

La performance tiene lugar en un espacio semioscuro de dimensiones variables, en el que únicamente se sitúa el performer con el *wearable*, sentado en un soporte, relajado y en aparente inactividad; conectado mediante un cable a un micrófono colocado en un soporte a una altura del suelo aproximada de 1,45m. El dispositivo instalado en el cuerpo funciona a través de una interfaz física reactiva que puede ser accionada por otro o más usuarios simultáneos. Dicha interfaz, consiste en un micrófono conectado a una microcontroladora que recibe la onda sonora en forma de señal eléctrica y activa un transformador que genera una pequeña descarga eléctrica en el cuerpo del performer gracias a una serie

⁷⁹ Re act Feminism, "Cut piece" (<http://www.reactfeminism.org/entry.php?id=121&%3Be=>, acceso el 28 de agosto de 2016).

⁸⁰ Open Culture, "Shoot" (<http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html>), acceso el 28 de agosto de 2016).

⁸¹ Tate, "Rhythm 0" (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-l03651>, acceso el 28 de agosto de 2016).

de electrodos dispuestos en cada extremidad, generando movimiento por la contracción involuntaria del músculo. La fuente sonora que define toda señal de input es la voz de cualquier usuario que entre al espacio y active el sensor. La distribución de las descargas por las diferentes extremidades viene dada por un algoritmo de aleatoriedad. La intensidad de las descargas es siempre la misma. La performance se plantea de modo que ninguno de los usuarios pueda prever el comportamiento de la interfaz al interactuar con ella.

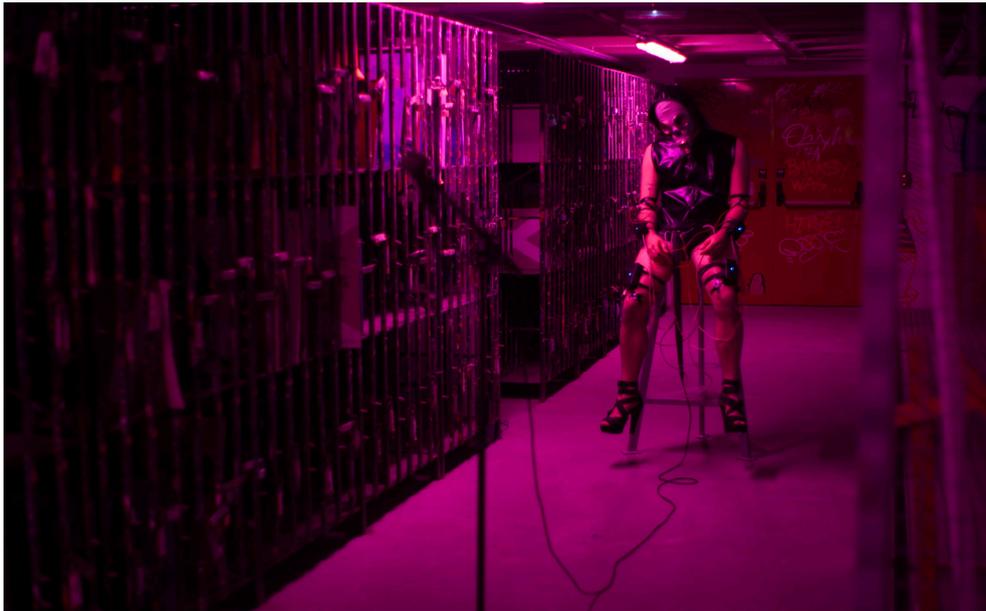


Fig.40. *Terapia BDSM*. PAM!16, Universitat Politècnica de valència, Valencia, 2016.

En este caso, se plantea la idea de Sadismo en el usuario, que acepta al interactuar con la interfaz, el pacto implícito no verbal de la performance, pero sin saber exactamente qué está pasando.

La acción tiene una duración de dos horas, haciendo una analogía entre la resistencia física y la resistencia política del cuerpo.

El dispositivo está colocado en el cuerpo mediante cinta de Bondage autoadhesiva y cinta aislante negra, y conectado al micrófono a través de cable, enfatizando la idea de *cyborg*, la unión entre el cuerpo y la máquina.



Fig.41. y Fig. 42. *Terapia BDSM* (detalle). PAM!16, Universitat Politècnica de valència, Valencia, 2016.

Además del dispositivo, el performer viste un par de tacones de aguja, un *catsuit*⁸² negro, y una máscara de gas. En cuanto a la semantización del objeto, Roland Barthes afirma que “a primera vista, (el objeto) es absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función. [...] La paradoja [...] es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivíroslos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda e luso del objeto” (Barthes 1993: 246).

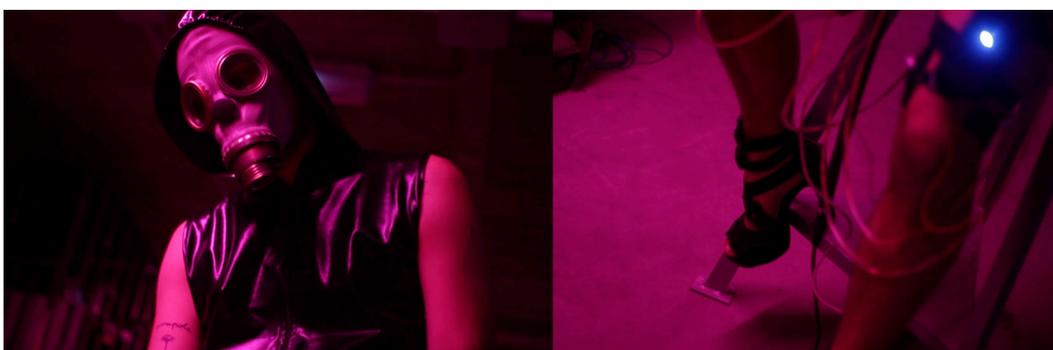


Fig.43. y Fig. 44. *Terapia BDSM* (detalle). PAM!16, Universitat Politècnica de valència, Valencia, 2016.

Estos tres objetos son comúnmente empleados en la cultura BDSM por sus connotaciones fetichistas, así como recurrentes en el imaginario *cyberpunk*⁸³. La

⁸² El *catsuit* es una prenda de vestir de una sola pieza fabricada generalmente en lycra, spandex, látex, cuero o PVC; que cubre torso, piernas, y en algunas ocasiones también brazos. Históricamente ha sido una prenda de uso generalizado en algunos deportes (patinaje, ciclismo, gimnasia) aunque también como elemento fetiche en la cultura BDSM.

⁸³ Subgénero de ciencia ficción construido sobre la imagen de un futuro distópico caracterizado por el desarrollo de alta tecnología y el bajo nivel de vida. El imaginario *cyberpunk* se compone principalmente de inteligencias artificiales, cyborgs, hackers, conspiraciones gubernamentales, corporaciones informáticas... Está contextualizado generalmente en una era post-industrial.

utilización de los tacones, supone una inversión de la idea de tacón como objeto protésico históricamente asociado al cuerpo de la mujer, construyendo conjuntamente con el resto de elementos, la imagen de un cuerpo postgénero. El uso de la máscara también remite a la noción de feminidad como máscara de otra máscara enunciada por Joan Rivière y descrita en la primera parte del trabajo.

La performance se realizó el día 26 de abril de 2016 en la Muestra Pam! de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València.

A continuación describimos el proceso de producción y funcionamiento del dispositivo en sí.

2.2.3. Dispositivo de electroshock con interfaz sonora reactiva

El dispositivo se compone principalmente de una microcontroladora Arduino, un micrófono, y cuatro transformadores, como podemos observar en el siguiente esquema técnico general:

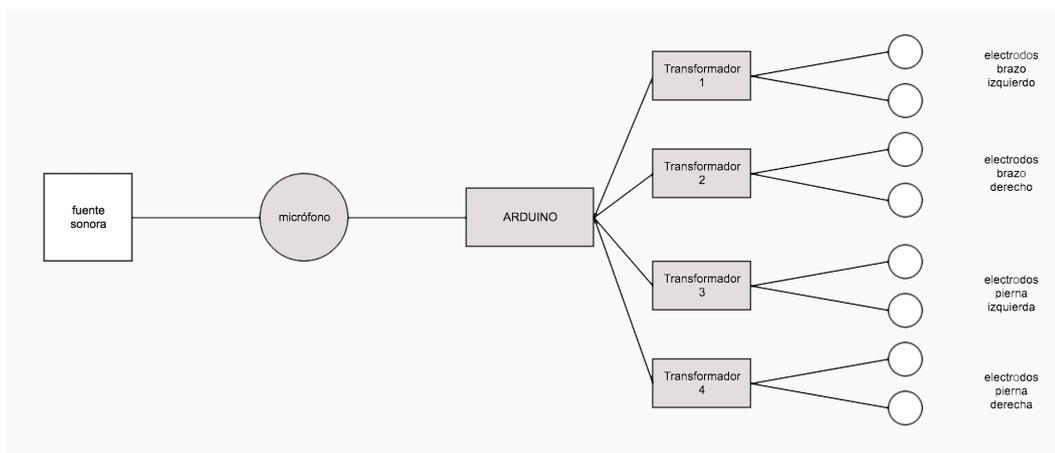


Fig. 45. Esquema técnico general.

La señal sonora captada por el micrófono es enviada a Arduino, activando uno de los cuatro transformadores de manera aleatoria, aumentando la diferencia de potencial, por lo que la corriente recibida por el músculo a través de los electrodos, genera una pequeña descarga eléctrica produciendo la contracción del mismo. Podemos observar este proceso en el siguiente esquema de interacción:

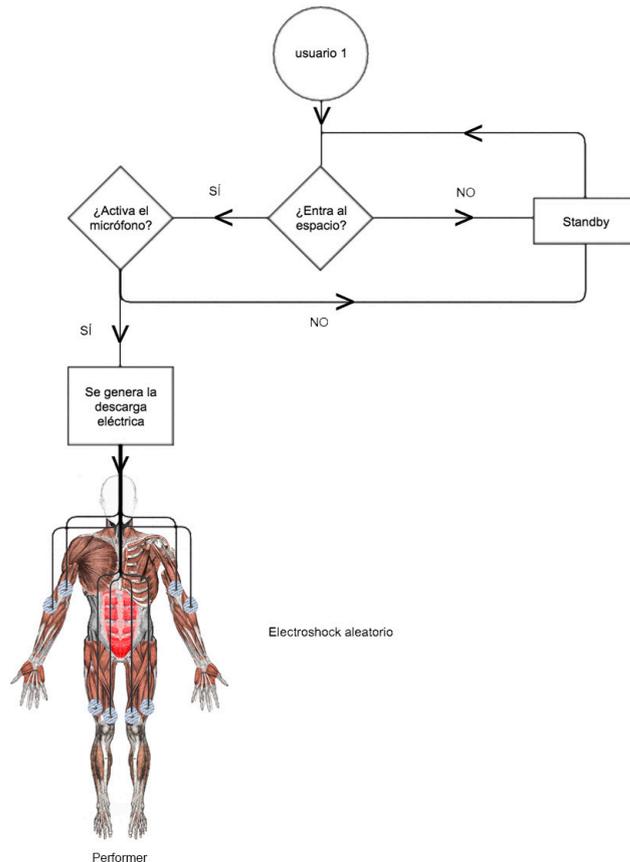


Fig. 46. Esquema de interacción.

Una vez presentados estos esquemas generales del dispositivo, a continuación, describiremos de manera detallada la evolución del proceso de producción, desde los primeros bocetos y fase de ideación, las primeras pruebas y primer prototipo, hasta el prototipo final.

2.2.3.1. Fase de ideación

2.2.3.1.1. Bocetos

En este estadio inicial del proyecto, se empieza a plantear un tipo de dispositivo *wearable* que genere pequeñas descargas eléctricas en el usuario, y que pueda ser controlado por otro a través de un micrófono.

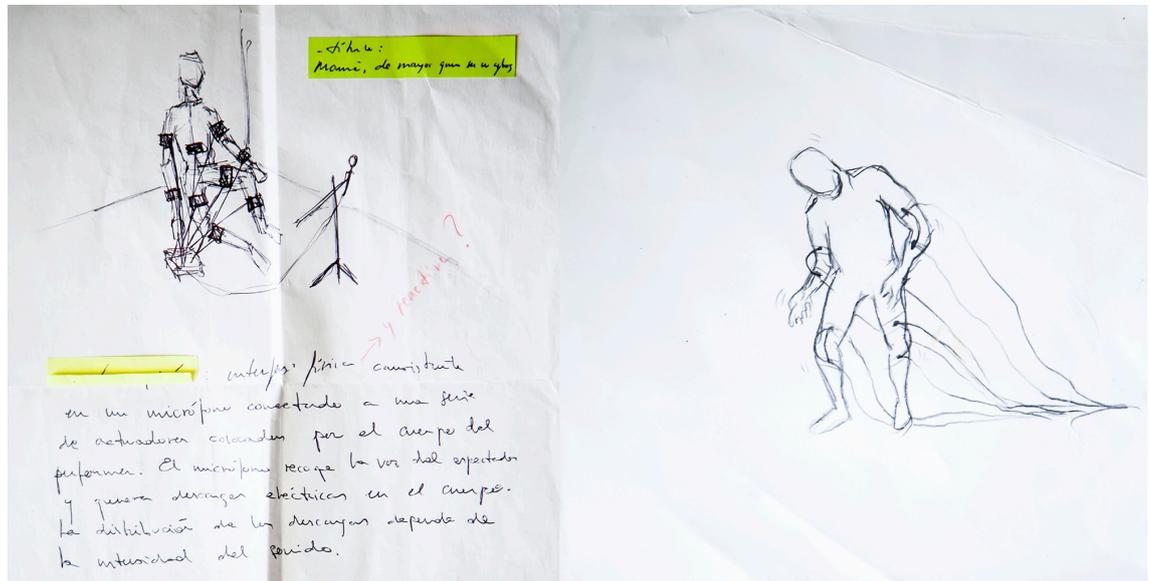


Fig. 47. Bocetos.

En un principio se piensa un tipo de interfaz física reactiva capaz de distribuir descargas a lo largo de todo el cuerpo, dependiendo la localización de éstas de la intensidad de la fuente sonora. Para ello se esboza una tabla de valores tomando como referencia el rango de potencia de la voz humana, con una variabilidad entre 20db (susurro) y 90db (máxima potencia de grito), siendo la intensidad de las descargas siempre la misma:

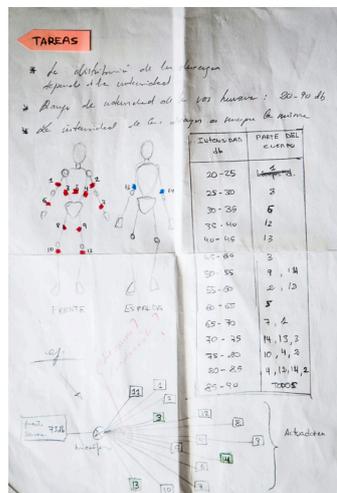


Fig. 48. Bocetos.

Paralelamente se lleva a cabo una búsqueda de referencias de técnicas de electroestimulación en fisioterapia, estudiando los principios de la excitación neuromuscular, los puntos motores musculares y los parámetros de electroestimulación.

2.2.3.1.2. Sobre la excitación neuromuscular

El sistema nervioso central se caracteriza por la capacidad de transmisión de información de una célula a otra. Este proceso no consiste simplemente en un trasvase de mensajes, sino que en cada paso se analiza y se procesa cada información. Las neuronas poseen una zona de comunicación denominada sinapsis dónde tiene lugar esta transmisión. A través de esta región, la actividad eléctrica de una neurona (llamada presináptica) estimula a una segunda (postsináptica). Cuando la sinapsis ocurre entre una neurona y tejido muscular, aparece una unión neuromuscular (Chicharro 2006).

Existen dos tipos de sinapsis: eléctrica y química. En la sinapsis eléctrica, las células presinápticas y postsinápticas están unidas por un canal a través del cual fluye la corriente iónica de una a otra de manera directa. Es el caso del músculo cardíaco y liso. Debido al objeto de este trabajo, nos centraremos en la sinápsis química que facilita la neurotransmisión con los músculos esqueléticos (tejido estriado unido al esqueleto cuya contracción voluntaria genera movimiento).

En el caso del músculo esquelético, la transmisión sináptica ocurre cuando un impulso eléctrico recorre el axón⁸⁴ de la neurona hasta llegar a la región de sinapsis, dónde se estimulan iones de calcio situados en este espacio para que se adhieran a la membrana sináptica⁸⁵, o también puede ocurrir que ciertos iones penetren en el botón sináptico⁸⁶ dando lugar al acercamiento de las

⁸⁴ Prolongación de las neuronas encargadas de transmitir el impulso nervioso hacia otra célula. José López Chicharro y Almudena Fernández Vaquero, coord., *Fisiología del Ejercicio* (Madrid: Médica Panamericana, 2006), 42.

⁸⁵ Membrana que delimita la región de sinapsis. José López Chicharro y Almudena Fernández Vaquero, *Fisiología del ejercicio*, 83.

⁸⁶ Parte extrema del axón que se divide en un conjunto de terminales formando la región de sinapsis. José López Chicharro y Almudena Fernández Vaquero, *Fisiología del ejercicio*, 83.

vesículas sinápticas⁸⁷ y la membrana presináptica. Cuando las vesículas se aproximan a la membrana se fusionan y se libera el neurotransmisor al espacio sináptico (Chicharro 2006).

Este neurotransmisor es la Acetilcolina, que actúa en el sarcolema (membrana semipermeable de la fibra muscular) permitiendo el paso de Sodio y Potasio. Las membranas de las fibras celulares contienen altos índices de canales de sodio dependientes de voltaje, por lo que, la entrada de iones de Sodio produce el potencial de acción (onda de descarga eléctrica), modificando la distribución de la carga eléctrica en el interior de la célula (retículo sarcoplasmático⁸⁸), provocando la liberación de iones de Calcio que excitan la actina y miosina (proteínas), generando la contracción muscular. Posteriormente los iones de Calcio vuelven al retículo sarcoplasmático para contracciones posteriores.

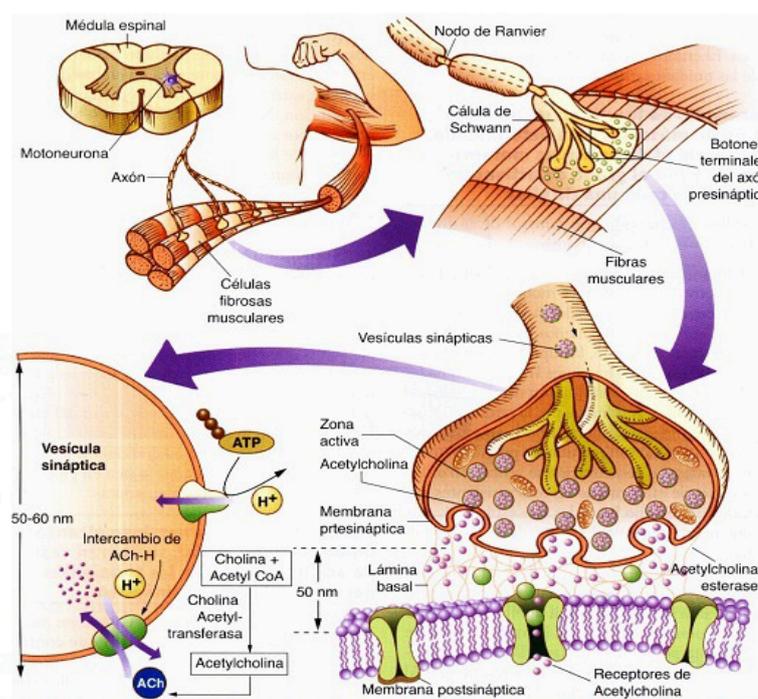


Fig.49. Esquema de la excitación neuromuscular. José López Chicharro y Almudena Fernández Vaquero, coord., *Fisiología del Ejercicio*, 2006: 46.

⁸⁷ Pequeñas esferas situadas en la membrana sináptica del extremo de los axones encargadas de segregar sustancias neurotransmisoras. José López Chicharro y Almudena Fernández Vaquero, *Fisiología del ejercicio*, 83.

⁸⁸ Sistema de membranas lisas que rodean cada miofibrilla del músculo esquelético. José López Chicharro y Almudena Fernández Vaquero, *Fisiología del ejercicio*, 84.

2.2.3.1.3. Puntos motores musculares

Los puntos motores musculares son equivalentes a la terminal de la placa motora, es decir, el punto de unión neuromuscular, dónde el nervio penetra en el músculo, localizándose en uno o varios puntos del mismo. La aplicación de corriente eléctrica sobre estos puntos, reproduce de manera artificial el proceso de excitación neuromuscular descrito anteriormente, pero de manera involuntaria.

A continuación se detalla un esquema de los puntos motores musculares del cuerpo:

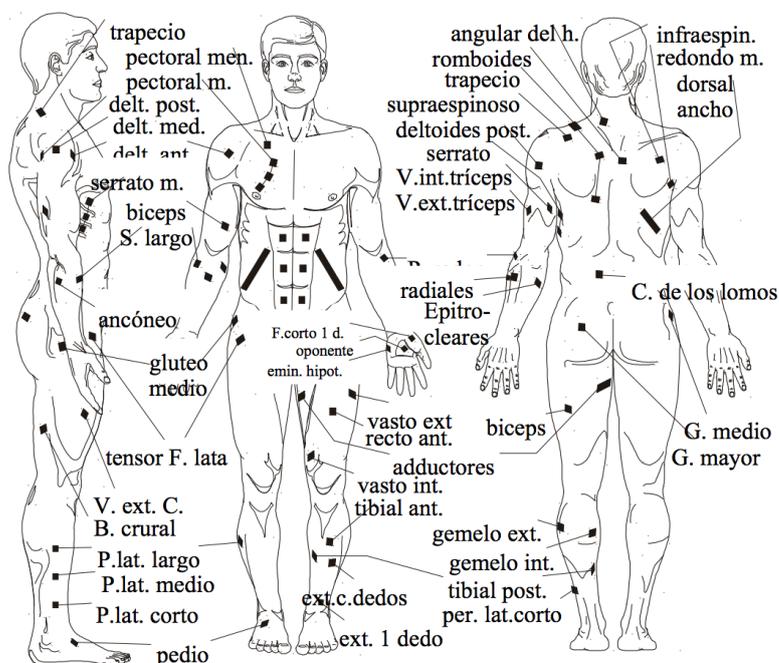


Fig.50. Puntos motores musculares. José M^a Rodríguez Martín, *Apuntes de electroterapia, Iontoforesis* (<http://www.iontoforesis.com> , acceso 2 de agosto de 2016).

2.2.3.1.4. Parámetros de electroestimulación

Los parámetros comprenden la elección del tipo de corriente, la frecuencia, la cantidad de energía o amplitud y el tiempo del pulso o anchura.

Para averiguar los parámetros adecuados para el objetivo del dispositivo (una leve contracción involuntaria que pueda repetirse durante un período prolongado

de tiempo sin dañar el tejido muscular o nervioso), se recurre a Amparo Arlandis Quintero, licenciada en Fisioterapia y especializada en electroterapia, quién establece pulsos con una anchura entre 250-300 microsegundos, un frecuencia de 60-65Hz y una amplitud máxima de 80mA.

2.2.3.2. Primer prototipo

Debido al interés por la semantización del objeto y la imagen escultórica dentro de la performance como hemos explicado en la descripción de la acción, comenzamos a trabajar con un micrófono unidireccional para voz, en lugar del módulo del sensor de sonido para ARDUINO.



Fig.51. Micrófono unidireccional (izquierda) y módulo del sensor de sonido para ARDUINO (derecha).

El micrófono se conecta a una entrada de tipo analógico en ARDUINO, dando valores de lectura entre 0 y 1023. Para poder conectarlo, se sigue el siguiente esquema respectivo a los pines de la conexión XLR (se selecciona como entrada el pin analógico número 3 de ARDUINO) :

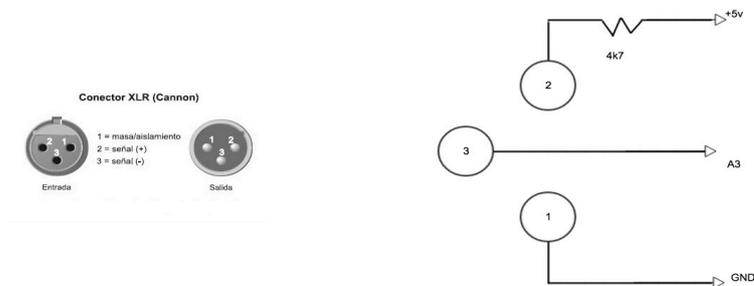


Fig. 52. Esquema del conector XLR (izquierda) y esquema de la conexión entre ARDUINO y el conector XLR (derecha)

En este caso, debido al tipo de condensador del micrófono que estamos utilizando, los valores van de 1023 a 0. Durante las primeras pruebas, observamos que el valor máximo no es 1023, sino que oscila unos 10 puntos debido al ruido de las conexiones de prueba.

Una vez recopilada y planteada la información citada anteriormente, se diseña un circuito eléctrico que a partir de los 5v de ARDUINO sea capaz de generar una salida máxima de 12V. Para ello, se utiliza un pequeño transformador de 220V a 12V con una potencia de 2.4VA y 50Hz de frecuencia:

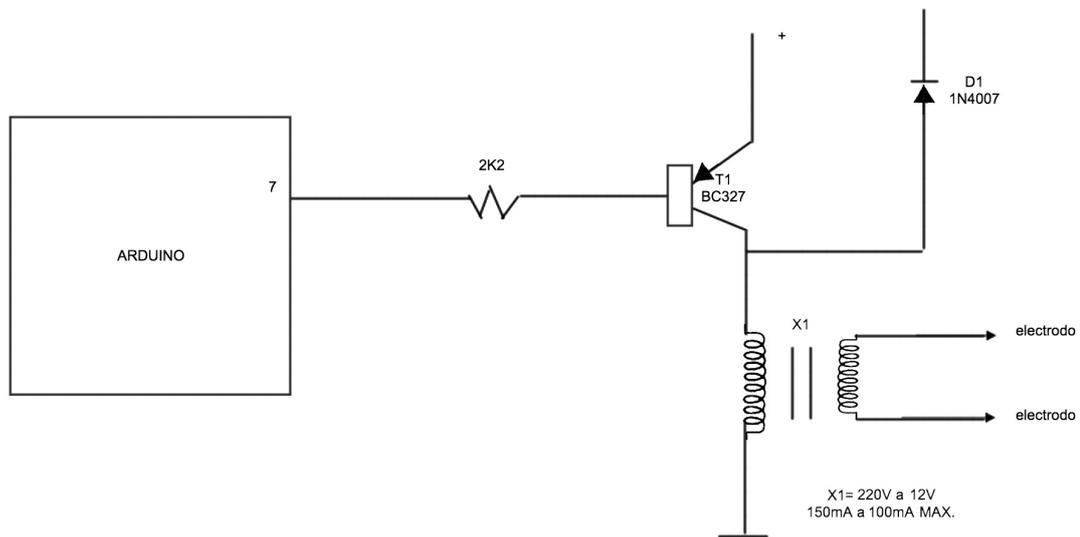


Fig.53. Esquema del circuito del transformador

Una vez conectado el micrófono y diseñado el circuito, se programa la microcontroladora para que cuando el micrófono capte una señal sonora (teniendo en cuenta el margen de ruido de 10 puntos), es decir, de valores de lectura menores de 1013, active el circuito del transformador, generando una pequeña descarga eléctrica en la salida. En un principio, se establece que la duración de la descarga sea de 120 microsegundos. También se introduce en el código una variable que marque 5 segundos de espera después de producirse la descarga, para evitar una descarga eléctrica continua.

Con estos parámetros, ya observamos una leve contracción involuntaria del bíceps. Como elemento conductor de prueba entre el cable y la piel, se utilizan pedazos de papel de aluminio. También procedemos a realizar el circuito impreso del transformador:

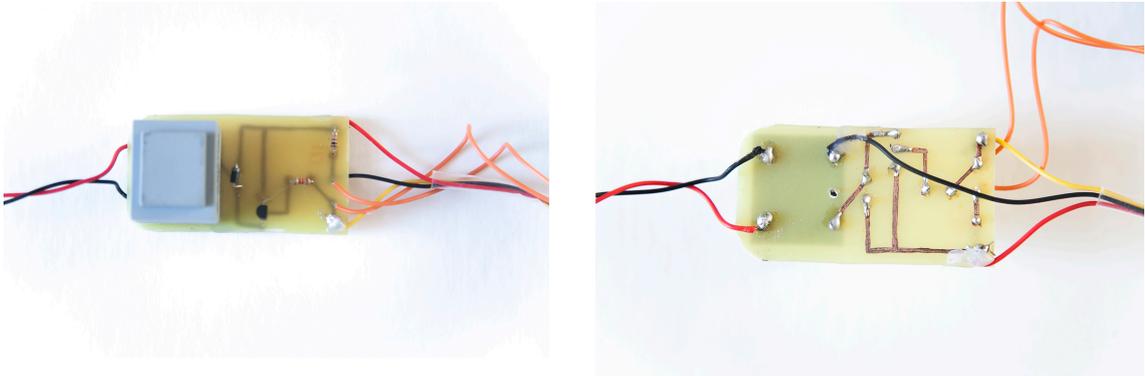


Fig. 54. Circuito impreso del transformador

El código de este primer prototipo se adjunta en el anexo 2, en la carpeta correspondiente a *Terapia BDSM*.

2.2.3.3. Segundo prototipo

Debido a las limitaciones del trabajo, se deshecha la idea inicial de distribuir las descargas en función de la intensidad de la voz, y se opta por plantearlo de una manera aleatoria. También se reducen la cantidad de músculos a controlar, centrándonos únicamente en las extremidades (bíceps y cuádriceps).

En esta fase, repetimos el circuito del transformador tres veces más, con lo cual, tenemos uno por cada extremidad, como observamos en la figura nº45 del esquema técnico general. También se sueldan los electrodos a los cables de salida de señal.



Fig. 55. Repetición del circuito impreso del transformador.

El código se modifica utilizando la estructura de *switch-case*⁸⁹, con el objetivo de que cuando el valor del micrófono sea menor de 1013, de manera aleatoria active únicamente uno de los transformadores.

Al conectar todos los transformadores, observamos que aumenta el margen de oscilación en la lectura del micro, generando errores en la activación de los transformadores.

2.2.3.4. Dispositivo final

El principal error del dispositivo es la oscilación del micrófono, que, conjuntamente con la contaminación de ruido entre las conexiones de prueba, no permite el correcto funcionamiento de los 4 transformadores conectados a la vez. Para resolver el problema se busca estabilizar la lectura. Para ello, la toma

⁸⁹ Estructura de control utilizada en programación para facilitar la toma de decisiones múltiples. Se trata de una manera de organizar las acciones por casos.

del micrófono conectada directamente al pin analógico de ARDUINO se divide de la siguiente manera:

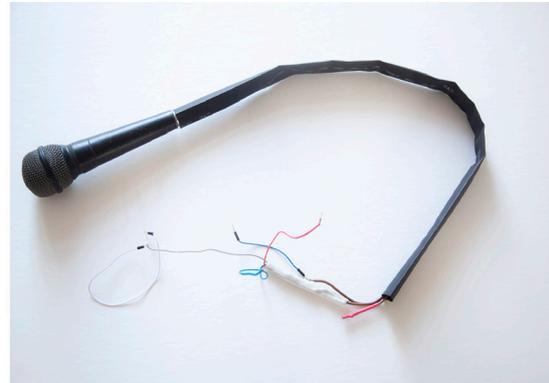
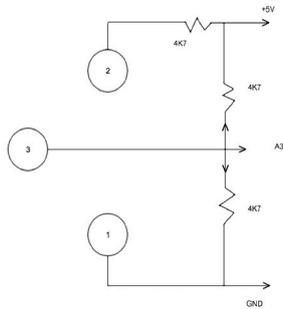


Fig.56. Esquema de la conexión XLR (izquierda) y micrófono estabilizado (derecha).

De este modo, al conectar dos resistencias en la señal de entrada analógica a Arduino, una hacia masa y otra hacia la alimentación, conseguimos que la señal dada por el condensador del micrófono sea mucho más estable, ya que dividimos por la mitad la tensión de entrada a Arduino, y por lo tanto también se divide por dos el margen de variación, dando como resultado una lectura continua de 511, (la mitad de 1023) con alguna variación mínima al conectar los transformadores, de 2-4 puntos.

También se construye un *shield* para acoplar definitivamente los circuitos de los transformadores a Arduino, y minimizar la contaminación de ruido entre las conexiones.

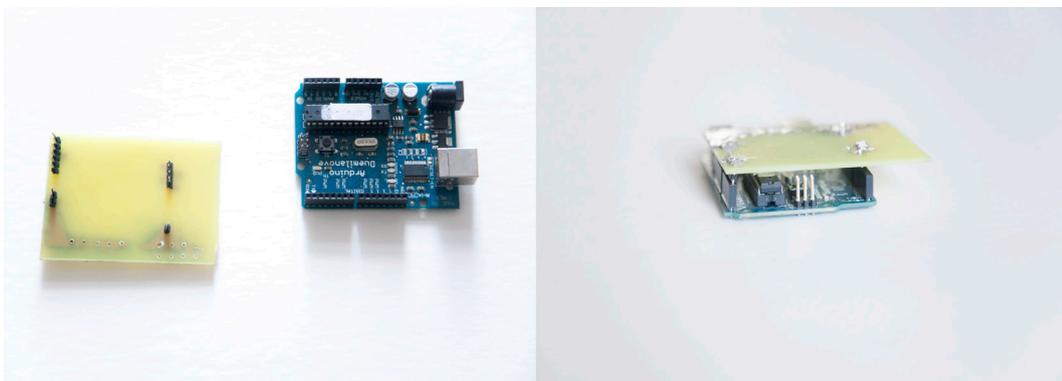


Fig. 57. *Shield* para ARDUINO

Posteriormente se modifica el código incluyendo el número 500 (número aproximado teniendo en cuenta la nueva variación de lectura) como el umbral de activación de los transformadores. Comprobamos que el dispositivo funciona correctamente.

También aumentamos la duración de la descarga eléctrica, de 120 a 150 microsegundos, observando una mayor contracción muscular.

Por último, se añade una batería de 9V como fuente de alimentación del dispositivo y se introduce cada transformador en una caja independiente. El Arduino con el shield y la batería se colocan en una riñonera.

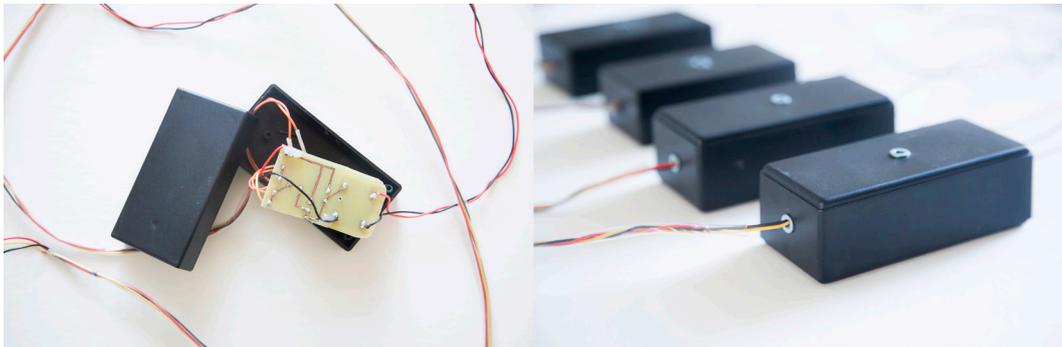


Fig.58. Caja de uno de los transformadores (izquierda) y detalle de los cuatro transformadores juntos (derecha).

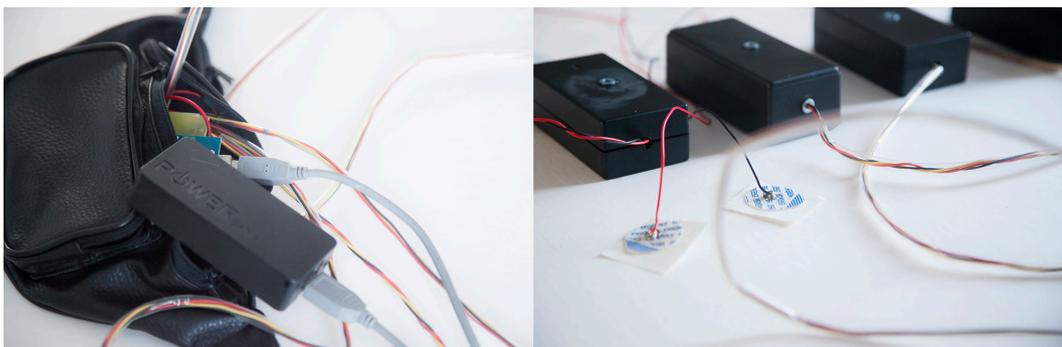


Fig.59. Detalle de la riñonera con la batería y ARDUINO (izquierda) y detalle de los transformadores (derecha).

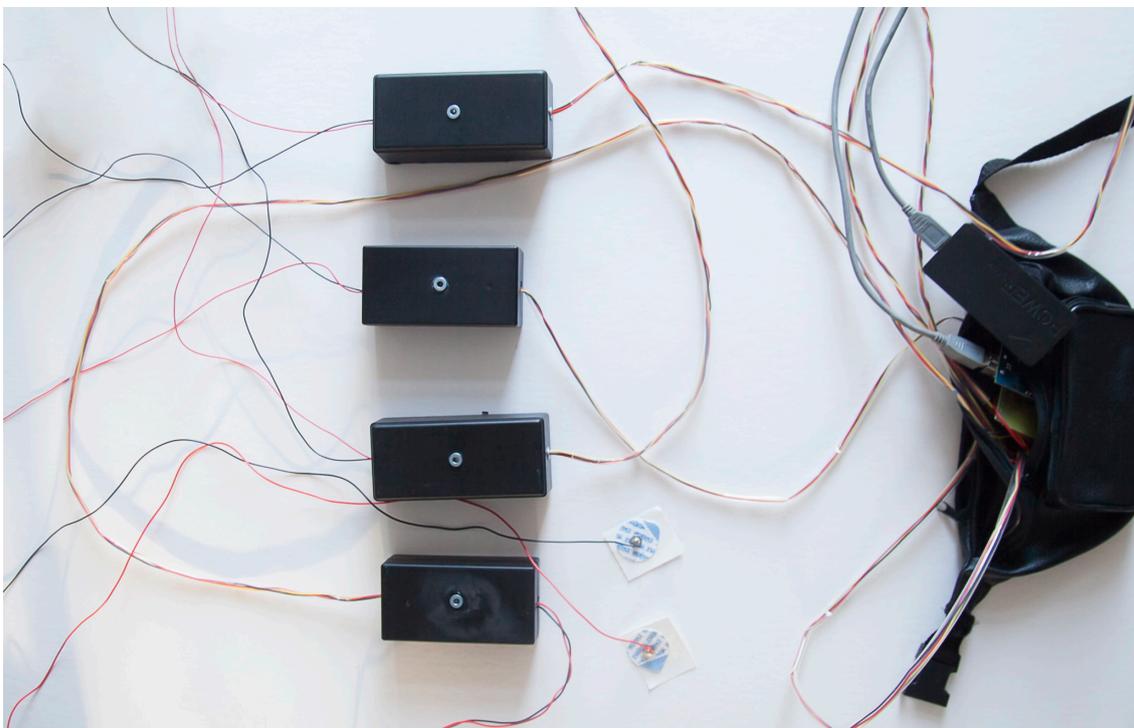


Fig. 60. Detalle del dispositivo final.



Fig. 61. Detalle del dispositivo final.

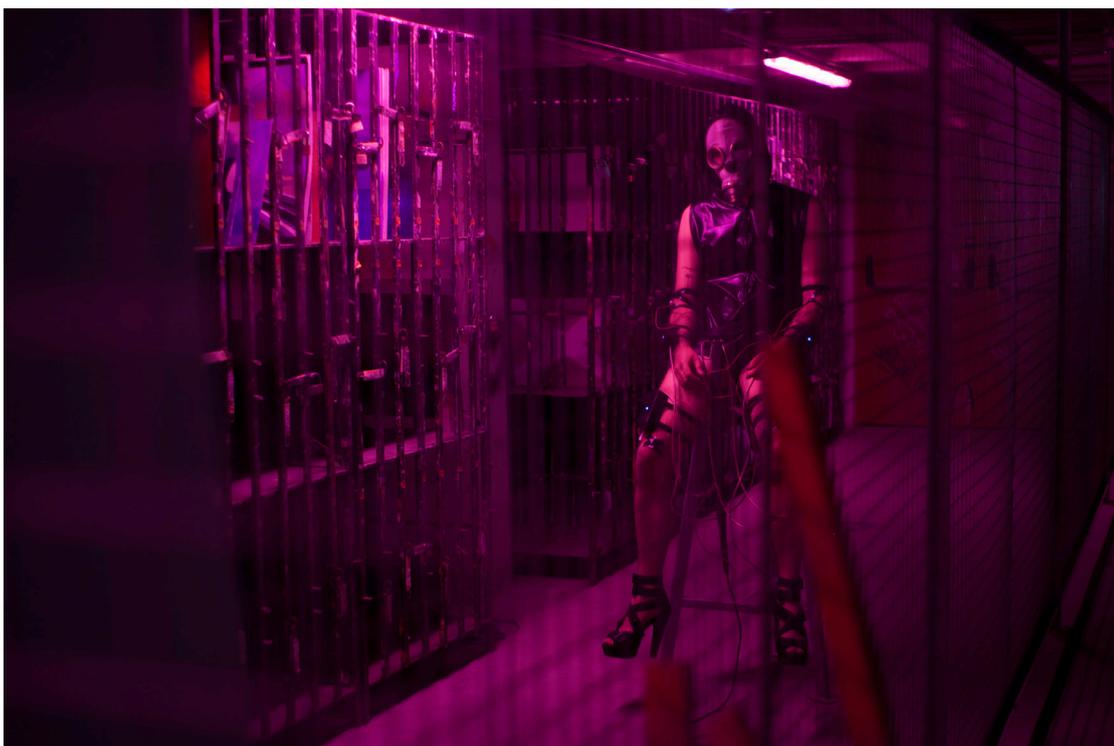


Fig. 62. Performance con el dispositivo.

Tanto el código final de Arduino como el resto de la documentación de la performance (fotografías y vídeo) y el proceso de construcción del dispositivo se adjuntan en el Anexo 2, en la carpeta correspondiente a *Terapia BDSM*.

2.3. ARIA PARA CUERPO HÍBRIDO

Aria para cuerpo Híbrido es una performance basada en la idea de cuerpo como instrumento sonoro postgénero. A través de la reinterpretación de la forma de *Aria da capo* como estructura, y del Aria en el sentido escénico, como una de las partes de la ópera, se ejecuta una improvisación sonora a través del trabajo conjunto entre el cuerpo y tres micrófonos. Uno de ellos, sobre un pie de micro, está destinado a la voz; los otros dos están insertados en dos prótesis independientes. Una de las prótesis, *Tecnoprósopon*, consiste en una máscara de gas con un tubo de respiración en cuyo extremo se encuentra un micrófono inalámbrico, produciendo sonido a través del movimiento del cuerpo y el choque de la prótesis al interactuar con los elementos del espacio. La otra, *Hysterórganum*, se trata de un pequeño altavoz utilizado como sensor, situado en la zona del pubis, produciendo sonido por contacto, al tocarlo. Todas las señales captadas por los micrófonos son manipuladas digitalmente. Partiendo de la metáfora del *cyborg*, la apropiación de la idea de Aria, tanto a nivel estructural como estilístico, pretende establecer puntos de conexión, entre aspectos específicos de la tradición musical clásica, el arte sonoro, y la performance.

2.3.1. Apuntes conceptuales

La ópera como género teatral tiene sus antecedentes en la Tragedia Griega, originada como una celebración al dios Dionisio, donde se mezclaba texto, música y movimiento, con el objetivo de inducir a una catarsis colectiva⁹⁰. Sin embargo los orígenes de la ópera se remontan al renacimiento y las corrientes humanistas, entre 1570 y 1580, con la *Camerata Florentina*⁹¹ del conde Giovanni Bardi. El interés por recuperar la cultura clásica y la predilección por revivir la

⁹⁰ Según la poética de Aristóteles, la catarsis era la purificación a nivel emocional, corporal, mental y espiritual experimentada a través de la tragedia, mediante la compasión (*eleos*) y el miedo (*phobos*), liberando al alma de esas pasiones. La Tragedia Griega se construía en torno a la *hybris* (desmesura, soberbia), la transgresión de las leyes impuestas por los dioses. De este modo, la catarsis, mediante la identificación de los espectadores con los personajes, tenía una función moralizadora, para evitar caer en la *hybris*. Antonio López Eire, Reflexiones sobre la poética de Aristóteles (*HVMANITAS* 53, 2011), 183-190.

⁹¹ Fue un grupo de humanistas, intelectuales, músicos y poetas de Florencia, que se reunían en la casa del conde Giovanni Bardi, bajo el mecenazgo, para discutir cuestiones estéticas, especialmente música y drama. Carlos Pobleta Varas, *Manual de historia de la música, desde la edad media hasta mediados del siglo XVIII* (Santiago : Zig-Zag, 1967), 101-102.

música y el drama de la antigua Grecia, inducirá a compositores como Vincenzo Galilei y Giovanni Caccini a desarrollar una serie de investigaciones que influiría en la estética de la ópera propiamente establecida como género en los siglos posteriores (Varas Pobleta 1967, 99-110).

La experimentación entre la música vocal e instrumental, las danzas, y las escenas teatrales, fueron forjando progresivamente un espectáculo músico-teatral. Jacopo Peri (1561-1633), quién formó parte del círculo de la *Camerata Florentina*, escribió *Dafne* alrededor de 1597, siendo la primera composición considerada ópera, de la cual sólo se conservan algunos fragmentos. Sin embargo, fue Claudio Monteverdi (1567-1643) con la composición de *Orfeo* (1607) quien estableció la ópera como género musical (Alier 2000, 203-242). De este modo, es en el Barroco cuándo se inicia verdaderamente el desarrollo de ésta, siendo un tipo de género vocal heredero del drama litúrgico, el drama pastoral, y las comedias madrigalescas⁹².

Como representación músico-teatral, la ópera barroca se componía de la combinación de cuatro tipos de partes: los recitativos, los pasajes instrumentales, los coros, y las arias.

Los recitativos permitían avanzar la acción dramática; se caracterizaban por un canto silábico cercano a las cadencias de la voz hablada, y solían acompañarse instrumentalmente por el bajo continuo⁹³. Los pasajes instrumentales eran interpretados por la orquesta, principalmente en la obertura, y los pasajes intermedios acompañando a las danzas. Los coros solían interpretarse a cuatro voces, y al igual que en la tradición griega, desempeñaban la función de comentar y resumir la acción dramática para una mejor comprensión por parte

⁹² El drama litúrgico aparece en la religión cristiana a finales del siglo IX, y consistía en composiciones dramáticas breves que podían ser cantadas o recitadas en latín cuya argumentación estaba basada en pasajes bíblicos. El drama pastoral aparece durante el Renacimiento, y evocaba escenas bucólicas pastoriles. Los madrigales eran composiciones ligeras que representaban escenas o estados de ánimo sobre textos de origen secular, cuyo auge fue a partir de 1550. Roger Alier, *Guía universal de la ópera, Ma non troppo* (Barcelona: Robinbook, 2000).

⁹³ El bajo continuo o *basso continuo* es un recurso compositivo característico del Barroco que consiste en la elaboración de la línea de bajo pero sin especificar el contrapunto o los acordes, siendo estos elementos improvisados por los intérpretes. Suele ejecutarse por instrumentos polifónicos bien de tecla (clave, órgano), o bien de cuerda pulsada (arpa, laúd), acompañados por un instrumento graves (violoncello, contrabajo, fagot) ejecutando la voz de bajo. Javier Costa Císcar, *Manual práctico de armonía funcional* (Valencia: Piles, 2013).

del público. Por último, las arias, eran partes cantadas por una voz solista, generalmente tenor o soprano, dónde la acción dramática se detenía, y se creaba un espacio de reflexión interna del personaje sobre el discurso narrativo. Musicalmente, estaban muy elaboradas, presentando una considerable dificultad técnica y pensadas para el lucimiento virtuosístico del cantante. De este modo, el aria se constituía como el núcleo principal de la ópera.

En este contexto, la estructura ternaria comienza a ponerse de moda como recurso de composición del aria, presentando una primera exposición, una sección central, y una repetición final de la exposición con variaciones que la mayoría de veces eran improvisadas. Esta forma recibe el nombre de *Aria da capo*, implicando el término "da capo" ("desde el principio" en italiano) una repetición de la parte inicial (Alier 2000, 261-267).

De manera sintética, y sin desarrollar un análisis histórico riguroso, a medida que el propio período Barroco se va desarrollando, la formalización a nivel musical de la ópera se ve traducida en un incremento progresivo de su academicismo y disciplina. Se empiezan a escribir textos específicamente para ser musicalizados, es decir, libretos para ópera, naciendo la expresión *dramma per musica* (Alier 2000, 291). A principios del siglo XVII en Nápoles, Pietro Trapassi (1698-1782), conocido como Metastasio, acabó de consolidar los dramas de la Antigua Grecia como fuente de inspiración para la elaboración de libretos cuyos personajes estaban dotados de cualidades sobrenaturales y un fuerte sentido de la moralidad. Conjuntamente con el auge de los *castrati*, con cantantes como Farinelli (1705-1782) o Senesino (1685-1759), y la aparición de la figura de la *prima donna*⁹⁴, como Faustina Bordoni (1697-1781); los compositores vieron una oportunidad para elaborar una música vocal más compleja que explotara al máximo las cualidades y habilidades de este tipo de cantantes, llegando a componer óperas específicamente para un cantante en concreto. En este contexto, se va forjando una ópera con una estética determinada, que será conocida como *ópera seria* italiana, y que será fuertemente atacada precisamente, en cuanto a la composición, por el excesivo adorno vocal de acuerdo con las capacidades técnicas de los cantantes; y por la

⁹⁴ Primera cantante en una ópera, generalmente soprano. Roger Alier, *Guía universal de la ópera, Ma non troppo*, 2000.

espectacularidad de las obras, que se alejaban de la "pureza" y unidad dramática de la ópera barroca. Consistían principalmente en recitativos intercalados con largas arias para exhibir el virtuosismo vocal, consolidándose la figura del cantante solista como estrella principal, y poco a poco, quedando el texto del libreto en un segundo plano (Alier 1992, 83-102). Compositores como Scarlatti (1685-1757) , Vivaldi (1678-1741) o Porpora (1686-1768) fueron algunas de las figuras clave de la *ópera seria* italiana.

Paralelamente, las tramas cómicas fueron expulsadas progresivamente de la trama principal, presentándose como los intermedios (*intermezzi*) de los actos de la *ópera seria*, ofreciendo "óperas paralelas", en un intento de atraer a un tipo de público diferente de las cortes y la nobleza: la nueva burguesía. Este intento de democratización de la ópera, supuso una recuperación de gran parte de los aspectos formales de la *Commedia dell'Arte*⁹⁵. De este modo se va configurando un nuevo género operístico, la *ópera buffa* (Alier 1992, 105), que gracias a su gran popularidad durante las décadas de 1710 y 1720 en Nápoles, llegaron a constituirse como producciones separadas de la *ópera seria*.

La crítica a la *ópera seria* por la progresiva subordinación del texto a la música, llevará a compositores como Christoph Willibald Gluck (1714-1787) a iniciar una reforma para volver al ideal metastasio y disponer todos los elementos escénicos al servicio del texto. Buscaba devolverle al género una cierta simplicidad. Algunas de sus óperas "reformadas" más importantes fueron *Eurídice* (1762), *Alceste* (1767) o *Paris y Helena* (1770).

La influencia de la escuela del *bel canto*⁹⁶ italiano, a finales del siglo XVIII, y sobretodo a principios del XIX, conllevó una recuperación de las melodías vocales de extrema complejidad técnica y ornamentación, volviendo a anteponer

⁹⁵ Tipo de representación teatral que surge en Italia durante el siglo XVI, y que empleaba diferentes recursos escénicos como máscaras, vestuario, mímica, o acrobacias. Las tramas generalmente relataban las vivencias de parejas de enamorados y la mayor parte del texto era improvisado. César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico* (Cátedra: Madrid, 2002).

⁹⁶ Es un estilo vocal que nace en Italia a finales del siglo XVII y que perduró hasta mediados del siglo XIX, aunque durante el siglo XX, cantantes como Maria Callas o Alfredo Krauss retoman esta técnica. Consistía en un dominio extremo de la técnica vocal: igualdad y uniformidad en todo el registro, así como un *legato* perfecto, agilidad y flexibilidad, y claridad en los agudos. Roger Alier, *Guía universal de la ópera, Ma non troppo*, 2000.

la importancia de la música sobre el drama. En este sentido encontramos compositores como Bellini (1801-1835), Rossini (1792-1868) o Donizetti (1797-1848).

Asimismo, el arrastre de los ideales de la ilustración, comenzó a gestar también a principios del siglo XIX, una nueva corriente estética basada en la búsqueda del desarrollo social y cultural a través del estudio del determinismo de la sociedad, todo ello cimentado sobre la ciencia y la idea de progreso. Este nueva corriente será conocida en Italia como *Verismo* (Alier 1992, 158), y se fundamentaba sobre un naturalismo costumbrista de carácter político, cuyo objetivo era visibilizar a las clase más populares, y llevar a cabo una crítica de la burguesía y la idea de progreso. Algunos de los veristas con más repercusión fueron Pietro Mascagni (1863-1945), Ruggero Leoncavallo (1857-1919) o Umberto Giordano (1867-1948).

Aunque la historia de la ópera no se reduce únicamente a la tradición italiana, sino que es mucho más extensa y compleja, este panorama nos sirve para contextualizar de manera bastante sintética, el dilema histórico entre música y texto en la acción teatral, de especial interés para esta investigación y que tampoco proviene directamente de la ópera del siglo XVII, sino que ya era algo presente en la Antigua Grecia.

El concepto griego de *musiké* englobaba fundamentalmente la música y la poesía, aunque también la danza y la dramaturgia. La música puramente instrumental poseía mucho menos consideración que la vocal, precisamente porque al estar despojada de palabra, de factor racional y control, resultaba peligrosamente poderosa por su influencia sobre el *ethos*⁹⁷.

⁹⁷ En estética, el *ethos* hace referencia al estatismo emocional, en oposición a *pathos*, el dinamismo. Guillermo Moreno, "El *ethos* en la poética de Aristóteles", *Des-Encuentros* vol.1, nº2 (Agosto, 2000), (Bogotá: CENDA., <http://www.cenda.edu.co/desencuentros/index.php/journal/issue/view/5/showToc> , acceso el 30 de agosto de 2016).

El pie griego⁹⁸ como medida musical, se convierte en la organización métrica de la duración, dividiendo las sílabas en largas y breves, y establece puntos de apoyo sonoros derivados de los acentos de la poesía lírica⁹⁹. La adopción del verso poético como elemento estructural define gran parte de la estructura fraseológica musical de la tradición occidental (Galaz 1985, 21-32).

En la tradición salmódica judía, encontramos la recitación entonada de los textos sagrados (salmos) durante la liturgia. Los versículos y hemistiquios como unidades estructurales de los salmos, determinará a nivel musical, tanto la estructura general del canto, como el fraseo y la ordenación de las tensiones dentro del discurso. Esto es algo que heredará directamente el canto llano¹⁰⁰ cristiano entre otras características, debido al sincretismo de las comunidades cristianas durante los primeros siglos después de Cristo. En cuanto al aspecto melódico del canto llano, experimentará un gran desarrollo debido al interés puramente musical, alejándose de su función inicial como recitado del texto (Martínez Soques 1943, 227-246).

Este hecho se acrecentó con la aparición de la polifonía¹⁰¹ medieval, ya que el trabajo de coordinación de distintos fragmentos simultáneos impuso una organización más estricta del sonido de acuerdo a principios propiamente musicales, limitando la racionalización del discurso. No obstante, el primer sistema de organización rítmica puramente musical devino de la prosodia de la poesía latina (Garbini 2009, 57). La emancipación de la música respecto a la

⁹⁸ La métrica cuantitativa griega formaba versos mediante la concatenación de sílabas, cada una de ellas, con diferentes duraciones dependiendo de su naturaleza fonética. El pie consistía en la unidad métrica. El nombre provenía de la costumbre de marcar el ritmo con esta parte del cuerpo durante algunas danzas. Agustín García Calvo, *Tratado de Rítmica y Prosodia, y de Métrica y Versificación* (Zamora: Lucina, 2006), 108-110.

⁹⁹ Poesía acompañada musicalmente por una lira. Carlos Pobleto Varas, *Manual de historia de la música, desde la edad media hasta mediados del siglo XVIII*, 1967.

¹⁰⁰ Canto tradicional de la liturgia cristiana cuyos orígenes, difusos, se remontan a los siglos I y II después de Cristo con los inicios del Cristianismo. Consistía en una única línea melódica (monodia) de ritmo libre y cantada a *capella*. En el siglo XI, Guillermo de Hirschau lo bautiza como canto gregoriano en honor al papa Gregorio I (590-604), conocido como "El Grande". Juan Carlos Asensio, *El canto Gregoriano. historia, liturgia, formas* (Madrid: Alianza Editorial, 2003).

¹⁰¹ Es un tipo de textura que consiste en la superposición de varias voces independientes e/o imitativas entre sí. En la tradición occidental, aparece durante la Edad Media como un desarrollo del canto llano. Carlos Pobleto Varas, *Manual de historia de la música, desde la edad media hasta mediados del siglo XVIII*, 1967.

naturaleza del texto alcanza su culmen con el *Ars Nova*¹⁰², consolidando la notación métrica y los principios estructurales únicamente musicales.

Con la llegada del Renacimiento, el interés por recuperar la tradición griega antigua, como ya hemos anticipado, supuso una vuelta a la claridad del discurso, reconsiderando la relación clásica entre música y poesía. Un claro ejemplo de este interés, fue la posición del Concilio de Trento (1545-1563) respecto a este tema, con la imposición de algunas medidas como la prohibición de elementos profanos provenientes de la música popular, la simplificación de la polifonía, o la estandarización de la liturgia de la misa de réquiem¹⁰³; todo ello para recuperar la claridad del mensaje textual. (Varas Pobleta 1967, 74). Esta influencia continúa hasta el Barroco temprano, con la aparición del estilo recitativo, que como hemos descrito anteriormente, pasó a formar parte de la ópera.

A través de este recorrido, observamos cómo dentro de la propia historia de la música occidental, ha existido desde la Grecia Antigua un complejo debate en torno a la idea de lenguaje y de codificación, que se ha visto traducido en una relación de tensión, intercambio, suplantación y lucha entre diferentes estéticas que abordan esa idea de código. Las diferentes aproximaciones al aria como núcleo de la ópera, y la ópera como género paradigmático de música teatral, nos desvelan un punto de fuga dentro de la propia representación, dónde incluso en algunos casos, como en el *del bel canto*, se llega a desvincular tanto del texto que se podría advertir la ruptura de dicha representación, una suspensión de la acción gracias a lo no semántico del sonido, de la corporeización de la voz.

Aria para Cuerpo Híbrido se apropia y reinventa la noción de aria desde un punto de vista del cuerpo como espacio de inscripción discursiva, como máquina tecnobiopolítica, y con cierta perspectiva irónica, dónde ya no existe acción

¹⁰² , fue un estilo musical desarrollado en Europa entre los siglos XIV y XV y que debe su nombre al tratado escrito por el compositor y teórico musical Philippe de Vitry entre 1322 y 1323. Consistía en una depuración de la métrica polifónica y su notación, un abandono progresivo de la importancia del texto, el uso del discantus; o la proliferación formas musicales más próximas a la tradición profana como el motete isorrítmico, la cantinela o el hoquetus entre otros. F. Joseph Smith, "Ars Nova: A Re-Definition?" vol.2, *Música Disciplina*, 19 (1965): 83-97.

¹⁰³ Misa de difuntos en la liturgia romana. Los réquiems eran ejecutados en canto llano hasta el siglo XV. Con el Concilio de Trento, se reguló el texto para unificar y concretar sus partes y se generalizó la textura polifónica como recurso compositivo. Luigi Garbini, *Breve historia de la música sacra* (Madrid: Alianza Editorial, 2009), 54.

dramática, ni imágenes en sustitución de otras, simplemente el sonido del cuerpo reflexionando y resonando sobre sí mismo, traspasando los límites de la carne y diluyéndose en el tiempo y el espacio. Una tecno-aria que vacía el cuerpo de todo contenido, de toda identidad, gracias precisamente, a un juego de alianza con las tecnologías.

Es un aria de una ópera inexistente, sin historia, sin personajes, sin moraleja, y sin texto. Es un aria *cyborg*, para cuerpo sin órganos.

2.3.2. Descripción de la acción

La performance tiene lugar en un espacio vacío y de dimensiones variables. En el centro, se coloca un micrófono en un soporte iluminado por un foco de luz roja cenital. El performer permanece en posición fetal en una esquina del espacio, con las prótesis adheridas al cuerpo, una en la cabeza y la otra en el pubis. Lentamente comienza a moverse y empieza la improvisación sonora.

Aunque se trate de una improvisación, como ya hemos dicho la performance recoge y reinterpreta a nivel estructural la forma del *aria da capo*, dividiendo la performance en tres secciones que dialogan entre sí, donde la acción del propio cuerpo determina esa organización estructural.

A grandes rasgos, la estructura modelo del *aria da capo* barroca se construye principalmente a partir de dos estrofas: A y B. Al finalizar la segunda sección, se repite la primera con alguna variación.

La primera sección (A), con función de exposición, se compone habitualmente de dos frases, A1 y A2, que pueden estar separadas o no por un *ritornello*¹⁰⁴. En la primera frase (A1), si la tonalidad inicial es mayor, se lleva a cabo una modulación de la tónica (I) a la dominante (V); y si es menor, de la tónica (I) al relativo menor (III). En la segunda frase (A2), se vuelve a la tonalidad inicial

¹⁰⁴ Forma musical cuyo tema principal se repite a lo largo de toda la estructura con pequeñas variaciones, alternándose con secciones contrastantes llamadas episodios, ajustándose al siguiente esquema: A-B-A'-C-A"-D-A'"...

mediante una breve modulación a través de tonalidades vecinas. El texto es el mismo en ambas frases.

La segunda sección (B) suele ser más breve y con el objetivo de contrastar con la primera, evitando el tono principal, generalmente utilizando la tonalidad dominante o relativa. Se trata de un fragmento de paso, de entretenimiento encaminado a la repetición de la primera sección.

En el caso de *Aria para Cuerpo Híbrido*, la estructura se presenta de la siguiente manera: una primera sección ejecutada gracias al micrófono colocado en el tubo de respiración de la máscara y el altavoz del pubis; una segunda dónde el sonido se genera con el micrófono sobre el soporte utilizando la voz; y una tercera sección dónde se recuperan los dos micrófonos iniciales. En este caso, la organización del sonido no responde a un sistema tonal, sino que se trabaja con la superposición de texturas y atmósferas sonoras.

En la primera sección, el performer, inmóvil tumbado en el suelo, comienza a moverse lentamente. El roce del micrófono colocado en la máscara con el suelo comienza a producir una serie de bajas frecuencias, de timbre metálico. Una vez el performer se ha recostado, empieza la primera frase (A1), que consiste en una exploración del espacio vacío a través del tubo de respiración con el micrófono inalámbrico en el extremo. La segunda frase (A2) se inicia con la utilización del altavoz situado en el pubis, a través del tacto, generando frecuencias altas que se combinan con las bajas del otro micrófono. Una vez finaliza la segunda frase de la primera sección, el performer se quita la máscara, pero en lugar de descubrir un rostro, encontramos una superficie uniforme plateada, metálica, vacía; se aproxima al pie de micro situado en el centro del espacio. Entonces comienza a ejecutar una improvisación vocal experimentando con diferentes sonoridades, timbres y colores de la voz, construyendo atmósferas sonoras mediante un *delay* digital. En contraposición a la estructura del *aria da capo* barroca, esta sección constituye la parte central del aria, el desarrollo, con una mayor extensión que la primera. Finalmente, se abandona el micrófono central, y se recupera el altavoz del pubis y la máscara inicial, pero esta vez sin colocarla sobre la cabeza, golpeando el tubo de respiración contra el cuerpo y el suelo.

Una vez cesa la acción del cuerpo, el aria continúa hasta que se extingue completamente el eco y la reverberación del sonido.

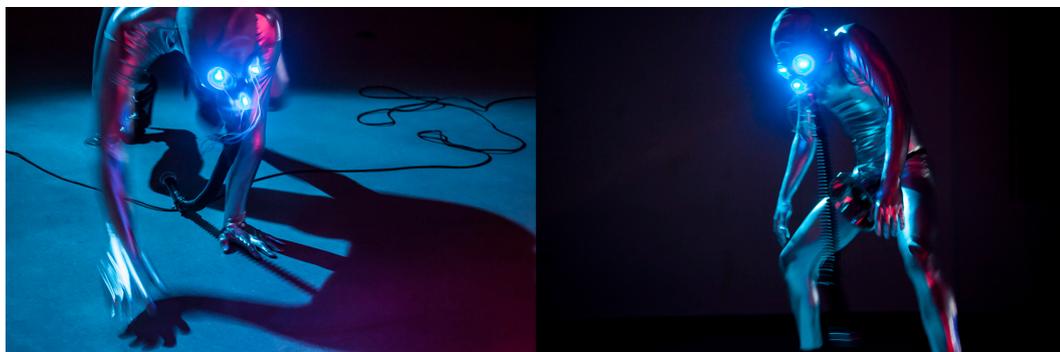


Fig. 63. y Fig. 64. *Aria para Cuerpo Híbrido*. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2016.

Al igual que en *Terapia BDSM*, los objetos utilizados comprenden una serie de relaciones semánticas que remiten a otros significantes, otras imágenes; y que en su combinación con la acción, construyen de manera conjunta la abstracción de la idea sobre la que se cimenta la propia performance. Además de los tres micrófonos, también son utilizados una máscara, un par de tacones, y un *zentai*¹⁰⁵ plateado.

La máscara de gas, además de esa acepción simbólica que describía Joan Rivière, también puede relacionarse directamente con las máscaras utilizadas en el teatro griego, que trataban de ocultar toda característica del actor para convertirlo así en personaje, y muchas veces, debido a su gran tamaño, diseño y apertura para la boca, también cumplían la función de megáfono. *El zentai*, se convierte en una segunda piel que elimina la identidad de aquel cuerpo que lo viste, y conjuntamente con la idea de tacón como prótesis, contribuyen a configurar la imagen de un cuerpo postgénero.

¹⁰⁵ Traje de cuerpo entero generalmente fabricado en nylon, lycra o spandex. Fueron desarrollados para su uso en la danza contemporánea. También suelen utilizarse en cine y televisión para eliminar a un actor de la escena con chroma-key.



Fig. 65. y Fig. 66. *Aria para Cuerpo Híbrido*. Universitat Politècnica de València, Valencia, 2016.

2.3.3. Tres dispositivos sonoros: Micrófono para voz, Hysterórganum y Tecnoprósopon

A continuación describiremos cada prótesis de manera independiente y detallada. La construcción de cada una de ellas se inspira parcialmente en la filosofía del movimiento maker¹⁰⁶ y el DIY, así como en el concepto de *exo-escultura* de Transnoise. Se trata de dispositivos muy sencillos producidos mediante el ensamblaje de objetos (una máscara de gas y un cuenco metálico) con componentes electrónicos (micrófonos, diodos). El sonido generado se procesa a través de una tarjeta de sonido externa, un secuenciador de audio y un pedal de *delay* para guitarra, según el siguiente esquema técnico general:

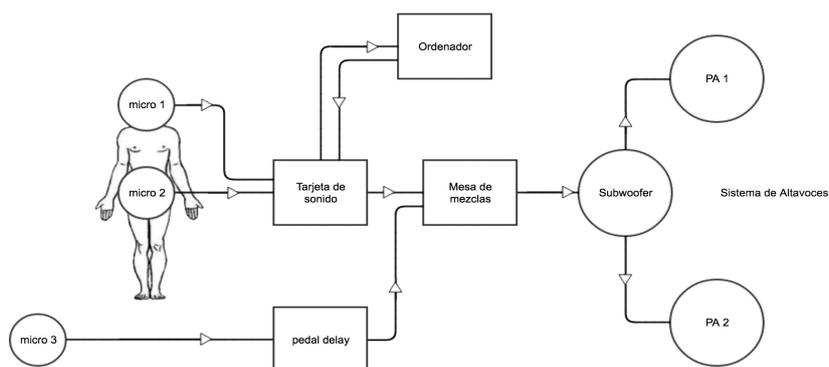


Fig. 67. Esquema técnico general.

¹⁰⁶ movimiento inspirado en la filosofía DIY para la fabricación de dispositivos electrónicos. Dale Douherty acuña el término *Maker* en 2005, a partir de la publicación de la revista *Make*, publicación trimestral que reúne proyectos de DIY con tutoriales para que los usuarios puedan llevarlos a cabo de manera independiente. María Castellanos, *La piel Biónica. Membranas Tecnológicas como Interfaces Corporales en la práctica artística*, 2015, 140.

2.3.3.1. Micrófono para voz

Este elemento de la performance consiste simplemente en un micrófono unidireccional para voz conectado a un pedal de *delay* para guitarra, permitiendo la acumulación de sonido progresiva, es decir, sonidos simultáneos a partir de una misma fuente sonora, y que desaparecen paulatinamente mediante repeticiones de la señal cuya intensidad decrece gradualmente.



Fig. 68. Detalle del micrófono y el pedal.

2.3.3.2. Tecnoprósopon

Consiste en una máscara de gas a la que se le añade un tubo flexible de 55cm y en cuyo extremo se coloca un micrófono inalámbrico. De esta manera, al vestir la máscara, cualquier movimiento de la cabeza y gran parte de los del cuerpo en general dan como resultado el balanceo del tubo, y por consiguiente el choque del micrófono o bien con el cuerpo, o con los elementos del espacio, amplificando el golpe.

En un principio, la extensión de la máscara se planteó como un elemento rígido, que además de la función de amplificar los golpes de contacto, limitara el movimiento del propio cuerpo, como podemos observar en el siguiente boceto:

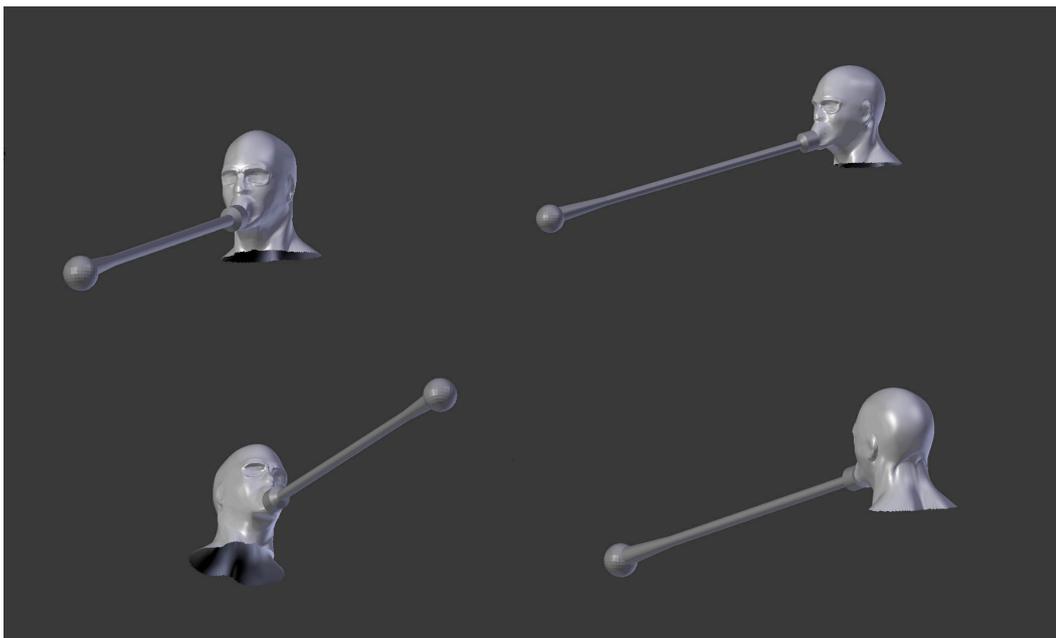


Fig. 69. Boceto 3D.

Finalmente se opta por un tubo de goma flexible, generado una imagen más orgánica.



Fig. 70. Detalle de la máscara y el tubo de goma.

También se le añaden 4 diodos azules, 3 en la parte superior, y uno en el extremo del micrófono, formando dos circuitos independientes, según los siguientes esquemas:

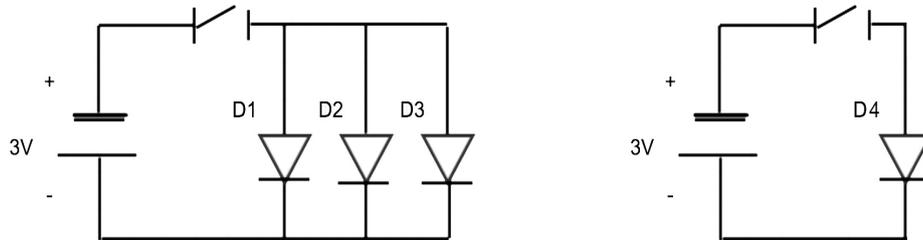


Fig. 71. y Fig. 72. Esquemas de los circuitos.



Fig. 73. y Fig. 74. Detalle de los circuitos instalados en la máscara.

La señal captada por el micrófono se envía a un secuenciador de audio (*Ableton Live*) dónde es modificada mediante diferentes efectos y equalizaciones, generando una señal de salida con una serie de armónicos añadidos de timbre metálico, parecido al sonido de los cuencos tibetanos, y rica en bajas frecuencias.

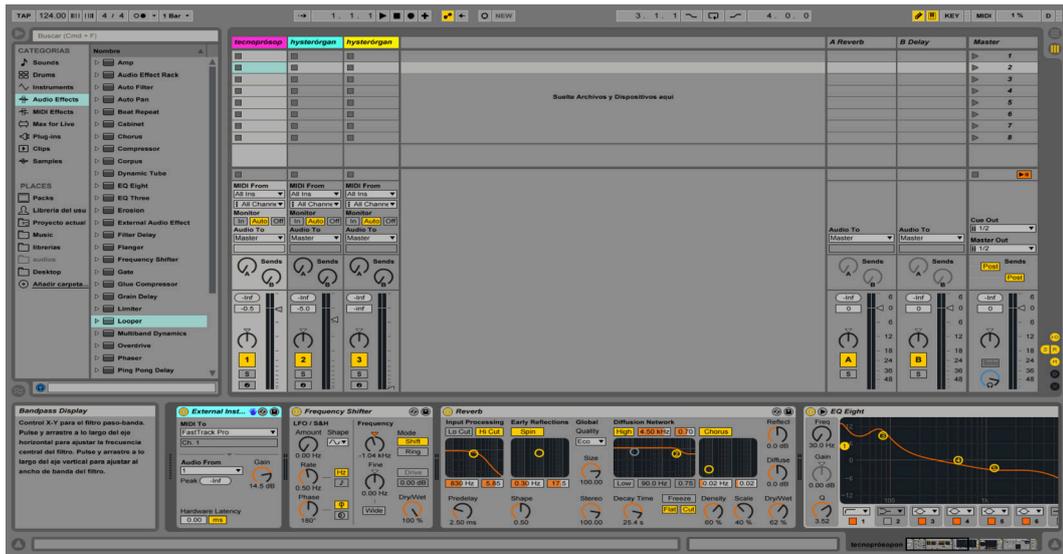


Fig.75. Captura de pantalla del software.

2.3.3.2. Hysterórganum

Este dispositivo consiste en un altavoz reciclado de 3.2 Ohm y 2.5W/4W que es utilizado como micrófono. Para ello, simplemente se convierte la salida del mismo en una conexión *jack* hembra, y se conecta a una de las entradas de la tarjeta de sonido.

El conjunto de efectos y ecualizaciones dispuestos desde el secuenciador, diseñan un sonido que contrasta con las bajas frecuencias del *Tecnoprósopon*. En este caso posee unas frecuencias medias a modo de trémolo, y otras agudas con un brillo acolchado, amortiguado.



Fig.76. y Fig.77. Capturas de pantalla del software.

El funcionamiento cómo sensor es similar al de los piezoeléctricos. Debido a su baja sensibilidad, captura principalmente los golpes, ya que la energía mecánica aplicada directamente sobre la membrana del altavoz, se transforma en señal eléctrica gracias al electromagnetismo de la bobina interna.

Para construir la prótesis, se utiliza un cuenco metálico, emulando la propia forma del altavoz, al que se le añaden unas cintas elásticas para poder sujetarlo a la zona del pubis.



Figs. 77, 78, 79, y 80. Detalles del cuenco metálico.

También se le añaden dos pequeños circuitos, uno de 4 diodos rojos conectados en serie sobre el exterior del marco del altavoz, y otro de un fragmento de tira LED azul también por el interior del marco; ambos controlados por un conmutador.

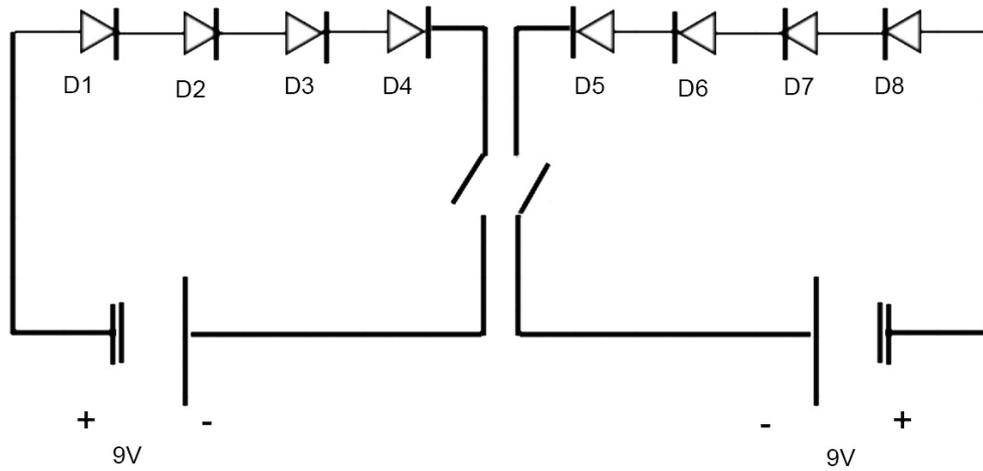


Fig. 81. Esquema del circuito de LEDs y el conmutador.



Fig. 82. Detalle del montaje de los LEDs en el altavoz.



Figs. 83, 84, 85 y 86. Dispositivo final.

Finalmente la performance se realiza el día 6 de septiembre de 2016 en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universitat Politècnica de València, con una duración de 40 minutos.

La documentación de todo el proceso de producción de los dispositivos y la performance se adjunta en el Anexo 2 en la carpeta correspondiente de *Aria para Cuerpo Híbrido*.



Fig. 87. Detalle de los objetos y dispositivos finales (izquierda).

Fig. 88. Detalle de la performance (derecha).

CONCLUSIONES

El origen de esta investigación surge del interés por conocer y comprender desde la práctica artística, los procesos mediante los cuales, la violencia y la desigualdad derivadas del conjunto de relaciones de poder del contexto contemporáneo se sistematiza en nuestros cuerpos. Tras haber llevado a cabo un estudio sobre la genealogía política del cuerpo y los movimientos feministas, podemos afirmar que la consolidación no sólo de los dispositivos de género y sexualidad, sino de todos aquellos que constituyen el eje de desigualdad interseccional, responde a una serie de operaciones complejas que necesariamente deben ser abordadas desde múltiples áreas del conocimiento tanto para su análisis como para su comprensión. Esta suerte de algoritmos son los que modelan y condicionan la formación del sujeto político, siendo el cuerpo un territorio de lucha constante.

El punto de partida de este recorrido, ha sido el estudio de la biopolítica del siglo XIX, momento de máximo auge desde el siglo XVII de la biología y la medicina como tecnologías de representación del cuerpo, momento dónde comienza a fraguar la crisis del sujeto de la modernidad, del *cogito cartesiano*, que como hemos visto, se prolonga hasta el cambio de paradigma con la Segunda Guerra Mundial. De este modo, aunque partimos del análisis de los dispositivos de género y sexualidad como ficciones políticas, la complejidad del sistema de hibridaciones que configuran la producción de la subjetividad, nos obliga a ampliar este análisis a un contexto más general, considerando otros tipos de tecnologías que también tienen el poder de inscribir representaciones en el cuerpo. Es por ello que, a lo largo de esta investigación, hemos ido abordando temas que considerábamos necesarios para entender el cuerpo como un espacio contingente, preparando el abanico de posibilidades que nos ofrece la práctica artística, y específicamente el arte de acción, como un medio de resistencia a la condición neoliberal, que borra sistemáticamente la especificidad de los cuerpos como mecanismo de control absoluto. Este hecho, ha desembocado en un ir y venir constante entre la teoría y las políticas performativas feministas y queer más relevantes de la segunda mitad del siglo XX en el contexto de las sociedades occidentales.

En la primera parte de esta investigación, hemos llevado a cabo un recorrido de manera sintética por las formas de gobierno del cuerpo de la historia reciente, elaborando una cartografía que sitúa y contextualiza parte de las corrientes feministas contemporáneas, concretamente el feminismo radical; que paralelamente con los movimientos y luchas sociales de este contexto, nos han aproximado a la deconstrucción de la identidad desarrollada por el activismo y la teoría *queer*. Para completar la contextualización de esta cartografía, hemos retomado la comparación entre sociedades disciplinarias y de control que inician autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze o Beatriz Preciado, profundizando en la modulación y yuxtaposición de los dispositivos que construyen el sistema de verificación del cuerpo contemporáneo, poniendo especial énfasis en el cambio de concepción del cuerpo por parte de la medicina debido al capitalismo de superproducción.

Asimismo, las prácticas performativas de herencia feminista iniciadas en los 70, y que han continuado transformándose hasta día de hoy, han entendido el cuerpo como un espacio idóneo y necesario de acción política. La producción a partir de lo abyecto, la invención de otros cuerpos posibles, supone en esencia, una inversión de las relaciones de alteridad que en su discurso, deslegitiman e imposibilitan la relación de equivalencia entre los cuerpos. Performances como, *La Réincarnation de Sainte Orlan* (1990-1993) de Orlan, *Solar Anus* (1999) de Ron Athey, *Himenoplastia* (2004) de Regina José Galindo, *Between menopause and old age, balancing on the edge/age* (2014) de Rocío Bolívar y Begoña Grande, o *Pedazos de carne muerta* (2016) de Erika Bülle, son algunos ejemplos de cómo el arte de acción puede rearticular dichas relaciones, llevando la noción de corporeidad hasta el extremo. En cuanto al movimiento postporno y la producción específica de otras representaciones de la sexualidad que rompen con el discurso falocéntrico, esta inversión da un paso más allá, borrando los límites de lo íntimo y de lo privado, haciendo del cuerpo abyecto un arma de conquista de espacio público.

La confluencia de todas estas relaciones, nos obligan a repensar el cuerpo, a enfocarlo desde otros puntos de vista, a observarlo bajo otras miradas. Sólo entonces será posible imaginar un cuerpo sin órganos, producto y productor de

lenguajes que rompan con la idea de espejo, con la de reflejo de realidad. Un cuerpo cuya categoría ontológica sea el propio devenir. Eso es el cyborg de Donna Haraway, una construcción totalmente artificial, una tecnología consciente de su propia ficcionalidad, que en ese estado de autorrepresentación, desarticula dicha idea de ficción, porque en términos de multiplicidad, es casi tan imposible distinguir entre original y copia como no hacerlo. Pero quizás, esa sea también la imposibilidad del cyborg, su herencia discursiva, su memoria.

La aproximación de Teresa de Lauretis al concepto de tecnología, nos ha llevado a reconsiderar la relación cuerpo tecnología como un conjunto de mecanismos discursivos, dónde la metáfora del cyborg, supone una alianza del cuerpo con las tecnologías para trascender el organismo, la idiosincrasia de la subjetividad, y situarse en los límites del discurso, en la frontera. Este ha sido el trabajo de algunas artistas como Arianna Ferrari, Quimera Rosa, Transnoise o Francesca Fini, un juego de relaciones de poder, un juego de desterritorialización del cuerpo desde el cuerpo, a través de la acción.

Esta contextualización ha sido un punto clave de la investigación, ya que ha permitido trabajar con una mayor polisemia los conceptos de cuerpo y tecnología, estableciendo múltiples capas, lecturas y análisis críticos de los mismos.

Mi práctica artística durante los últimos años ha estado estrechamente ligada al objeto de estudio, formando parte de este Trabajo Final de Máster, en el que paralelamente a las investigaciones teóricas, he ido formalizando toda esta serie de conceptos a través de la experimentación con el arte de acción. Estas formalizaciones se han centrado en la indagación del cuerpo como espacio de resistencia política, siendo la relación con la tecnología una fórmula para reinventar el propio cuerpo, una alianza con aquellos mecanismos discursivos que nos oprimen, una manera de asumir una identidad fracturada.

En cuanto al objetivo principal de esta investigación, hemos desarrollado una serie de dispositivos de tecnología sencilla que han permitido la elaboración y ejecución de dos performances que han hibridado tanto a nivel formal como conceptual las reflexiones generadas durante el estudio teórico. El tipo de

objetos, materiales, y componentes electrónicos han combinado diferentes imaginarios, con referencias a la ciencia ficción y el cyberpunk, la cibernética, el fetichismo y el BDSM, utilizando la metáfora del *cyborg* desde una posición crítica dónde el cuerpo es objeto y sujeto de la acción, del propio medio.

En lo referido a los dispositivos en sí, además de su conceptualización teórica, durante todo el proceso de producción se han aplicado conocimientos de distintos tipos, principalmente en la parte electrónica, en la fisiológica, en el software, y en la fisicidad del sonido.

En cuanto a las limitaciones y posibles ampliaciones específicas de *Terapia BDSM*, aunque el resultado obtenido se aproxima bastante a la idea inicial, cabría continuar experimentado para minimizar los márgenes de error en el funcionamiento de los dispositivos. Una posible solución sería diseñar y fabricar una única placa con todos los componentes, agrupando los transformadores, la microcontroladora y la batería en un único soporte y zona del cuerpo, extendiendo los electrodos desde ese punto a cada grupo muscular. De este modo reduciríamos la contaminación en la transmisión de la señal. Otra posible ampliación sería la investigación sobre la interacción con otros grupos musculares, explorando la reacción de otras partes del cuerpo diferentes de la extremidades, consiguiendo otro tipo de movimientos. Conceptualmente, cabría la posibilidad de indagar sobre la idea de sedación, experimentar con anestesia local para aún estando consciente no tener ningún tipo de control sobre el cuerpo, dependiendo enteramente de la interacción del usuario con el dispositivo a través de su voz.

Acerca de las ampliaciones de *Aria para Cuerpo Híbrido*, podemos considerar esta acción como un punto de partida para investigaciones y experimentaciones futuras en cuanto al comportamiento sonoro del cuerpo, no sólo mediante la interacción con dispositivos electrónicos, sino por medio del trabajo directo de las señales generadas en el cuerpo mismo. El factor temporal a la hora de acotar la investigación ha supuesto una limitación en cuanto a una mayor experimentación con el sonido a través de los dispositivos, pero al mismo tiempo ha abierto varias vías hacia el trabajo conjunto entre las propiedades fisiológicas, eléctricas y mecánicas, del cuerpo y la tecnología. El estudio de la transmisión

neuromuscular ha permitido proyectar la investigación de la transformación de la señal eléctrica en energía mecánica. Al tratarse de vibraciones de las fibras musculares, nos encontramos directamente ante una serie de sonidos que si fueran amplificados serían audibles para el oído humano. Este dato supone un paso más allá entre la idea de prótesis e interfaz corporal, sugiriendo un camino hacia la no interfaz. Esta idea de la no interfaz, también nos aproxima al pragmatismo del cyborg, precisamente por su inmaterialidad.

Para concluir, podemos afirmar que la contextualización política del cuerpo nos permite entenderlo como algo en constante proceso de modulación, como una serie de ficciones, una objetividad encarnada como diría Donna haraway, en tanto que espacio vacío, resultado de operaciones tecnobiopolíticas, y más en un contexto globalizado. Aprender estas cuestiones significa considerar la importancia de una alianza de resistencias somatopolíticas, ya que la evidencia de su necesidad es la subordinación, el sometimiento, la dominación, el abuso, la opresión, que viven miles de cuerpos día a día por el simple hecho de existir.

La investigación y producción artística juegan un papel crucial en este sentido, y más concretamente las prácticas performativas, ya que tienen lugar en el tiempo y el espacio del acto real, de la vida misma; y nos permiten plantear un espacio de reflexión y enunciabilidad transversal; que no sólo roza los cuerpos, sino que los atraviesa.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Alier, Roger. *Guía universal de la ópera, 3 vols., Ma non troppo*. Barcelona: Robinbook, 2000.
- Alier, Roger, Marc Heilbron, y Fernando Sans Rivière. *Història de l'òpera italiana*. Barcelona: Empúries, 1992.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Freud y Lacan*. Traducido por José Sazbón y Alberto J. Pla. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- American Psychiatric Association. "DSM-5 Development". Acceso el 11 de agosto de 2016, <http://www.dsm5.org/Pages/Default.aspx>
- Armstrong, Elizabeth y Suzanna Crage. Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth. *American Sociological Review*, 71 (octubre, 2006): 724–752.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2001.
- _____. *El ombligo de los limbos; El pesa nervios*. Traducido por Antonio López Crespo. Buenos Aires: Aquarius, 1972.
- _____. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad; Para acabar de una vez con el Juicio de Dios*. Traducido por Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1983.
- Asensio, Juan Carlos. *El canto Gregoriano. historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Barthes, Roland. *La aventura semiótica*. Traducido por Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1993.
- Bataille, Georges. "El ano solar" en *El Ojo Pineal*. Traducido por Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-textos, 1996.
- Blade Runner*. Dir. Ridley Scott. Estado Unidos: Warner Bross. 117 minutos. Film. 1982.
- Bornstein, Kate. *Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of Us*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Byod, Nan Alamilla. *Wide Open Town: A history of Queer San Francisco to 1965*. Berkeley: University of California Press, 2003.

- Butler, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge, 2002.
- _____. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducido por Alcira Bixio. Barcelona: Paidós, 2002.
- Cage, John. *Para los pájaros*. Traducido por Luis Justo. Caracas: Monte Ávila, 2007.
- Carter, David. *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*. Nueva York: St. Martin's Press, 2004.
- Castellanos, María. *La Piel Biónica. Membranas tecnológicas como interfaces corporales en la práctica artística*. Tesis doctoral, Departamento de Dibujo Universidad de Vigo, 2015.
- Chicharro, José López y Almudena Fernández Vaquero, coord. *Fisiología del Ejercicio*. Madrid: Médica Panamericana, 2006.
- Císcar, Javier Costa. *Manual práctico de armonía funcional*. Valencia: Piles, 2013.
- Corcuera, Laura. *El orgullo es nuestro. Movimientos de liberación sexual en el Estado Español*. Madrid: Diagonal, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones. 1972-1990*. Traducido por José Luís Pardo. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Acceso el 3 de agosto de 2016. Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20%20Conversaciones.pdf>
- _____. *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Traducido por Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *El Antiedipo*. Traducido por Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducido por O. Del Barco y C. Ceretti. México: Siglo XXI, 1998.
- Desaparecidos. "Por la Memoria, la Verdad y la Justicia". Acceso el 9 de agosto de 2016, <http://www.desaparecidos.org/arg/>
- Eire, Antonio López. Reflexiones sobre la poética de Aristóteles. *HVMANITAS*, 53 (2001) : 183-190.
- Fairfield State Hospital. "Metrazol Therapy". Acceso el 10 de agosto de 2016, <http://www.fairfieldstatehospital.com/metrazol.html>
- Figari, Carlos. "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación". Figari, Carlos y Adrián Scribano, comp. *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y*

Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica. Buenos Aires: Ciccus-CLACSO, 2009.

Fisk, Norman. Gender dysphoria syndrome: the conceptualization that liberalizes indications for total gender reorientation and implies a broadly based multidimensional rehabilitative regimen. *Western Journal of Medicine*, 120 (Mayo 1973): 386-391.

Firestone, Shulamit. *La dialéctica del sexo*. Traducido por Ramón Ribé Queralt. Barcelona: Kairós, 1976.

Foro de Vida Independiente y Divertad. "Diversidad funcional, un nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano". Acceso el 1 de agosto de 2016, <http://www.forovidaindependiente.org/node/45>

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica. Una mirada sobre la arqueología médica*. Traducido por Francisca Perujo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.

_____. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Traducido por Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1990.

_____. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.

Galaz, María Teresa. Algunos problemas de métrica griega: ritmo, pies, metros. *Faventia*, núm.7, vol. 1. (Barcelona, 1985): Universitat Autònoma de Barcelona, 21-32.

Galván, Valentín. La influencia de Michel Foucault en los movimientos de liberación sexual durante la transición española. *Revista Endoxa*, 31, Uned (2013): 127-144. Acceso el 22 de agosto de 2016, <http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/9369/8926>

Garbini, Luigi. *Breve historia de la música sacra*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

García Calvo, Agustín. *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*. Zamora: Lucina, 2006.

García, Immaculada y Enrique Gonzálbez. *En torno a la medicina romana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.

Giménez, Fabián. "Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan" en *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones*. México: Fonatamara, 2011.

González, Sara María Bañón. "Tratamientos biológicos en psiquiatría: Terapia Electroconvulsiva". Ponencia presentada en el XIII Congreso Virtual Internacional de Psiquiatría "Interpsiquis". Del 1 al 29 de febrero, 2012.

Haraway, Donna. *Simians, cyborgs and women. The Reinvention of Nature*. Traducido por Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1995.

- Heger, Heinz. *Los hombres del triángulo rosa. Memorias de un homosexual en los campos de concentración*. Traducción de Eduardo Knörr Argote. Madrid: Amaranto, 2002.
- Hemeroteca ABC. "Se clausura en Madrid el IV Congreso Mundial de Psiquiatría". Madrid: 11 de septiembre, edición de la mañana, 1966. Acceso el 9 de agosto de 2016 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1966/09/11/072.html>
- Herrero Brasas, Juan Antonio. "Los inicios de un movimiento emancipatorio: Alemania, las dos tradiciones". *La sociedad gay*. Madrid: Focas Ediciones, 2001.
- Historiasiglo20. "Los Juicios de Nuremberg". Acceso el 11 de agosto de 2016, <http://www.historiasiglo20.org/GLOS/nuremberg.htm>
- History.com. "Civil Rights Movement". Acceso el 3 de agosto de 2016, <http://www.history.com/topics/black-history/civil-rights-movement>
- History of Dioni. "Familia Genovese". Acceso el 29 de Julio de 2016, <http://mafiadioni.es.tl/Familia-Genovese.htm>
- IDIS. "Grupo Guati". Acceso el 10 de agosto de 2016, <http://proyectoidis.org/grupo-gutai/>
- I.K.U.* Dir. Shu Lea Cheang. Japón: Takashi Asai. 74 minutos. Film. 2001.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2009.
- Jelinek, Elfriede. *La pianista*. Traducido por Pablo Diener-Ojeda. Barcelona: Literatura Mondadori, 2004.
- Kramer, Bernd. Catfishes-Siluriformes: Electroreception and communication in fishes. *Progress in zoology*, 42 (1996): 73-75.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducido por Viviana Ackerman y Nicolás Rosa. Buenos Aires: Catálogos, 1988.
- Laclau, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Traducido por Individual Translators. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Traducido por Eugenio Portela. Madrid: cátedra, 1994.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Traducido por Ana María Bach y Margarita Roulet. London: Macmillan Press, 1989.
- _____. "Identidad de género, malos hábitos y teoría queer", en Zurán, Francisco A., Ed. *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: OCHO Y MEDIO, 2011.

- Leclere. "Autoportrait avec éperon d'amour". Acceso el 29 de julio de 2016, <http://www.lecleremdv.com/html/fiche.jsp?id=953827&np=2&lng=fr&npp=20&ordre=1&aff=1&r=>
- Madrid Sindical. "Los disturbios de Stonewall Inn". Acceso el 29 de Julio de 2016, <http://docpublicos.ccoo.es/cendoc/040656DistrubiosStonewallArcoiris.pdf>
- Marks, John. *The Search for the Manchurian Candidate*. New York: Times Books, 1979.
- Martín, José M^a Rodríguez. Apuntes de electroterapia. *Iontoforesis*. Acceso 2 de agosto de 2016 <http://www.iontoforesis.com>
- Martínez Soques, Fernando. *Método de canto gregoriano. Según las teorías rítmicas de Solesmes*. Barcelona: Pedagógica, 1943.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. Traducido por Ana María Bravo García y revisado por Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1995.
- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. "eCIE10". Acceso el 12 de agosto de 2016, http://eciemaps.mspsi.es/ecieMaps/browser/index_10_2008.html
- Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca*. Madrid, Barcelona: Egales, 2004.
- Mi sexualidad es una creación artística*. Dir. Lucía Egaña. España: Lucía Egaña Rojas. 46 minutos. Film. 2001.
- Money, John y Patricia Tucker. *Asignaturas sexuales*. Barcelona: A.T.E, 1978.
- Monografías.com. "Benzodiacepinas". Acceso el 11 de agosto de 2016, <http://www.monografias.com/trabajos82/benzodiacepinas/benzodiacepinas.shtml>
- Moreno, Guillermo. *El ethos en la poética de Aristóteles*. Des-Encuentros,1, nº2 (Agosto, 2000). Bogotá: CENDA. Acceso el 30 de agosto de 2016, <http://www.cenda.edu.co/desencuentros/index.php/journal/issue/view/5/showToc>
- Ocaña, retrato intermitente. Dir. Ventura Pons. España: Proeza Teide P.C. 85 minutos. Film. 1978.
- Oakley, Ann. *Sex, gender and society*. Farnham: Ashgate, 2005.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. Cátedra: Madrid, 2000.
- Open Culture. "Shoot". Acceso el 28 de agosto de 2016, <http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html>

- Pardo, Rafael Gómez. Deleuze o "Devenir Deleuze". Introducción crítica a su pensamiento. *Ideas y Valores*, 145, Bogotá (2011): 131-149.
- Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón. Dir. Pedro Almodóvar. España: Figaró. 80 minutos. Film. 1980.
- Platero, Raquel Lucas, ed. *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- popMATTERS. "A conversation with Annie Sprinkle". Acceso el 2 de agosto de 2016, <http://www.popmatters.com/column/151784-subversive-sexology-a-conversation-with-annie-sprinkle/>
- Preciado, Beatriz. "Arquitectura erotizada" en *El Diario NTR*. Edición dominical, 703 (2010): 14-15.
- _____. "Féminisme amnesique". *Libération*. 9 de mayo, sección Pensamiento, 2014.
- _____. Genealogía somatopolítica y marcos de inteligibilidad corporal: del cuerpo soberano al cuerpo biopolítico. Conferencia presentada en el seminario "Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados". Del 2 al 4 de noviembre, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2011.
- _____. "Género y performance". *Zehar aldizkaria*, 54 (2004): 20-27.
- _____. Historia de una palabra: Queer. *Parole de Queer*. Comentario enviado el 7 de diciembre de 2014. <http://paroledequeer.blogspot.com.es/p/beatriz-preciado.html>.
- _____. ¿La muerte de la clínica?. Conferencia presentada en el Programa de Prácticas Críticas "Somateca: Vivir y resistir la condición neoliberal". Del 7 de marzo al 6 de junio, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.
- _____. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- _____. ¿La muerte de la clínica?. Conferencia presentada en el Programa de Prácticas Críticas "Somateca: Vivir y resistir la condición neoliberal". Del 7 de marzo al 6 de junio, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.
- Quisbert, Ermo. "Código civil francés de 1804", Apuntes Jurídicos. 2011. Acceso el 24 de julio de 2016, <https://jorgemachicado.blogspot.com.es/2011/03/ccf1804.html>
- Real Academia Española. Abjecto. *Diccionario de la lengua española*. Acceso el 7 de agosto de 2016, <http://dle.rae.es/?id=0Eby5wj>
- _____. Tecnología. *Diccionario de la lengua española*. Acceso el 5 de Julio de 2016, <http://dle.rae.es/?id=ZJ2KRZZ>

- React Feminism. "Cut piece" . Acceso el 28 de agosto de 2016
<http://www.reactfeminism.org/entry.php?id=121&%3Be=>
- Redstockings. "About Redstockings of the Women's Liberation Movement".
Acceso el 4 de agosto de 2016,
<http://www.redstockings.org/index.php/about-redstockings>
- Rich, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. Traducido por María-Milagros Rivera Garretas. *DUODA. Revista d'estudis feministes*, 10 (1996): 15-45.
- Rivière, Joan. "Womanliness as a masquerade". *International Journal of Psycho-Analysis*, X, 303-313, 1929. Traducido por Victor Smirnoff para *la revue La Psychoanalyse*, 7, Paris (1964): PUF.
- Roca, José Manuel. *Nación Negra Poder Negro*. Madrid: La Linterna Sorda, 2009.
- Rocca, Adolfo Vázquez. Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva Carne, Cuerpo sin órganos y Escatología de la Enfermedad. *Nómadas*, 18 (2008): 323-333.
- Rubin, Gayle. The traffic in women : notes on the political economy of sex. *Toward and Anthropology of Women. Monthly Review Press* (1975): 157-210.
- Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*. Dir. Victor Silverman y Susan Stryker. Estados Unidos: Victor Silverman, Susan Stryker y Jack Wash . 56 minutos. Film. 2005.
- Sick: the life and death of Bob Flanagan, Supermasochist*. Dir. Kirby Dick. Estados Unidos: Kirby Dick. 89 minutos. Film. 1997.
- Smith, F. Joseph. Ars Nova: A Re-Definition? vol.2. *Música Disciplina*, 19 (1965): 83-97.
- Sontag , Susan. "Notes on Camp" en *Against Interpretation and other Essays*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Spencer, Colin. *Homosexuality. A history*. Londres: Fourth Estate, 1996.
- Spivak, Gayatri C. "The Rani of Simur", *Europe and its Others*, vol.1., ed. Francis Baker et al. Colchester: Uessex, 1985.
- Stoller, Robert. *Sex and Gender*. New York: Science House, 1968.
- Stull, Miguel Ruiz. La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación. *Trans/Form/Ação*, 34, n.1, Marília (2011): 131-148.
- Tate. "Rhythm 0". Acceso el 28 de agosto de 2016,
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-l03651>

- Teal, Donn. *The Gay Militants : How Gay Liberation Began in America, 1969-1971*. New York: St. Martin's Press, 1971.
- Texas Instruments. "LM386". Acceso el 11 de agosto de 2016, <http://www.ti.com/product/LM386>
- The History project, University of California. "Ideology of the New Left". Acceso el 5 de agosto de 2016, http://historyproject.ucdavis.edu/lessons/view_lesson.php?id=43
- The New Yorker. "A note on the New York Radical Feminists". Acceso el 4 de agosto de 2016, <http://www.newyorker.com/news/news-desk/a-note-on-the-new-york-radical-feminists>
- The official website of New York State. "Liquor Authority. Division of Alcoholic Beverage Control". Acceso el 29 de julio de 2016, <https://www.sla.ny.gov/historical-overview>
- Transexualia. "El transexual y la nueva ley de enjuiciamiento civil". *Asociación Española de Transexuales*. Acceso el 2 de agosto de 2016, http://transexualia.org/wpcontent/uploads/2015/03/Legal_Ley_enjuiciamiento-civil.pdf
- Transnoise. Acceso el 9 de Julio de 2016, <http://transnoise.tumblr.com/Transnoise%20laboral>
- Trujillo Barbadillo, Gloria. "Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español", en *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, eds. Grupo de Trabajo Queer. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005, 29-44.
- Val, Jaime del. "Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el posmodernismo". *Artnodes*, 6 (2006): 31-43. Acceso el 6 de agosto de 2016, <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/val.html>
- Varas, Carlos Pobleta. *Manual de historia de la música, desde la edad media hasta mediados del siglo XVIII*. Santiago : Zig-Zag, 1967.
- Virgin Machine*. Dir. Monika Treut. Alemania: Hyena Films y NDR. 84 minutos. Film. 1988.
- Wittig, Monique. *The Straight Mind and other essays*. Traducido por Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: EGALES, 2006.

