

# REDES EXCÉNTRICAS

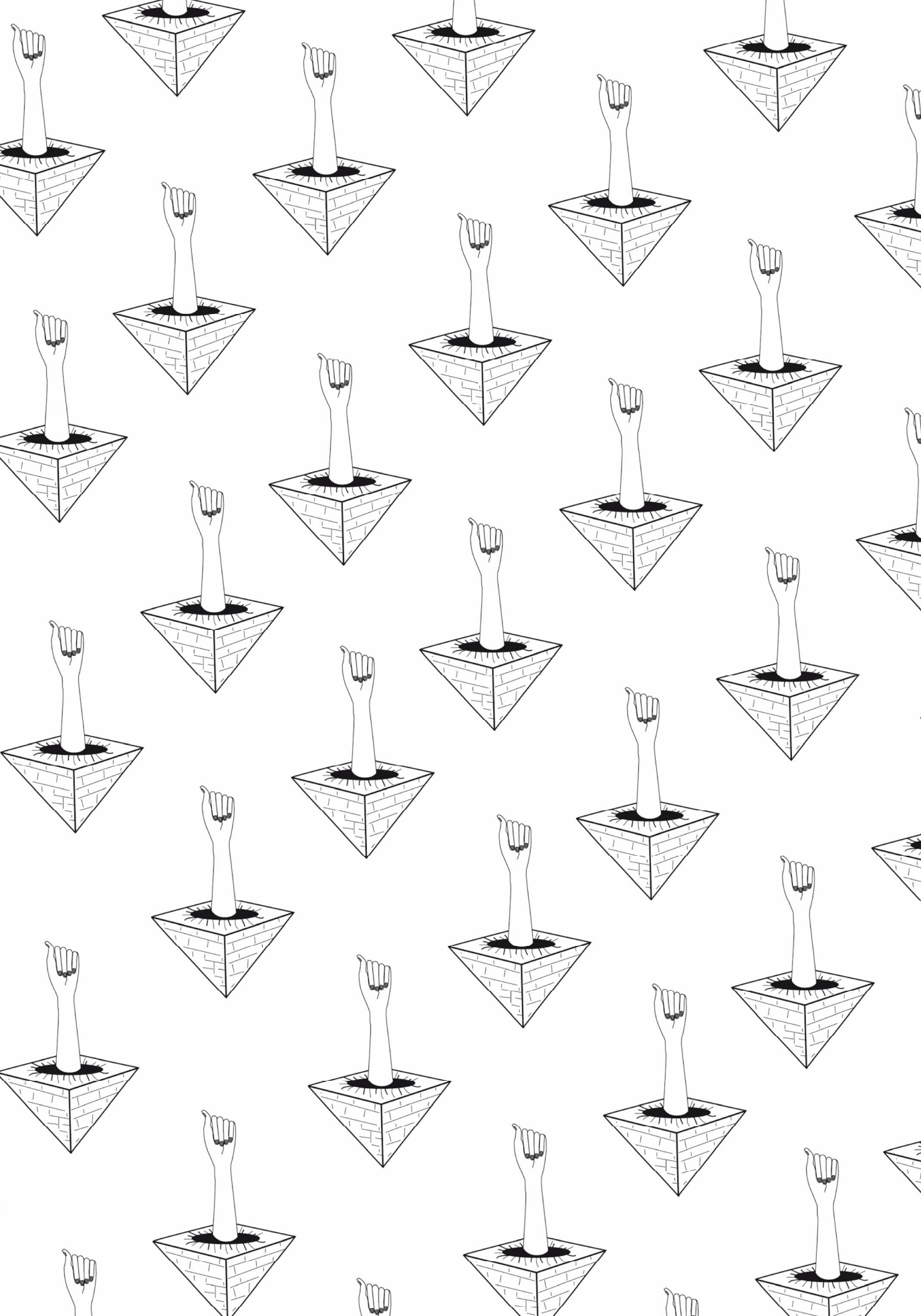
## Una memoria estético/política de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español

REDES EXCÉNTRICAS

Tesis Doctoral de Beatriz Higón Cardete

Dirigida por:  
Dra. Carmen Lucía Navarrete Tudela  
Dra. Tatiana Sentamans Gómez  
Dra. Carmen García Muriana

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts Sant Carles  
Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación





---

Programa de Doctorado en Arte:  
Producción e Investigación



**REDES EXCÉNTRICAS**  
**UNA MEMORIA ESTÉTICO/POLÍTICA DE LAS**  
**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TRANSFEMINISTAS EN EL**  
**ESTADO ESPAÑOL**

Tesis Doctoral presentada por:  
**Beatriz Higón Cardete**

Dirigida por:  
**Dra. Carmen Lucía Navarrete Tudela**  
**Dra. Tatiana Sentamans Gómez**  
**Dra. Carmen García Muriana**

Valencia, Julio de 2022





## **REDES EXCÉNTRICAS**

Una memoria estético/política de las prácticas artísticas  
transfeministas en el Estado español

**Beatriz Higón Cardete**



Elena-Urko, O.R.G.I.A y Parole de Queer, *La Loca* (2020), ilustración digital en b/n para “La papitriz, l’enamorado y la loca. Un breve revolcón transmarikabollo con el tarot”. En *(h)amor<sup>5</sup> húmedo*, pp. 91-111. Continta me tienes.

Este es un trabajo a diferentes voces que no podría haber sido sin mis codirectoras. Mi agradecimiento a Tatiana Sentamans y Carmen G. Muriana es polimorfo y no cabe en una categoría. Han sido unas maravillosas codirectoras, con su boli rojo y su yunque, pero sobretodo son familia y las compañeras de batallas sin las que mi devenir sería otro. No dejo de aprender con vosotras.

Gracias a Carmen Navarrete, por el apoyo, el ojo crítico, y por ser una referente. Toda mi admiración y cariño.

Juan siempre al rescate, gracias por hacerme reir mientras dabas forma a esta tesis. Eres mi hermano.

A Ana, gracias por la infinita paciencia y el acompañamiento en este proceso, otro más de esta vida que nos vamos montando juntas, qué regalo. Todo saldrá bien.

Esta tesis es un homenaje a las personas que han alimentado una red de la que me siento parte, a todas ellas les debo aprendizajes y las admiro: Urko, Majó, Medeaks, Diana, Ce, Kina, Itzi, Fefa, otra vez las O.R.G.I.A en todos sus formatos, y muchxs más. Espero otro Jubileo pronto. Gracias a las que fueron haciendo lucha y genealogía para que estos 20 años hayan sido posibles.

A la compleja y maravillosa Marina. Nos falló el tiempo, y un poco la suerte. Ojalá haber podido compartir contigo estas pequeñas victorias. Y a la infatigable yaya Marina, gracias por estar siempre. Esto también es vuestro.

A Miguel Ángel, por nuestra relación reinventada, y a toda la familia que recuperaré con ella. La familia de sangre también se elige, os quiero. Esta tesis también es de la abuela María, la abuela pequeña, la tía Merche, Eva, Paula y toda una estirpe de luchadoras.

Lluís, mi *frikipedia*, cuentacuentos, padre postizo, del que tanto he aprendido. Te me has ido antes de la celebración. A toda la familia mallorquina, os debo una visita y muchos abrazos.

Muchas personas queridas me han hecho sentir que estaban ahí a pesar de mi encierro: mi siciliano favorito *and family*; las *amichis* de València, Paola y Itzi, Davinia y Emma; mis Raqueles y su bonita familia; Giovanna y sus chicos; Jonay y Javi siempre pendientes. Os debo muchas barbacoas y cervezas a todxs. Gracias por la espera.

# ÍNDICE

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| RESUMEN                                                | I   |
| RESUM                                                  | II  |
| ABSTRACT                                               | III |
| INTRODUCCIÓN                                           | 3   |
| Antecedentes y estado de la cuestión .....             | 4   |
| Hipótesis, preguntas de investigación y objetivos..... | 5   |
| Estructura y límites del trabajo.....                  | 7   |
| Metodologías .....                                     | 12  |
| Usos del lenguaje.....                                 | 15  |

## **PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES, CONTEXTO Y REFERENTES**

|                                                                                                    |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Capítulo I. Somos lo que vivimos. Contextos de crisis desde la Transición hasta los años 90</b> | <b>19</b> |
| 1.1. Seres bisagra: la Transición, la generación X y sus polinomios .....                          | 20        |
| 1.2. La cultura del miedo: heroína, crisis del sida y el caso Alcàsser .....                       | 31        |
| 1.2.1. Heroína.....                                                                                | 32        |
| 1.2.1.1. Drogas y políticas institucionales.....                                                   | 38        |
| 1.2.1.2. Drogas y Movida.....                                                                      | 39        |
| 1.2.1.3. Heroína y tratamiento en medios .....                                                     | 41        |
| 1.2.2. Sida y VIH .....                                                                            | 45        |
| 1.2.2.1. Crisis del sida en el Estado español .....                                                | 46        |
| 1.2.2.2. Movilización civil y VIH .....                                                            | 52        |
| 1.2.3. El caso Alcàsser .....                                                                      | 60        |
| 1.3. Políticas públicas feministas y LGTB .....                                                    | 65        |
| <b>Capítulo II. Somos lo que vemos. Cultura visual y construcción identitaria</b>                  | <b>77</b> |

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1. El ajuar frankenstein: genealogía y referencia .....                                              | 78  |
| 2.1.1. Somos lo que vemos .....                                                                        | 84  |
| 2.2. Caldos de cultivo contraculturales .....                                                          | 88  |
| 2.2.1. La Movida .....                                                                                 | 89  |
| 2.2.2. Riot Grrrrl .....                                                                               | 97  |
| 2.3. Mixtape situada (o popurrí).....                                                                  | 106 |
| 2.3.1. <i>Mamarrachismo</i> nacional: arte y travestismo con Ocaña,<br>Rampova y Miguel Benlloch ..... | 108 |
| 2.3.2. Otros cuerpos posibles fuera del canon: monstruas, malas,<br>perversas y freaks.....            | 116 |
| 2.3.3. El cómic .....                                                                                  | 124 |
| 2.3.4. Cultura del sexo ¿Dónde están las bolleras?.....                                                | 132 |

## **SEGUNDA PARTE: GENEALOGÍAS Y TEORÍAS ENCUERPADAS. SER AUTODIDACTAS, ENTRE LA CALLE Y LA INSTITUCIÓN**

### **Capítulo III. Somos práctica, leemos teoría –y la escribimos: (para)academia, activismo y afectos** **139**

|                                                                                                                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Entre la academia y las redes afectivas .....                                                                                                                                                                                    | 140 |
| 3.1.1. ¿Qué relación pueden tener los procesos para verse, para<br>vernors —o para ser visibles para nosotrxs y para otrxs como<br>nosotrxs— con las redes afectivas, las prácticas artísticas y las<br>activaciones políticas? ..... | 143 |
| 3.1.2. Traducción/traición. La “nueva” academia democrática<br>española o cómo cabalgar entre los debates teóricos feministas y<br>queer importados en el ámbito de las prácticas artísticas .....                                    | 145 |
| 3.1.3. La calle, lo para-académico, y lo festivo .....                                                                                                                                                                                | 163 |
| 3.1.4. Sobre la formación autodidacta y los medios materiales de<br>producción: DIY, DIWO, DIT, pero también precariedad en la<br>autogestión .....                                                                                   | 168 |
| 3.2. Transfeminismo y rearticulación político-afectiva.....                                                                                                                                                                           | 172 |
| 3.2.1. Las Jornadas Feministas Estatales de Granada de 2009 ..                                                                                                                                                                        | 175 |
| 3.2.2. El Manifiesto para la Insurrección Transfeministas .....                                                                                                                                                                       | 177 |



|                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2.3. Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas.<br>Antecedentes históricos en el Estado español: de la teoría a la<br>práctica y viceversa..... | 180 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3. ¿Quiénes somos? Compilación abierta e intermitente ..... | 182 |
|---------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Capítulo IV. Somos lo que hacemos. Chic+s de seminario y producción<br/>artística</b> | <b>193</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1. Maratón Posporno .....                                                                      | 196 |
| 4.1.1. Programa .....                                                                            | 198 |
| 4.1.2. Sex Wars en España.....                                                                   | 199 |
| 4.1.3. Taller <i>Post-porno Traffic</i> de Encorps .....                                         | 206 |
| 4.1.4. Posporno y prácticas artísticas transfeministas.....                                      | 208 |
| 4.2. La repolitización del espacio sexual.....                                                   | 220 |
| 4.2.1. Programa .....                                                                            | 223 |
| 4.2.2. Sobre las genealogías y el tejer redes .....                                              | 223 |
| 4.2.3. Debates audiovisuales.....                                                                | 224 |
| 4.2.4. Genealogías, historia(s), lenguaje y prácticas artísticas<br>transfeministas .....        | 228 |
| 4.3. Mutaciones del feminismo .....                                                              | 235 |
| 4.3.1 Programa.....                                                                              | 236 |
| 4.3.2. Sobre lo drag king.....                                                                   | 238 |
| 4.3.3. Talleres.....                                                                             | 241 |
| 4.3.4. Travestismo y prácticas artísticas transfeministas .....                                  | 248 |
| 4.4. Identidades Estratégicas .....                                                              | 257 |
| 4.4.1. Programa .....                                                                            | 259 |
| 4.4.2. Una conexión local y embrionaria con las teorías<br>de(s)coloniales y antirracistas ..... | 260 |
| 4.4.3. Descolonialidades críticas y prácticas artísticas<br>transfeministas .....                | 264 |
| 4.5. Feminismo Porno Punk FPP .....                                                              | 274 |
| 4.5.1. Programa .....                                                                            | 275 |

|                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.5.2. Performatividad pospornopunk y gafapastas<br>transfeministas ..... | 276        |
| 4.5.3. Publicaciones pospornopunk y otras derivas .....                   | 279        |
| 4.5.4. Posporno y prácticas artísticas transfeministas versión 2.0284     |            |
| <b>CONCLUSIONES</b>                                                       | <b>293</b> |
| <b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>                                         | <b>307</b> |
| <b>LISTA DE FIGURAS</b>                                                   | <b>333</b> |



# RESUMEN

Desde finales del s. XX y en estas dos décadas del s. XXI, en el Estado español han proliferado una serie de prácticas y propuestas por parte de artistas, colectivos, teóricas y activistas que comparten un posicionamiento feminista y queer/cuir/kuir. En el transfeminismo confluyen genealogías (las feministas, las LGTBIQ+, las antirracistas y de(s)coloniales) que repiensen de manera crítica y compleja su entorno y su historia desde la disidencia. Su propuesta epistemológica, sus luchas identitarias, su vindicación de derechos, y su amplia producción cultural y política han activado cambios en el contexto contemporáneo de forma inédita.

Nuestra aportación a las redes transfeministas a través de 20 años de trabajo desde el colectivo O.R.G.I.A, nos permite elaborar un relato historiográfico alternativo que da cuenta de la relación entre lo político, lo afectivo y lo visual, y de su vinculación con el contexto, haciendo uso de la autohistoria-teoría para elaborar una memoria estético-política crítica de sus acciones, sus prácticas visuales y culturales, y sus textos. Desde el conocimiento situado y una perspectiva encarnada, se ahonda en el “ajuar frankenstein” de referentes, antecedentes, memorias e imaginarios, que alimentan buena parte de las prácticas artísticas transfeministas y las conectan con sus genealogías diversas. Se reflexiona sobre otras formas autónomas de acceder al conocimiento y de producirlo desde la autogestión (DIY, DIWO, DIT). Se analiza también la relación con las teorías y textos llegados de otros contextos en procesos de traducción de ida y vuelta, para ver la singularidad de los discursos generados en este contexto particular en relación a otros como el anglosajón, el francés o el latinoamericano. Se examinan así mismo aquellas referencias que surgen a partir y sobre las propias prácticas transfeministas, y que toman el pulso de su evolución e impacto en el ámbito de la cultura contemporánea, y en especial desde la llegada de la teoría queer. Los cambios acontecidos en el ámbito del arte y en algunas de sus instituciones permitieron una serie de encuentros en forma de jornadas y seminarios, en los que las relaciones político-afectivas se han ido consolidando. Su relevancia, y los debates generados en cada uno de ellos, han sido puestos en relación con las diversas prácticas visuales y/o performativas desarrolladas por colectivos y artistas transfeministas, organizando una casuística en torno a los principales temas de discusión

# RESUM

Des de finals del s. XX i en aquestes dues dècades del s. XXI, en l'Estat espanyol han proliferat una sèrie de pràctiques i propostes per part d'artistes, col·lectius, teòriques i activistes que comparteixen un posicionament feminista i *queer/cuir/kuir*. En el transfeminisme conflueixen genealogies (les feministes, les LGTBIQ+, les antiracistes i de(s)colonials) que repensen de manera crítica i complexa el seu entorn i la seua història des de la dissidència. La seua proposta epistemològica, les seues lluites identitàries, la seua vindicació de drets, i la seua àmplia producció cultural i política han activat canvis en el context contemporani de manera inèdita.

La nostra aportació a les xarxes transfeministes a través de 20 anys de treball des del col·lectiu O.R.G.I.A, ens permet elaborar un relat historiogràfic alternatiu que dona compte de la relació entre el polític, l'afectiu i el visual, i de la seua vinculació amb el context, fent ús de l'autohistòria-teoria per a elaborar una memòria estètic-política crítica de les seues accions, les seues pràctiques visuals i culturals, i els seus textos. Des del coneixement situat i una perspectiva encarnada, s'aprofundeix en "l'aixovar frankenstein" de referents, antecedents, memòries i imaginaris, que alimenten bona part de les pràctiques artístiques transfeministes i les connecten amb les seues genealogies diverses. Es reflexiona sobre altres formes autònomes d'accedir al coneixement i de produir-lo des de l'autogestió (*DIY, DIWO, DIT*). S'analitza també la relació amb les teories i textos arribats d'altres contextos en processos de traducció d'anada i volta, per a veure la singularitat dels discursos generats en aquest context particular en relació a uns altres com l'anglosaxó, el francès o el llatinoamericà. S'examinen així mateix aquelles referències que sorgeixen a partir i sobre les pròpies pràctiques transfeministes, i que prenen el pols de la seua evolució i impacte en l'àmbit de la cultura contemporània, i especialment des de l'arribada de la teoria *queer*. Els canvis esdevinguts en l'àmbit de l'art i en algunes de les seues institucions van permetre una sèrie de trobades en forma de jornades i seminaris, en els quals les relacions polític-afectives s'han anat consolidant. La seua rellevància, i els debats generats en cadascun d'ells, han sigut posats en relació amb les diverses pràctiques visuals i/o performatives desenvolupades per col·lectius i artistes transfeministes, organitzant una casuística entorn dels principals temes de discussió.

# ABSTRACT

From the end of the 20th century and in these two decades of the 21st century, a set of practices and proposals by artists, groups, theoreticians, and activists who share a feminist and queer/*cuir/kuir* position have proliferated in the Spanish State. Transfeminism brings together genealogies (feminists, LGTBIQ+, anti-racist, and de(s)colonial) that critically and complexly rethink their environment and history from dissidence. Its epistemological proposal, its identity struggles, its vindication of rights, and its extensive cultural and political production have activated changes in the contemporary context in an unprecedented way.

Our contribution to the transfeminist networks through 20 years of O.R.G.I.A collective work, allows us to elaborate an alternative historiographical chronicle that accounts for the relationship between the political, the affective and the visual, and its link with the context, making use of self-history-theory to elaborate a critical aesthetic-political memory of its actions, its visual and cultural practices, and its texts. From situated knowledge and an embodied perspective, it delves into the "Frankenstein trousseau" of references, backgrounds, memories and imaginaries, which feed a good part of transfeminist artistic practices and connect them with their diverse genealogies. It reflects on other autonomous ways of accessing knowledge and producing it from self-management (DIY, DIWO, DIT). The relationship with theories and texts coming from different contexts in round-trip translation processes is also analyzed; to see the singularity of the discourses generated in this particular context in relation to others such as the Anglo-Saxon, the French or the Latin American ones. Likewise, those references that arise from and about the transfeminist practices themselves are examined, to take the pulse of their evolution and impact in the field of contemporary culture, especially since the arrival of queer theory. The changes that have taken place in the field of art and in some of its institutions have allowed a series of meetings in the form of conferences and seminars, in which political-affective relations have been consolidated. Their relevance, and the debates generated in each of them, have been related to the various visual and/or performative practices developed by transfeminist groups and artists, organizing a casuistry around the main topics of discussion.



# INTRODUCCIÓN





# INTRODUCCIÓN

Esta tesis nace con intención de ser una memoria estético-política crítica de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español en el s. XXI, una panorámica que vamos a vertebrar en torno al devenir artístico e investigador del colectivo O.R.G.I.A. Este grupo se forma en 2001 en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, y actualmente está formado por dos de las co-directoras de la presente tesis, las Dras. Carmen G. Muriana y Tatiana Sentamans, y por mí misma. Esto da fe de nuestra relación directa con el mundo universitario desde el origen del grupo hasta la actualidad, de la cual destacaremos ciertos hitos como son: la influencia de determinados profesores desde el origen hasta el día de hoy, unas formas de hacer vinculadas al trabajo de taller y a la investigación, y una relación con la academia que a día de hoy sigue viva. Valga de ejemplo la pertenencia como colectivo al grupo de investigación consolidado FIDEX (Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo) del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández, cuyos objetivos se centran alrededor del estudio y la praxis de las políticas identitarias en cuanto a las categorías sexo, género y sexualidad y sus correlaciones estancas preestablecidas en relación a la cultura visual, y dentro de ésta, en relación a las prácticas artísticas. También formo parte junto a mis directoras del incipiente Centro de Investigación en Artes de la UMH (CÍA), dentro de la línea específica “Proyectos culturales, prácticas artísticas y políticas feministas y cuir/queer” coordinada por el Dr. Daniel Tejero, asimismo, director del grupo FIDEX<sup>1</sup>. Actualmente además soy profesora del área de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de Altea, actividad que compagino con la gerencia de la empresa de diseño y manufactura de objetos para el placer BS Atelier, que surge en parte, en esta red infinita de conexiones, como consecuencia de nuestro trabajo en torno a la sexualidad, el cuerpo y la identidad, de la cual se retroalimenta.

Tras casi 20 años de trabajo, O.R.G.I.A nos brinda un catálogo de obras plásticas que se reúnen en más de 50 exposiciones, diversas conferencias, performances y publicaciones. Un currículum investigador y un itinerario vital dentro de redes y alianzas en torno al arte y el activismo, que nos va a permitir recorrer un momento histórico-político-artístico contemporáneo.

---

<sup>1</sup> Las líneas prioritarias que atraviesan las diferentes líneas de investigación específicas en las que se articulan los diferentes miembros de CÍA son cuatro: 1) Prácticas Culturales y Artísticas: desafíos de la metodología proyectual; 2) Cultura Visual: Sociedad, Políticas y Contextos; 3) Disciplinas, Medios, Materiales y Soportes: arqueología, experimentación e innovación; 4) Arte y Derecho.

## Antecedentes y estado de la cuestión

En las dos últimas décadas observamos en el Estado español una serie de prácticas culturales y propuestas por parte de artistas, colectivos, teóricas y activistas que comparten un posicionamiento —transfeminista o feminista/queer—, unos espacios de encuentro —dentro y al margen de la institución—, y unas redes afectivas. Si bien a este ámbito de la investigación se le ha dedicado diferentes publicaciones analíticas y críticas, revisada la literatura sobre la cuestión, vemos que se trata de contribuciones parciales que no analizan el fenómeno en su dimensión más compleja. Podemos destacar entre ellas el libro coral *Transfeminismos. Epistemes, Fricciones y Flujos* (2013) compilado por Miriam Solá y Elena Urko, que aporta valiosos puntos de vista de los propios agentes implicados en estas prácticas, y que nos sirve de punto de partida (no hay publicaciones previas en este sentido) para tratar de trazar esta genealogía crítica, aportando una perspectiva que trate de aunar las diferentes estrategias y formas de hacer. También publicaciones como las de Carmen Navarrete, María Rudo y Fefa Vila para *Desacuerdos 2* (2005), las de Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo en *Arte en España (1939-2015)* (), o las de Juan Vicente Aliaga para *Desacuerdos 7* (2012), *Desobediencias* (2015) u *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (2014), nos muestran, respectivamente, el interés de esta escena para las historiografías y genealogías críticas generalistas, así como el interés suscitado fuera de nuestras fronteras. Otras publicaciones más recientes, como los textos de Rían Lozano (2014) y Carmen Navarrete, Ana Navarrete y Jesús Martínez Oliva en *Yo también soy...* (2019), de corte genealógico en el ámbito valenciano, ponen en evidencia la necesidad de continuar ampliando y realizando investigaciones más específicas, en especial desde el 2000, que se suman a las aportaciones de *Cuerpos/sexualidades heréticas* (editado por Tatiana Sentamans y Daniel Tejero en 2010). Desde el punto de vista de las exposiciones de tesis, cabe reseñar, la visibilidad que supuso *Fugas Subversivas* (2005) como propuesta institucional pionera en el Estado español, y en concreto en la Comunidad Valenciana. Sí que encontramos una exposición con catálogo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2013), que dedica una sección para la muestra y el análisis de dichas propuestas. Destacamos también la reivindicación de una genealogía LGTBIQ+ en torno a las prácticas artísticas y culturales sexo-disidentes en el proyecto *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ* (2017), dirigido por Fefa Vila, así como en la publicación derivada editada por la propia Fefa y Javier Sáez (*El libro del buen vmor*, 2020), además de las múltiples contribuciones de Vila en forma de los artículos y conferencias referenciados en la tesis. Estos dos últimos proyectos además, serán divulgados mediante sendos monográficos de *Metrópolis* para Rtv (25/11/2012 y 12/01/2018). Así mismo, existen otras contribuciones parciales publicadas por agentes clave del movimiento en actas de congresos y jornadas o revistas. Otra línea de referencia, sería la limitada producción científica centrada en el posporno, de la que cabría destacar *Atrincheradas en la carne* (2017) de Lucía Egaña por su profundo análisis de las prácticas pospornográficas, aunque

se circunscriba a la escena barcelonesa y sus referentes. Y una última la conformarían los trabajos académicos en forma de TFM y tesis doctorales que se aproximan a colectivos o agentes específicos desde perspectivas también tangenciales, donde destacan las contribuciones de Genderhacker (Diego Marchante), Belén Romero Cabalero o Gena Baamonde. Todo lo expuesto supone una muestra significativa del interés del tema planteado<sup>2</sup>, y al mismo tiempo de su abordaje parcial, ya que a día de hoy no ha habido una exposición de tesis o una publicación centrada específicamente en la relación entre prácticas artísticas y transfeminismo en Estado español en el siglo XXI desde sus orígenes.

## Hipótesis, preguntas de investigación y objetivos

Esta investigación parte de la **hipótesis de que es posible y necesario plantear una memoria estético- política crítica de las prácticas artísticas que se han desarrollado en el Estado español desde posicionamientos transfeministas durante el s. XXI**. Dado que este planteamiento parte de la experiencia colectiva que compartimos las integrantes del grupo de creación artística O.R.G.I.A a lo largo de dos décadas, pensamos que nuestro devenir en primera línea dentro de los flujos de afectos, activismos, prácticas y proyectos de la red transfeminista puede servir de hilo conductor para entender visual, conceptual y políticamente, desde un punto de vista situado, las diversas formas de hacer y los discursos que la componen, sus mutaciones, así como las relaciones entre los diversos agentes culturales protagonistas, su contexto y aquella **genealogía feminista** más amplia con la que entronca. Planteamos **que hay una serie de características propias y comunes en las obras, acciones y formas de hacer del conjunto de estas prácticas que podemos enmarcar en una serie de discursos contemporáneos** que resultan imprescindibles para entender su aportación, y por lo tanto su participación en la **ampliación del orden simbólico de los feminismos como referente, y en general de las prácticas artísticas contemporáneas**.

Esta hipótesis da lugar a un conjunto de **preguntas de investigación** a las que pretenden dar respuesta tanto los objetivos como la estructura de la tesis:

---

<sup>2</sup> Cabe destacar que en la mayor parte de esta bibliografía, documentos y archivos que ahondan en las prácticas artísticas transfeministas, el colectivo O.R.G.I.A aparece referenciado y/o participa con aportaciones propias.

- ¿Cuál es la importancia del escenario (contra)cultural, social, histórico, y político, y sus antecedentes, como desencadenantes fundamentales para la activación de las formas de producción artística transfeminista del s. XXI en el Estado español? ¿Qué incidencia tienen 40 años de dictadura y desconexión del contexto global, sumados a otros tantos de vindicaciones públicas feministas y LGTBIQ+?

- ¿Cómo operan las genealogías críticas feministas y LGTBIQ+ en su propia enunciación y articulación? ¿Qué suponen como ascendente para las nuevas generaciones y cómo se activan y se conectan unas con otras? ¿Qué impacto tiene la cultura visual en la construcción identitaria y plástica como referente potencial?

- ¿De qué manera se adquieren y metabolizan las posiciones teóricas y los modos de hacer de una red de artistas con vínculos políticos y afectivos cruzados, en relación a su propio contexto y al trabajo de generaciones anteriores? ¿Academia e institución y/o ser autodidactas y autogestión? ¿Qué fundamenta el rechazo de ciertos feminismos ante las teorías queer en general, pero en particular en el ámbito de las prácticas artísticas? ¿Qué repercusión ha tenido la agitación cultural transfeminista?

- ¿Qué impacto han tenido los principales encuentros (seminarios y jornadas) en la construcción y el afianzamiento de esta red en relación al desarrollo del pensamiento transfeminista, pero especialmente en la formulación de prácticas artísticas transfeministas? ¿Cuáles han sido los principales ejes del debate derivados de su programación? ¿Existen características propias y comunes en la obra de un conjunto de artistas-activistas y colectivos de la generación a la que pertenece y en la que se enmarca la producción del grupo O.R.G.I.A.?

### **Objetivo general:**

1. Construir una memoria estético-política de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español durante el s. XXI a través del devenir del grupo O.R.G.I.A.

### **Objetivos específicos:**

1. Analizar y evaluar la importancia de un determinado escenario (contra)cultural, social, histórico, y político, y sus antecedentes como desencadenantes fundamentales para la activación de las formas de producción artística transfeminista de los últimos 20 años en el Estado español.
2. Estudiar la relación entre estética(s) y política(s) a través de la revisión de una serie de referentes culturales y artísticos, de la bibliografía y fuentes de

información fundamentales, de las jornadas y seminarios más relevantes, y del análisis de un conjunto de trabajos artísticos transfeministas (a modo de casos de estudio), que de manera imbricada definan una memoria o genealogía tentacular.

3. Identificar y analizar aquellas estrategias críticas y productivas de les diversas creadores/pensadores/activistes del marco acotado, y analizar cómo se inscriben en las genealogías feministas y LGTBIQ+ y en sus luchas.
4. Examinar la ampliación y/o crítica del orden simbólico imperante mediante la representación de cuerpos e identidades diversos (al margen del sistema sexo-género), a través de los imaginarios que han aportado dichas prácticas artísticas, destacando trabajos paradigmáticos de diferentes personas y colectivos, aunque incidiendo especialmente en las propuestas propias (O.R.G.I.A).
5. Realizar un análisis transversal del cambio de paradigma en la relación entre los espacios académicos, culturales, el activismo y las prácticas artísticas, destacando el papel del feminismo como activador de ésta y otras transformaciones estructurales en el ámbito de las prácticas culturales.
6. Aplicar la autoetnografía, la “autohistoria-teoría” y la práctica colectiva como herramientas metodológicas de resistencia con el fin incorporar los relatos micro-políticos no normativos en la narración historiográfica.

## **Estructura y límites del trabajo**

La tesis se articula en dos partes diferenciadas, que a su vez delimitan los límites temporales de la misma: “Antecedentes, contexto y referentes” y “Genealogías y teorías encuerpadas: ser autodidactas, entre la calle y la institución”. En la primera, a partir de dos capítulos (“Somos lo que vivimos” y “Somos lo que vemos”), circunscritos al período que va desde la Transición hasta el año 2000, se formula un análisis contextual y referencial situado, desde la perspectiva de la Generación X a la cual pertenecemos. En la segunda y también mediante otros dos capítulos (“Somos práctica, leemos teoría —y la escribimos” y “Somos lo que hacemos”), ceñidos a las dos primeras décadas del s. XXI, se desarrolla de manera analítica el devenir de la red transfeminista en el Estado español a partir de diversos inputs, debates y producciones culturales y artísticas. En este sentido, el análisis queda restringido geográficamente al Estado español —con independencia de la proveniencia de discursos, de referencias y referentes, y de personas—, y a las últimas cuatro décadas —al margen de ciertas referencias puntuales anteriores, necesarias argumentalmente—.

En el **capítulo I (“Somos lo que vivimos. Contextos de crisis desde la Transición hasta los años 90”)**, analizamos y evaluamos el escenario cultural y contracultural, social, histórico y político de la transición, y sus antecedentes inmediatos a través de 3 apartados. Planteamos el devenir del grupo O.R.G.I.A como un relato que acompaña y complementa la investigación histórica de los acontecimientos, y que a su vez nos va a servir de enlace con esos otros relatos con los que conformar una memoria estético-política de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español durante el s. XXI, objetivo principal de esta tesis. Somos hijas de una Transición democrática que cierra en falso un período de dictadura franquista, en el cual los valores del nacionalcatolicismo se imponen y calan profundamente en la sociedad. Desde el modelo de familia único y heteropatriarcal en torno al que se construye el sistema social, hasta las diferentes tecnologías para castigar a quién se desvía de sus normas, examinamos cómo las estructuras de poder operan de forma física y simbólica (Foucault) durante ese período. De esta forma ponemos el foco en aquellas/os/es que quedan fuera del sistema sexo/género (Rubin), así como en la situación de desigualdad de las mujeres, para entender cómo estas asimetrías forman parte del poso cultural y político que nos llega después de la muerte de Franco (1975). Esta herencia es en parte consecuencia de unas “políticas de la memoria” (Macé, 2012) que llegan, por un lado, de la “voluntad de olvido” Aguilar (2001) de una Guerra Civil traumática. Y por otro lado, es el resultado de la imposición del régimen de un relato nacional único, el de los vencedores. Se observará en definitiva cómo la progresiva apertura de fronteras de nuestro país y la entrada definitiva en la CEE determinará también este contexto, y nuestro propio devenir. Como descendientes de la antigua clase media y potenciales peones para alcanzar el modelo de la Europa del bienestar, creceremos en una sociedad basada en la idea de progreso y la mejora del estatus que mantiene a la familia nuclear heteropatriarcal como centro de la estructura social. Simultáneamente, el aperturismo a los flujos culturales que llegan desde fuera alimentarán la catarsis contracultural de La Movida, parte ésta de nuestro imaginario colectivo. También abrirán vías de reconexión y reconstrucción de las genealogías feministas, así como de las luchas sociales LGTB, ambas cuestiones fundamentales para las redes transfeministas, cuyo análisis tiene continuidad en el capítulo II.

A mediados de los años 90 renegamos del término generación X, de la cual somos el último coletazo. Los valores que se nos suponen —individualismo, falta de posicionamiento crítico— entran en conflicto con nuestra progresiva toma de conciencia de las violencias que atraviesan nuestros cuerpos y subjetividad en nuestro contexto cultural a través de nuestro acercamiento progresivo al feminismo. En lo que proponemos como “cultura del miedo”, el papel de los medios de comunicación —especialmente de la prensa amarillista y de la nueva televisión— se desvelará como fábrica de estereotipos para la cultura *mainstream*, y mecanismo de control social en la nueva sociedad de la

(des)información y el espectáculo, cuestión también que retomaremos en el capítulo II. Esta cultura del miedo se conforma, según entendemos, a través de tres acontecimientos críticos: a) la crisis de la heroína y sus mártires de papel cuché; b) la pandemia del VIH y del sida donde serán los cuerpos e identidades no normativas lo que serán estigmatizados y después regulados a través de la culpabilización y el castigo; y c) el impacto mediático y social del caso Alcásser, paradigmático para desvelar cómo el sistema in-corpora el miedo en el cuerpo de las mujeres para su control social. Finalmente, observamos cómo la propia naturaleza del proceso de cambio político —más reaccionaria que radical—, marcará también las políticas públicas feministas y LGTB del naciente estado democrático.

En el **capítulo II (“Somos lo que vemos. Cultura visual y construcción identitaria”)**, arrancamos expresando cómo antes de leer a lxs filósofxs de la teoría queer, antes de entender el bagaje histórico y teórico del feminismo, o el activismo LGTBIQ+, ya estuvimos atravesadas por una visualidad polimorfa que ha alimentado nuestro imaginario en-común como colectivo, y en conexión con otros cuerpos y otros colectivos artísticos de las redes transfeministas de las que nos sentimos parte. En el primer apartado se señala la importancia de construir genealogías para y desde el feminismo —cuestiones expuestas por teóricas como Griselda Pollock o Laura Mulvey desde los 70—, ampliando este cometido a la comunidad sexo-disidente (LGTBIQ+), e incidiendo en el peligro de acometer dicha tarea partir de una idea lineal y de progreso (Belbel). A partir de ahí proponemos y desarrollamos la idea de “ajuar frankenstein” como un espacio en el que se entrecruzan referentes, antecedentes, genealogías diversas, memorias e imaginarios, contaminándose entre sí y dando lugar a procesos paralelos en ámbitos diversos. Este mapa especulativo en forma de multiverso pretende reflejar nuestro devenir-con (Haraway) conectando derivas propias y ajenas, para explicar nuestros procesos colectivos dentro de un desarrollo más amplio que aúna pensamiento crítico feminista, producción visual y cultural, activismo feminista y LGTBIQ+, historiografía, y vivencias. Todo esto está vinculado de manera inextricable a los cuerpos e imaginarios, y desborda por tanto las disciplinas estancas y las nociones de Arte, Historia y Cultura con mayúsculas, por estar producido desde los márgenes de la visualidad impuesta. A este respecto hemos planteado la importancia metodológica de los estudios visuales o estudios de la cultura visual desde perspectivas críticas (feministas, cuir/queer, descoloniales, ecosociales, etc.): para abordar este ajuar repleto de vacíos y discontinuidades en el que hemos puesto el cuerpo a trabajar y producir subjetividades; para proponer una genealogía descentrada y anárquica como una reivindicación del derecho a ser vistxs y el derecho a mirar (Nicholas Mirzoeff) de quienes quedamos fuera del sistema ideológico imperante.

En el siguiente apartado (*Caldos de cultivo contraculturales*), se revisan dos escenas imprescindibles en sus propuestas y activaciones para nuestro particular imaginario

visual, también musical y activista. Éstas son La Movida y el Riot Grrrl. Dentro de la primera —surgida en el momento de La Transición y la apertura de fronteras vista en el cap. I— creadores/as de diversos ámbitos (musical, cinematográfico, visual, etc.) generaron nuevas propuestas, de una forma no siempre homogénea y sin una conciencia común de movimiento. Es en este contexto se desgranar nuestros primeros referentes, su importancia y el poso que dejaron. Se destacan los programas de T. V. con los que empezamos a consumir música, cultura, estilo y un cierto pensamiento crítico camuflados en un formato “infantil”, o los telemagazines musicales, con el videoclip como formato destacable de experimentación audiovisual. En cuanto al Riot Grrrl se traza una línea de influencia y contaminación con el Queercore, y de éste con el punk, ambos también referentes compartidos con otros, especialmente con la corriente post-punk en el norte de la península (Azucena Vieites, 2019). Y sobre todo se destaca la importancia de sus estrategias y herramientas de acción y creación (DIY, DIT y DIWO) como referente directo, y sus derivas culturales, incidiendo en las principales propuestas y activaciones artístico-políticas particulares de nuestro contexto desde los 90 y en las “políticas de la noche”.

El último apartado es una *Mixtape* situada y encarnada a modo de bombardeo razonado de referencias encadenadas al hilo del contexto definido, donde al mismo tiempo se aportan estructuras semióticas y semánticas a las que retornar en la segunda parte del trabajo. En esta *mascletà* final, se parte del glam para encadenar una serie de referentes que conjugan arte, activismo político LGTBIQ+ —y mucha pluma—. Se sigue con una reflexión sobre otros cuerpos posibles fuera del canon en relación a la representación de la mujer como monstrea perversa y como monstrea empoderada. Esta y otras cuestiones sobre la representación sexual y sexualizada de los cuerpos, son analizadas como cierre en relación al cómic underground como lenguaje visual y como escena contracultural que nos proporcionó todo un imaginario sexual —a pesar del punto de vista—, y también en relación al erotismo, a la pornografía y a ciertas prácticas artísticas como antecedente.

El capítulo III (“Somos práctica, leemos teoría —y la escribimos. (para)academia, activismo y afectos”), abre la segunda parte de la tesis y por tanto presenta un primer bloque de aportaciones directas en torno a las prácticas artísticas transfeministas —derivadas de diversas reflexiones y análisis— que giran en torno a los procesos de formación y producción, así como a la conformación y enunciación de la propia red, los afectos como pegamento personal, las activaciones políticas, y los desencuentros. Dado que buena parte de las personas tienen estudios universitarios, en su primer apartado (Entre la academia y las redes afectivas), se aborda la ascendencia de la “nueva” academia democrática en relación al acceso a diferentes referentes, teorías y proyectos culturales. Las reticencias de parte de la historiografía feminista de este país a considerar como prácticas artísticas propuestas que contienen la “marca” transfeminista, o desprenden un aroma a teoría queer, protagonizan un análisis crítico y argumentado a



través de múltiples y diversas fuentes, en un esfuerzo por comprender por qué hay traducciones legítimas (como las de Linda Nochlin, Pollock o Mulvey) y hay otra teoría, la queer/cuir/kuir, considerada como invasora e impropia (de la pluma de Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Jack Halberstam o Paul Preciado), cuando en el capítulo II se da cuenta de manifestaciones artísticas pre-queer en nuestro contexto, y de sus estrechas alianzas con el activismo feminista. Como se verá, no se pueden entender las genealogías torcidas sin las genealogías feministas. Sin embargo, las experiencias y activaciones ocurridas en calle, en ámbitos para-académicos o en la noche, serán abordadas también como parte indisociable de la construcción identitaria de esta red y de su actividad. En relación a esto se reflexiona sobre otras formas autónomas de acceder al conocimiento y de producirlo (DIY, DIWO, DIT), donde emerge la precariedad derivada de la autogestión.

El segundo apartado está dedicado, en primer lugar, a formular las principales características del transfeminismo como idea política abierta, como una mixtura que combina las vindicaciones del feminismo (desde las perspectivas anticlasistas, antirracistas y decoloniales), con las del movimiento bollero y de la lucha trans\*, incorporando las reivindicaciones discas (anticapacitistas) y antigordóforas, entre otras discriminaciones, por primera vez, desde una perspectiva más abiertamente inclusiva e interseccional —al menos desde la teoría. Así mismo, se evalúa el impacto de las *Jornadas Feministas Estatales de Granada* de 2009 en la rearticulación político-afectiva de la red transfeminista, en su concreción y en su auto-enunciación (a través de la redacción, firma y circulación del *Manifiesto para la Insurrección Transfeminista*), así como la re-conexión intergeneracional, y de manera consecuente, el enriquecimiento pero también la disparidad de perspectivas sobre diferentes asuntos, especialmente en el ámbito de las vindicaciones trans\*. A modo de remate, se revisa el seminario *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas* (2009), celebrado pocas semanas antes del encuentro en Granada, como la primera tentativa analítica, desde una perspectiva global, de una década de prácticas artísticas transfeministas en la que se contó con una representación significativa de sus principales voces.

El tercer y último apartado articula cronológicamente un trabajo de campo compilatorio de una vida, mediante la ordenación y el análisis bibliográfico de años de referencias con voluntad compiladora, crítica y a veces historiográfica. El objeto de esta labor es elaborar un corpus teórico como una aportación significativa de la tesis, que dé cuenta del interés continuado por la actividad y las prácticas artísticas transfeministas de un conjunto de personas y colectivos en el Reino de España —en conexión con Latinoamérica— en el siglo XXI.

Para finalizar, en el **capítulo IV (“Somos lo que hacemos. Chic+s de seminario y producción artística”)**, se analizan cuatro seminarios y un proyecto cultural, cuya

selección viene determinada por un criterio auto-etnográfico (O.R.G.I.A. participó activamente en todos ellos), historiográfico (Tatiana Sentamans en Tatiana Sentamans y Daniel Tejero, 2010, pp. 145 y 251; Juan Vicente Aliaga, 2012, p. 208-209; Laura Traffí, 2012; Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, 2015, p. 779), y por propiciar, antes de las *Jornadas Feministas de Granada* a finales de 2009, no solo espacios para la formación para-académica y el debate, sino lugares para generar y compartir acciones y propuestas visuales muchas veces hechas ex-profeso, y momentos que favorecieron el encuentro lúdico y la consolidación de vínculos afectivos. Estas cinco programaciones y experiencias, que no habrían sido posibles sin el trabajo crítico de “las agencias”, la cultura cultural okupa, o la crítica al museo/mausoleo son, por orden cronológico: *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* (MACBA, Barcelona 2003), *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (Arteleku, Donostia 2004), *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* (Donostia 2005), *Identidades Estratégicas, prácticas de intervención cultural* (Valencia 2005) y *Feminismo Porno Punk FPP* (Donostia 2008). A partir de cada uno de estos encuentros, se desarrollan, de modo teórico, los principales debates que los ocuparon, respectivamente: las genealogías feministas, las sex-war y la pospornografía, el drag king, el giro de(s)colonial, y la pospornografía en un segundo estadio. Tales ejes temáticos han servido además para recoger, a modo de casos, algunas prácticas transfeministas paradigmáticas en relación a los mismos, donde como no podía ser de otra forma, la producción artística de O.R.G.I.A. ocupa un espacio mayor.

Estos cuatro capítulos articulados en dos partes se completan con la presente introducción, con unas conclusiones tentativas, y con una extensa bibliografía.

## Metodologías

Esta manera de contar requiere de una metodología cualitativa como la autoetnografía, en un pulso transfeminista sostenido con la rigurosidad de la historiografía, la sociología y la antropología. En este equilibrio nos apoyamos también en la documentación y los archivos propios de la cultura y la contracultura del contexto, que conectan nuestras memorias y archivos personales con otras lecturas críticas contemporáneas a esos años de cambios y tensiones. De esta forma hemos trazado un recorrido autoetnográfico y contextual en zig-zag, en el que se presentan los desencadenantes fundamentales para la activación de las formas de producción artística transfeminista de las que formamos parte —de acuerdo a varios de los objetivos específicos de esta tesis. A propósito de esta cuestión, y del hecho fundamental de necesitar bucear en genealogías propias, feministas y LGTBIQ+, y por lo tanto, marginales y periféricas, es muy sintomático como Foucault apunta que “La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en

la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo” (1992/1972, p. 15). Esta sentencia supone un oxímoron devastador en relación a los cuerpos, un grado de imposibilidad de una vida queer rememorada, recordada o analizada como referente en función de la idea de historia tal y como la conocemos, y al mismo tiempo, una toma de conciencia de la que emana, de entre otras cuestiones, la problematización del archivo queer<sup>3</sup>. José Esteban Muñoz dice, de manera clarividente al respecto:

Cuando lxs historiadorxs intentan documentar un pasado queer, muchas veces hay un guardián, que representa un pasado hetero, y que trabaja para invalidar el hecho histórico de las vidas queer: las presentes, las pasadas y las futuras. Lo queer rara vez cuenta con el complemento de la evidencia, o al menos según la idea tradicional del término. (2020/2009, p. 133)

Es por este mismo motivo por el que las metodologías y las herramientas hegemónicas y estancas no nos sirven, debiendo por tanto buscar en otros modelos críticos, como las metodologías queer que Jack Halberstam (1998/2008) define como carroñeras, en el sentido que usan “diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano” (p.34). En primer lugar nuestra tesis va a abordar el análisis de las prácticas artísticas transfeministas con una metodología eminentemente teórica y visual, marcada por un lado por nuestra pertenencia al contexto cultural, social y político; por otro, por nuestra implicación emocional y activista junto a las personas participantes también de estas prácticas y activaciones, fundamentada mediante fuentes bibliográficas, a través otras de cariz más etéreo o menos normalizadas y referenciables (blogs y fuentes orales y documentales personales de artistas y pensadores de la red transfeminista); y por último, por un ejercicio de autoanálisis y autocritica del trabajo y del devenir de O.R.G.I.A a lo largo de algo más de dos décadas (a partir de nuestra memoria colectiva y del archivo documental del grupo). Este posicionamiento en relación al objeto de investigación, que nos sitúa simultáneamente dentro y fuera, como sujetos y objeto de la investigación, en un ángulo muy situado (*situated knowledge*) y propio de una objetividad encarnada y parcial (*embodied objectivity*) (Haraway, 1988/1995), aunque

---

<sup>3</sup> Al respecto, cabe reseñar el ¿Archivo queer? iniciado por Fefa Vila Núñez, Sejo Carrascosa, Andrés Senra y Lucas Platero durante una residencia de investigación en el Museo Reina Sofía, y donado al MNCARS, Madrid (compuesto por fanzines, fotografías, carteles, recortes de prensa, pegatinas, manifiestos, folletos, documentos audiovisuales, etcétera que permiten conocer la recepción y el desarrollo que este movimiento tuvo en la ciudad de Madrid en los años 1990) pero cuyo acceso no está digitalizado, o del Archivo desencajado elaborado por Lucía Egaña a imagen y a semejanza del anterior en colaboración con el estudiantado del PEI para MACBA (Barcelona, 2018), que se encuentra conservado en una caja en los fondos del museo. Cabe mencionar al respecto otras archivas como el Archivo T de Genderhacker (Diego Marchante) sobre transfeminismo (<http://archivo-t.net/info/>), la de Gelen Jeleton (M<sup>a</sup> Ángeles Alcántara) sobre fanzine feminista, o la Musea M.A.M.I. (<https://museamami.org/>) como una archiva retrofuturista de prácticas visuales feministas.

cuenta con una perspectiva histórica experiencial de más de cuarenta años a la hora de abordar los acontecimientos (veinte de los cuales corresponden a la trayectoria de O.R.G.I.A) y de múltiples referencias externas y tangibles (publicadas de manera normalizada académicamente), va a requerir de un cocktail de estrategias metodológicas versátiles que nos permitan examinar, entender y explicar las fugas y fricciones que transgreden el sistema analítico normativo de periodos y estilos artísticos cerrados. Estamos ante unos modos de hacer, los de los colectivos y agentes coprotagonistas de este estudio, que se escapan del orden taxonómico y simbólico disciplinario establecido, y que ponen en constante duda los imperativos de verdad y realidad, generando significados no-estables y mutables. En esos propios modos de hacer ya hay una intención implícita de huida o, al menos, de puesta en cuestión de una categorización o jerarquización de la propia obra artística, y de su archivo. Todo esto nos lleva a elegir trabajar con herramientas metodológicas adscritas a los estudios culturales, que nos permitirán utilizar diferentes vías de manera cruzada como son los estudios feministas, los estudios visuales, los estudios queer, la antropología, la sociología, la crítica cultural o la filosofía, con el objetivo último de tratar de plantear un análisis amplio, elástico pero riguroso —con permiso de la historiografía del arte clásica— de unas prácticas que transgreden el propio concepto de Arte o de Historia con mayúsculas.

En la misma línea, aunque somos conscientes de que la cercanía e implicación directa con los acontecimientos puede no dejar espacio para tomar distancia, queremos poner en valor la aportación a la investigación del uso del trabajo experiencial, la recopilación de datos en primera persona —del singular y del plural— y el uso del archivo y la memoria personal (O.R.G.I.A) y de otras personas, agentes y colectivos (red transfeminista). Esta cuestión fundamenta la decisión de tomar como método en esta tesis la autoetnografía, que nos brinda herramientas para hilar las memorias y relatos propios (fuentes orales) con esa memoria estético-política compartida con otros y, finalmente, con el contexto histórico más amplio en el que se desarrollan estos relatos. En esta misma línea, cabe señalar especialmente otro método, la “Autohistoria”, propuesto en 1987 por Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera*. Más concretamente, en esta tesis tomamos su noción específica de “Autohistoria-Teoría” como un instrumento que combina la historia de vida o autobiografía con una reflexión teórica sobre la misma para producir epistemologías situadas. Así, en el texto se combinará el anecdotario, los imaginarios subjetivos (individuales y colectivos), la autoetnografía con un análisis relacional de los contextos, la teoría, la documentación visual de archivos privados, la historiografía crítica (una que huya de las cronologías heterocentradas y la linealidad sin fuga)<sup>4</sup>, o la crónica

---

<sup>4</sup> A propósito de la intensificación historiográfica reflexiva hacia otros modelos a finales de la primera década del s. XXI protagonizado por diferentes exposiciones de tesis y publicaciones en el Estado español, cuyo paradigma vendría a ser el proyecto editorial *Desacuerdos* (MACBA, MNCARS, Arteleku, UNIA), Laura Trafi apunta que “la historia del arte no debe consistir tanto en narrativas maestras basadas en la periodización, lo heroico y trascendental del arte sino en micronarrativas autorreflexivas que hagan visibles temas, procesos, modelos de experimentación (a veces menores), que permitan contar otras formas de

sentimental, para construir esta memoria estético-política desde una perspectiva encarnada y plural.

## Usos del lenguaje

Esta tesis está escrita en un plural que no es mayestático. Es un “nosotres” cuando apela, de manera inclusiva, a las personas que integramos la red transfeminista del Estado español y latinoamérica; y un “nosotras” cuando la enunciación sale de la boca multiforme de O.R.G.I.A. En pocas ocasiones emerge Beatriz en primera persona del singular, y será solo para narrar alguna cuestión oportuna de carácter individual y subjetiva.

Para evitar contribuir a la terminología del estigma, hemos seguido las propuestas efectuadas en las guías de estilo de ONUSIDA (2015) y de la coordinadora estatal CESIDA (s.f.). En esta misma línea, no utilizaremos los términos transgénero o transexual a no ser que formen parte de citas o que tengan un sentido histórico (travestis, transexuales). Usaremos por el contrario el término trans\*, con asterisco, siguiendo la propuesta de Lucas Platero (2014), cuyo objeto es señalar la diversidad de las vivencias de las personas que exceden las normas sobre lo que se prescribe como propio de mujeres y hombres, evidenciando la rigidez del sistema binario en el que vivimos. Al hilo de esto mismo, y para evitar un cierto tipo también de violencia simbólica, las personas referenciadas que se identifican como trans\*, siguiendo además la guía de Jonah Coman (2018), serán citadas con los nombres con los que se denominan actualmente, independientemente de cómo aparecieran referenciadas con anterioridad en sus publicaciones previas.

Cuestiones multiformes. Haremos referencia tanto a España, como al Reino de España, o al Estado español de manera alterna, de acuerdo al estilo democrático académico mayoritario y a la denominación constitucional y oficial, en función de la connotación de cada parte del texto. Asimismo, encontraremos variables en la formalización escrita del término queer por cuestiones políticas (cuir y kuir) o la conceptualización de lo transmarikabollo (transmaricabollo, maribollotrans). Otro asunto especial de discusión en la escritura de esta tesis ha sido el uso del género, como un momento de la incertidumbre

---

subjetivización en los márgenes de lo normativo y en los que las prácticas artísticas no se encuentren disociadas de las prácticas políticas.” (2012, p. 220).

lingüística de lo inclusivo en la que estamos inmersas. En este sentido, emergerán la “e” la “i” o la “x” para apelar de manera inclusiva en los pronombres.

# **PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES, CONTEXTO Y REFERENTES**

**Capítulo I. Somos lo que vivimos. Contextos de crisis desde la Transición hasta los años 90**



# Capítulo I. Somos lo que vivimos.

## Contextos de crisis desde la Transición hasta los años 90

Venimos de un pasado-futuro. Una memoria-porvenir.  
(Vila y Sáez, 2020, p.9)

Las diversas personas que han formado y forman O.R.G.I.A (2001-...) pertenecemos a una misma generación. Hemos nacido y crecido en un mismo contexto español y en un período de tiempo que se inicia con el final del franquismo. En particular las 3 actuales componentes del grupo nacimos en el año 78 en diferentes ciudades mediterráneas, pero València ha sido la ciudad que nos reunió. Nuestros bagajes culturales y experienciales nos han llevado a formar un colectivo con un imaginario compartido, que también es una red afectiva, o como llamaremos en esta tesis, una “familia-que-se-elige”<sup>5</sup>. En este primer capítulo analizaremos ese contexto social, político y cultural, también contracultural, desde nuestra infancia hasta los primeros años universitarios (1978-1998), que conformó a toda una generación a la que se llamaría generación X, y particularmente a esta formación artística y la red de personas con las que hemos compartido afectos, estrategias y posicionamientos a lo largo de 20 años.

De este modo, en cuanto a las cuestiones que nos han atravesado tempranamente como personas y por tanto como colectivo, abordamos primero los coletazos de las políticas franquistas y las derivas de la Transición española como período crítico convulso en el que crecimos. Pasaremos a la definición general de la generación X y sus polinomios. A continuación, a la cultura del miedo en la que fuimos educadas y sus vectores de crisis — la crisis de la heroína, la crisis del sida y el caso Alcàsser. Y finalizaremos con un breve análisis de las políticas públicas feministas y LGTB, todo ello siguiendo un recorrido

---

<sup>5</sup> La locución “familia-que se elige” o familia elegida sería una traducción de la expresión inglesa *chosen family*, que originalmente surge del contexto de las comunidades queer racializadas, como los Drag Balls de Estados Unidos. Encontramos una definición en la *SAGE Encyclopedia of Marriage, Family, and Couples Counseling*: “chosen families are nonbiological kinship bonds, whether legally recognized or not, deliberately chosen for the purpose of mutual support and love.” [las familias elegidas son vínculos de parentesco no biológicos, ya sean legalmente reconocidos o no, elegidos deliberadamente con el propósito de apoyo y amor mutuos] (Gates, 2017). Citando a uno de los artistas-activistas de la escena neoyorquina *ballroom*, Hector Xtravaganza, “Bloods does not family make. Those are relatives. Family are those with whom you share your good, bad, and ugly, and still love one another in the end. Those are the ones you select.” [La sangre no hace a la familia. Esos son parientes. La familia son aquellos con quienes comparte lo bueno, lo malo y lo feo, y al final todavía se aman. Esos son los que eliges] (Murphy, Jacobson, Simpson, Woodall y Marsh, 2018–2019).

autoetnográfico y contextual en zig zag imposible de formalizar cronológica y geográficamente de un modo lineal y estanco.

## **1.1. Seres bisagra: la Transición, la generación X y sus polinomios**

En el referéndum del 6 de diciembre de 1978 se ratifica la primera Constitución española tras la dictadura de casi cuatro décadas del general Franco, fallecido tres años antes. Ese mismo año llegamos al mundo las tres actuales componentes del grupo O.R.G.I.A, en las ciudades de València y Murcia. Este período de paso del régimen franquista a la democracia se conoce como etapa de la Transición, por lo que podríamos decir que hemos sido hijas cronológicas de la Transición y la Constitución, y hemos crecido *con* y *en* la democracia. Por ello, vamos a analizar cómo parte del legado generacional y colectivo hereda el poso cultural y político que deja el franquismo, así como las fracturas y giros que protagonizan las primeras generaciones de la democracia constitucional, un período que retomará la modernización iniciada durante la II República e interrumpida por la Guerra Civil, pero con un *gap* de casi cincuenta años respecto al resto de Europa.

La dictadura precedente tuvo diversas fases con sus correspondientes cambios político-económicos, culminadas por un tardo-franquismo algo más aperturista (desde principios de los años 60 hasta la muerte del dictador), marcado por la influencia del turismo que trajo consigo una visión diferente del mundo, en contraste con la sociedad cerrada e inmovilista conformada alrededor del modelo impuesto por el régimen de familia católica tradicional. Cualquier identidad, subjetividad, modo de vida o asociación afectivo-familiar fuera de este modelo era invisibilizado y castigado, quedando por tanto excluido del sistema de vidas posibles dentro de la sociedad franquista. Atendiendo al concepto de poder de Foucault (1999), podemos identificar una serie de dispositivos de control social cuyo fin era imponer un único régimen de verdad sobre los cuerpos y del cuerpo social por parte del estado hegemónico, con el fin de producir sujetos que se ajustaran a la norma (Foucault, 1975/2005). Una norma que definía a los sujetos indiscutiblemente como heterosexuales, cuya identidad debía encajar siempre dentro del binomio femenino/masculino, considerando indisoluble la relación correlativa entre el género y el sexo, y reafirmando una jerarquía en la que el sujeto femenino-mujer era dependiente del sujeto masculino-hombre, y estaba sometido a él. Todo ello estaba por supuesto orquestado, concertado, justificado e impuesto con la Iglesia Católica como único credo religioso legítimo y permitido, y por un estado nacionalista que controlaba la educación, la justicia, la economía y la acción social, que para ello se apoyaba en una interpretación eugenésica e interesada de la ciencia, y especialmente en la medicina y la psiquiatría. El régimen, además, va a operar el castigo de cualquier desviación de la norma directamente a través de los centros de encierro y disciplinamiento como son la cárcel, el manicomio,

el campo de concentración, el reformatorio, o de manera específica, en los centros del Patronato de Protección a la Mujer<sup>6</sup>; y también con sistemas de expulsión como el exilio forzado y en su forma más radical, con la pena de muerte (Foucault, 2005).

Quedaban pues fuera de este régimen de vida toda identidad de género que no se ajustara a lo estrictamente masculino o femenino, todo cuerpo cuya genitalidad estuviese fuera de los parámetros considerados normales de “sexo masculino” o “sexo femenino” (por ejemplo los cuerpos intersexuales); todo cuerpo cuya genitalidad no se correspondiera con su identidad de género según el binomio cerrado masculino/femenino; toda práctica sexual, deseo y expresión de ese deseo que no fuese heterosexual, borrando pues de lo visible/posible la homosexualidad, el lesbianismo, la bisexualidad...; toda forma de sexualidad fuera del matrimonio, y que no fuese con fines reproductivos. El placer erótico sin estos fines era considerado pecado, y en el caso de las mujeres algo aberrante. En cuanto a ellas incluso la falta de deseo sexual o de deseo de formar un núcleo familiar alrededor del matrimonio era castigado socialmente, como es el caso de la figura de la “solterona”. A no ser que fuese justificado por la pertenencia a la Iglesia, por ejemplo, en el acto de “Casarse con Dios”.

En definitiva, el franquismo impone como único modelo la familia patriarcal, heterosexual, católica y tradicional, constituida alrededor del “cabeza de familia”, el padre omnipresente, la madre sumisa<sup>7</sup>, dependiente legal, moral y económicamente del marido, que el propio régimen franquista definiría como “ángel del hogar”, madre, esposa y cuidadora, siempre relegada al espacio privado. Y su prole, que debía ser numerosa, cosa que se incentivó mediante políticas específicas de apoyo económico<sup>8</sup>. En este sentido, Pilar Coll y Rosario Martín señalan que:

La política de protección de la familia ha sido durante muchos años la protagonista de la protección social llevada en España por los poderes públicos. Detrás de esta política —y justificándola— estaba la visión de la familia como institución social básica a la que incumbe la responsabilidad de criar y educar a los menores y en no pocas ocasiones la de

---

<sup>6</sup> Esta era una institución oficial dependiente del Ministerio de Justicia de Franco desde 1941, regentada por órdenes religiosas, que en palabras de Justa Montero (2022, párr. 4) “en un momento dado llegó a tener novecientos centros, y donde estaban encerradas las mujeres que llamaban «descarriadas»”.

<sup>7</sup> Véase al respecto Blasco Herranz, Inmaculada (2014). *Género y nación durante el franquismo*, pp. 49-71. Núñez Seixas, X.M. y Michonneau, S. (eds). *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Casa Velázquez. Disponible en: <https://books.openedition.org/cvz/1159>

<sup>8</sup> Estas políticas pronatalistas serían, entre otras, el *subsidio familiar* (1938), complementado más tarde con el *plus de cargas familiares*, sustituidos ambos más adelante por la *ayuda familiar* (1958), que finalmente dará lugar a “[...] las prestaciones contributivas de la Seguridad Social. Como su nombre indica, las recibían los cotizantes al sistema de Seguridad Social, esto es, fundamentalmente los asalariados. Consistían en asignaciones mensuales por hijo y esposa a cargo de 200 y 300 pesetas respectivamente, así como asignaciones de pago único de 5000 pesetas en concepto de matrimonio y de 2.500 pesetas por el nacimiento de cada hijo” (Coll y Martín, 1989, p. 70).

cuidar a ancianos y enfermos. Estas funciones [eran] ejercidas tradicionalmente por la familia, y especialmente por la mujer [...].(1989, p. 69)

A lo que cabe añadir que: a) las prestaciones eran cobradas por el “pater familia”, que además recibía una prestación por “mujer a cargo”, y que b) la mujer solamente ostentaba la patria potestad subsidiaria de los hijos, lo que en la práctica suponía que era suya la responsabilidad del cuidado, pero no tenía ningún poder de decisión sobre ellos. Podríamos hacer aquí una enumeración de medidas legislativas para ilustrar cómo la biopolítica del Estado franquista hizo servir el poder judicial para desposeer de los derechos fundamentales al sujeto mujer, poniéndola en una posición de dependencia y sumisión con el único objetivo de crear vida y sostener su cuidado, así como de colocar al sujeto “hombre” como responsable de proveer y ordenar la vida familiar. Algunas de las regulaciones judiciales más ilustrativas en este sentido serían la derogación de la ley del divorcio de 1932 por ser “radicalmente opuesta al profundo sentido religioso de la sociedad española.” (Ley del 23 de septiembre de 1939 relativa al Divorcio, en el BOE de la misma fecha), la regulación laboral que obligaba a despedir a la mujer en el momento en que contraía matrimonio, así como el bloqueo de acceso a determinados trabajos y puestos de responsabilidad, el veto de ésta a tener cuentas y propiedades sin una tutela masculina, o todas aquellas ordenanzas que regulaban su movimiento o decisión sobre dónde residir.

En definitiva, el ámbito de la vida privada estaba totalmente regulado, los roles de lo femenino y lo masculino quedaban asignados, y lo público quedaba en manos de los hombres, por supuesto biológicos y masculinos en su identidad y expresión de género, siempre que fueran fieles a la ideología del régimen y siguieran los preceptos nacionalcatólicos. Todo lo demás, o más bien *todes les demás* quedaban fuera, en un sentido simbólico, pero también físico, como hemos señalado anteriormente, con persecuciones, castigo social, vejaciones, el internamiento en centros psiquiátricos y penitenciarios, el trato vejatorio y torturas por parte del sistema médico y del punitivo, o el exilio como vía de escape a todo esto.

Para ello, la herramienta legal del Estado fue principalmente la Ley de Vagos y Maleantes de 1933, heredada de la República, pero que se reformuló en 1954 para introducir en esta categoría a “Los homosexuales, rufianes y proxenetas”. Y 16 años después con la Ley 16/1970 sobre peligrosidad y rehabilitación social (LPRS), con un claro énfasis en la identificación y represión de los homosexuales<sup>9</sup> como una tipología

---

<sup>9</sup> “Cuarto.—Modificar otros estados, como los referentes a quienes realicen actos de homosexualidad, la mendicidad habitual, el gamberrismo, la migración clandestina y la reiteración y reincidencia, matizándolos con retoques que harán más exigente la apreciación de estas figuras, al tiempo que eliminarán toda posible ambigüedad de las mismas.” (LPRS).

más de “sujetos socialmente peligrosos”, junto a los vagabundos, las prostitutas, los borrachos, los pandilleros, etc. Para ello se apoya en un discurso científicista, aludiendo en su introducción a “las orientaciones de la rama científica que desde hace años se conoce con el nombre de «Defensa social» y postulando sobre “la personalidad biopsicopatológica del presunto peligroso”<sup>10</sup> como base para aplicar la ley. Es decir, se castigaba por ser sujetos peligrosos, y no por los actos cometidos, y se apoyaba en la ciencia y en la medicina para definir esas características del sujeto. Como explica Butler (1990, p.502), citando la *History of sexuality: Volume I* de Foucault, la identidad homosexual se construye desde la resistencia a lo que ella denomina como *el discurso jurídico de la alianza médico-legal* (“the juridical discourse of the medico-legal alliance”), es decir en contra de una definición creada desde la patologización de la medicina y desde la represión jurídica. Y tales mecanismos represivos, que parten también de lo dicotómico (heterosexual/homosexual) y de la visión reproductivista del sexo (homosexual como ser sexualmente inútil), quedaban claramente expuestos en las estrategias de control de la dictadura franquista.

Visto de forma soslayada —ya que este análisis no es el propósito central de esta tesis— el despliegue de las estructuras de poder del franquismo, aquellas que quedan sobre papel y que son ejecutadas por sus fuerzas represivas sean policiales, judiciales, de vigilancia social (como sería la figura del sereno, vigilante nocturno de las calles y albacea de las llaves de los portales), etc. nos da una idea de cómo la hegemonía del pensamiento totalitario operaba en todos los planos de la vida, cultural, social, política y económica. Aunque en los márgenes del sistema, tanto dentro de la España geográfica como fuera en la del exilio, hubo voces y acciones que resistieron o escaparon a tales criterios de verdad absoluta (Foucault) siendo de especial interés para el tema de esta tesis aquellas que operaron en el ámbito artístico/cultural y en el de las disidencias identitarias. Más adelante trataremos de ver la ascendencia de estas últimas —en mayor o menor medida— en las prácticas artísticas transfeministas del Estado español en el s. XXI. Curiosamente en 1975, el mismo año que el dictador moría tranquilamente en su cama, Gayle Rubin publica un texto donde analiza, a partir del cruce y el análisis de las teorías de Freud y Lévy-Strauss y el concepto de ideología de Althusser, el “aparato social sistemático” que produce las desigualdades de género, al que llamará sistema sexo/género y que define como “un conjunto de acuerdos por el cual la sociedad transforma la sexualidad biológica

---

<sup>10</sup> “Segundo.—Exigir y facilitar, dentro de los procedimientos regidos por esta Ley, la adquisición de un conocimiento lo más perfecto posible de la personalidad biopsicopatológica del presunto peligroso y su probabilidad de delinquir, asegurando a tal efecto que sus condiciones antropológicas, psíquicas y patológicas sean estudiadas por los técnicos y adecuadamente ponderadas. Investigación y valoración que parecen necesarias en el ámbito de unas normas que, por no integrar una ley penal construida objetivamente sobre hechos y tipos de delito, sino una serie de preceptos en función de determinadas categorías subjetivas de peligro, requieren inexcusablemente la prueba bien fundada del estado de peligrosidad del individuo.” (LPRS).

en productos de la actividad humana y en las cuales estas necesidades sexuales transformadas, son satisfechas" (Rubin, 1986, p. 97).

Durante casi 40 años de dictadura (1936-1977) la memoria de los vencedores se impuso como relato único nacional, presentando la guerra civil como una "cruzada" y redefiniendo conceptos culturales claves como patria, familia, moral, etc. Esto dejó todo un entramado social y moral que será parte de nuestro legado generacional, y más directamente, el de aquellos y aquellas que protagonizaron el momento de la Transición en primera fila. La respuesta social y cultural al momento del cambio no fue por supuesto homogénea, y prueba de ello es que aún hoy en día tenemos diferentes relatos en relación a ese período histórico, así como del período de transición a la democracia, sus motivaciones, logros, fracasos y consecuencias<sup>11</sup>. Por un lado, como señala Aguilar la memoria traumática de la guerra llevará a una "voluntad de olvido" durante el proceso de transición:

La ausencia, no sólo de medidas de justicia política, sino incluso de debate público en torno a ellas no puede ser explicada sin tener en cuenta la percepción de los actores políticos y sociales ampliamente marcada por la memoria traumática de un enfrentamiento fratricida y por el deseo obsesivo de evitar su repetición. La voluntad de olvido resultante contribuye a explicar el modelo reformista, y no rupturista, de cambio político que tiene lugar en España. (Aguilar, 2001, p. 11)

De ahí surgirá un "pacto de silencio", una amnesia colectiva, unas determinadas "políticas de la memoria" que operarán en los vectores culturales de la democracia (Macé, 2012) y que ocuparán también el discurso de algunas artistas de referencia de O.R.G.I.A como María Ruido<sup>12</sup>. La memoria nacional había quedado rota y distorsionada por el relato oficial del Régimen, pero en el proceso reformista no hubo estrategias de reconstrucción de una memoria colectiva que reparase ese daño de forma efectiva. Más bien se siguieron estrategias basadas en ocultar, negar y olvidar, apelando a la necesidad de dejar a un lado las diferencias entre "vencedores y vencidos". Esta expresión, propia del discurso político heredado en nuestra etapa democrática, refleja por sí misma el dualismo que, de nuevo, deja de lado vivencias y subjetividades que no encajan en un sistema perverso que equipara a unos y otros como iguales en una dicotomía<sup>13</sup>. Además, tenemos esas otras voces disidentes atravesadas por cuestiones identitarias, de género, de raza, de clase, los que aún en democracia siguen siendo represaliados y/o ignorados, y

---

<sup>11</sup> Acontecimientos recientes como la exhumación del cadáver de Franco (2019) y los conflictos nacionalistas muestran que las respuestas sociales a ciertas cuestiones siguen divididas en dos bandos.

<sup>12</sup> Sobre memoria, turistización y olvido en la obra de María Ruido (Ourense, 1967), véase su entrevista con Carolina del Olmo (2008)

<sup>13</sup> En cuanto al tema de políticas de la memoria, es interesante consultar el trabajo de Ana María Martínez de la Escalera, que trabaja desde contextos de transición como el de Argentina. Véase al respecto, por ejemplo, Martínez, (2007)

cuya(s) memoria(s) no parecen ser de interés en el plano político ni para unos ni para otros.

En este sentido, nuestra línea de investigación nos lleva a coincidir con aquellas proposiciones, como la de Carmen Navarrete (2019), que afirman que esa supuesta renovación democrática se cerró en falso, y veremos que desde la crítica feminista se continúa revisando y denunciando cómo ciertos mecanismos de opresión siguen vigentes en nuestra democracia, a pesar de los cambios. Nos interesa analizar, para el propósito de esta tesis, los relatos y perspectivas de aquellos y aquellas que, como hemos indicado más arriba, quedan excluidos del régimen de vida del nacionalcatolicismo, y la relación de estas voces con el relato oficial. Cómo hubo fuerzas diversas para propiciar cambios hacia otros sistemas más equitativos, y hasta qué punto éstos se produjeron. Cómo esas otras ideologías y resistencias fueron continuadas, interrumpidas o distorsionadas en la Transición, y cómo se relacionan con las acciones y posicionamientos contemporáneos. Éstas son cuestiones que conforman y definen la genealogía del feminismo y del transfeminismo que nos ocupan, en relación directa con las políticas identitarias y LGTBIQ+, y que por tanto veremos reflejadas en las prácticas artísticas de los primeros 20 años del s. XXI.

Este “cierre en falso” (Navarrete, 2019) supuso una postura desde los ámbitos del poder contraria a revisar los acontecimientos, cristalizada a nivel político en la Ley de Amnistía de 1977, hasta tal punto que aún hoy quedan pendientes asuntos tan traumáticos socialmente como la recuperación de las víctimas de la guerra y de la dictadura. En este sentido, queremos señalar la ausencia de un análisis crítico de los acontecimientos ocurridos durante el franquismo que permitiera digerirlos, asimilarlos y, de alguna manera, incorporarlos a los relatos que nos llegaría a la siguiente generación. Una ausencia a nivel cultural en todas sus fuentes, desde las orales, la cultura visual, los medios de comunicación o los saberes institucionales como el sistema educativo. Lo que Macé (2012) define como “vectores de la memoria”<sup>14</sup>. El retrato de las casi cuatro décadas anteriores llega a nuestra infancia/adolescencia desde relatos generalistas de escasa profundidad, pero también nos llegan indicios que nos harán sospechar de las historias no contadas, contadas a medias o trastocadas<sup>15</sup>. Es durante las investigaciones

---

<sup>14</sup> “Por «Vectores de la memoria» se entiende el conjunto de instrumentos vocación ideológica, pedagógica y unificadora, es decir, políticas memoriales generadas por instituciones con el objetivo de conservar, valorizar y transmitir el recuerdo de algunos aspectos del pasado considerados como particularmente significativos en la historia de un país.” (Macé, 2012, p. 27).

<sup>15</sup> Cabe señalar aquí la importancia de las memorias y relatos familiares, o los que llegan en ámbitos no urbanos, en los pueblos, donde los cambios más moderados hacen que haya otra cercanía temporal, además de la propia cercanía física entre aquellos que vivieron los hechos desde diferentes posiciones y continúan siendo vecinos. En mi experiencia personal, es en un pueblo de Guadalajara, en una velada durante mi adolescencia donde tres generaciones de mujeres de diferentes familias hacían rosquillas en una cocina, donde por primera vez escuché hablar de la guerra y la dictadura en primera persona, y sentí la tensión de un

para uno de nuestros proyectos como O.R.G.I.A con el que participamos en la exposición *Fugas Subversivas* —de la que se hablará en el capítulo IV— cuando empezamos a vislumbrar, 30 años después de la transición, la dimensión de los acontecimientos ocurridos. En el texto del catálogo de dicha exposición a propósito de nuestro trabajo sobre la construcción cultural de género durante el tardofranquismo a través de la representación identitaria y los juegos de roles mediante un uso del drag king como herramienta metodológica, planteamos de este modo la voz italiana de “omertà”.

Proyectamos el taller como un espacio de experimentación, y los naipes como nuestra mejor baza, si vemos cada carta como la foto fija de una pose universal, como un detonante capaz de dinamitar un silencio cómplice originado por una conmoción siniestra. La invitación radica en una espeleología que perfore la estratificación de sedimentos imbricados, sepultados por lo que convendremos denominar omertà (“encubrimiento traumático provocado por un régimen opresor”), y por el duelo que sucede al trauma social. Nos referimos a dos tipos de mutismo, contemporáneo y posterior a la dominación —respectivamente— hostigados en este caso por la reciente dictadura franquista, la cual soterró cualquier atisbo de progreso o libertad al promover una serie de valores que nos llegan filtrados tres décadas después de su caída. (O.R.G.I.A, 2005, p. 85).

Cambiando de tercio, en la década de paso de la dictadura al principio de la democracia situamos el nacimiento de la generación X. El término fue popularizado por Douglas Coupland con su novela homónima (1991) y fue adoptado, en primer lugar, en la cultura norteamericana y anglosajona, para definir a la generación de las y los nacidos entre 1965 y 1975 (la siguiente a la llamada Baby Boom). Como generación o actitud, como un conjunto de valores o la falta de ellos, la generación X será también la marca de las y los que fuimos adolescentes o jóvenes en los 90 españoles, popularizada en medios de comunicación para tratar de definirnos, para hablar de nuevos estilos y actitudes en la música, la literatura y el cine, y en la cultura en general. Trataremos por ello de analizar qué supuso en cuanto al marco cultural en el que nos desarrollamos, los posicionamientos y también las contraposiciones, ya que no podemos entender el devenir de las redes artísticas transfeministas solamente bajo un prisma generacional X, sin entender sus variables y disidencias.

Los dos términos que más se utilizan para definir a la generación X en la cultura occidental son el nihilismo y el individualismo. Se trata de una generación que nace en la comodidad de la familia de clase media o media-alta en una sociedad consumista con la que no comulga, pero que no tiene suficientes ideales, ímpetu o ganas de cambiarla. Una

---

pacto de “no hablar de ciertos temas”, que en esa ocasión se rompió. Experiencias parecidas son compartidas por otras personas cercanas de la misma generación.



generación desencantada que no quiere asumir sus responsabilidades sociales dadas — casarse, formar una familia, tener un buen empleo— pero no tiene otro destino claro al que aspirar. También se le ha llamado por ello Generación Peter Pan, por su resistencia a madurar según los estándares sociales.

En cuanto a nuestro contexto concreto, vistos los antecedentes, pensamos que se puede situar el inicio de la generación X en el Estado español en ese proceso amnésico de democratización que dará paso a la modernidad, culminado con la entrada en la Unión Europea en 1986, y tomando plena conciencia de generación en los años 90. En 1995 Manuel Vázquez Montalbán escribirá en el diario El País:

Cuando se ha querido caracterizar a la llamada generación x se la ha historificado como la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas. Su memoria lógica se forma con la muerte de Franco, o incluso después, y ni siquiera ha sido suya la expectativa de la transición, la urdidumbre de la democracia y la movida madrileña como juega catártica que recuperaba el Madrid liberal tras el Madrid de las adhesiones inquebrantables al franquismo en la plaza de Oriente. Esas han sido guerras que no les pertenecen y han crecido bajo el pesimismo de ña (sic) Ley de Crecimiento Cero decretada por el Club de Roma a la par que las crisis energéticas, el catastrofismo ecológico y la demolición del optimismo burgués del marxista basados en que el trabajo otorga al hombre su identidad y el control de la finalidad histórica.

Viviremos el paso a la tecnología digital en la década de los 90, un cambio de paradigma que nos sitúa “entre lo analógico y lo digital”, entre lo local y lo global. Desde los años 70 a los dosmiles pasaremos por diversas crisis económicas, una inestabilidad que, unida al acelerón digital, marcará una continua sensación de precariedad económica y temporal —la sensación de tiempo propio se diluye y cada vez es más escaso— algo que contrasta con una cierta sensación de seguridad proporcionada por la familia y el “estado de bienestar”. En relación a esto, vivimos también el auge del consumismo como un fenómeno acelerado que se desata con la apertura total de fronteras y la entrada de lleno de España en el mundo globalizado.

Cada una con sus particularidades, somos las hijas de la antigua clase media que se sostiene con el trabajo y el ahorro, las políticas públicas y la esperanza de un progreso generacional a través de una mejor preparación en los estudios de lxs hijxs, que se suponía que iba a devenir en mejoras laborales y de *status*. De hecho, centrándonos en las tres miembros del colectivo O.R.G.I.A, se da el caso de ser las primeras en su correspondiente familia en finalizar estudios universitarios, en parte gracias a la enseñanza pública, las becas y las ayudas estatales. Crecimos con esa idea de clase media y progreso apoyada en el estado de bienestar que, tras las últimas crisis, parece confirmarse como insostenible, y nos hace preguntarnos si no llegó a nuestro panorama socioeconómico ya como un espejismo. Un modelo importado que cuajó —

especialmente en los cincuenta años de crecimiento económico que siguen a la firma del Tratado de Adhesión a las Comunidades Europeas en 1985— como un proyecto ya muerto, en el que no todas ni todos estaban ni están incluidos<sup>16</sup>.

En cuanto a la relación con el entorno, la generación X se define desde la cultura urbana. Sin embargo, en el contexto español son muchas personas pertenecientes a la misma las que aún mantendrá lazos con lo rural a través de los abuelos, la casa del pueblo, la familia y —por usar un neologismo de la psicoterapia— la herencia transgeneracional. Igualmente, los y las que vivieron entonces en el entorno rural tendrán mayor conexión con lo urbano que las generaciones anteriores, y la mayoría en algún momento, por motivos de estudios o laborales, culminarán el éxodo a la ciudad, que será el remate en la configuración de esa “España vaciada” que hoy en día se reivindica en el panorama sociopolítico. En este sentido, veremos cómo el efecto llamada de las grandes capitales como Madrid, Valencia y Barcelona será clave en el desarrollo de la escena transfeminista y posporno, como lo fue para la modernidad de las décadas anteriores.

Somos también la primera generación que conecta plenamente —y de una forma algo acelerada— con el pulso cultural exterior, con la diferencia —en comparación al contexto europeo y norteamericano posfordista<sup>17</sup>— de esa ruptura genealógica y cultural con el último período democrático, casi 40 años antes. En los años 80 se producirá, a modo de explosión de arranque y ruptura con la anterior generación, un movimiento contracultural llamado La Movida, que será breve pero dejará una huella cultural reseñable, como se verá en este análisis contextual, pero también a través del estudio de referentes del capítulo II.

En cuanto al feminismo y las redes transfeministas, veremos que estas rupturas históricas y desmemorias nacionales, unidas al acceso a redes transnacionales, marcarán las agendas y las líneas de trabajo. Desde nuestro punto de vista, el esfuerzo por rehacer esas genealogías, la entrada de inputs exteriores, la necesidad de re-situarse cultural, política y socialmente, hará que se vivan unos años de cambios acelerados y fértiles, en los que unas avanzarán y abrirán caminos —de conocimiento, de espacios, de referentes

---

<sup>16</sup> Se podría hablar de cómo la entrada tardía de España en la democracia ha marcado su modelo de estado de bienestar mediterráneo — compartido con otros estados del sur— que es en sí mismo más precario que el de los países del norte. A este respecto son interesantes estudios como los de los profesores Bustillo Llorente o Rodríguez Cabrero, ambos de 1989. Sin embargo, estos trabajos se limitan a cuestiones socioeconómicas generales y no tienen en cuenta cuestiones transversales identitarias —de raza, de clase, de género, etc.— y ni tan siquiera contienen una crítica al propio sistema capitalista.

<sup>17</sup> El posfordismo es el sistema económico y de producción que en los años 70 comienza a aplicar una metodología flexible y adaptada, dejando atrás el fordismo, basado en la mecanización y la producción en cadena. El posfordismo se caracteriza por la inversión en tecnología, la flexibilización del tiempo y la especialización del trabajador, la segmentación del público al que se dirige, la reducción de la empresa, o la separación de su producción en líneas específicas.

visuales— a las siguientes, y se crearán lazos de retroalimentación. Eso dará lugar a unas relaciones intrageneracionales entre los diferentes grupos —de edad, de localización, de intereses— en las que se establecerán afinidades y un nexo común, pero manteniendo sus particularidades. Esto se dará en el caso del conjunto formado por los colectivos O.R.G.I.A, Post-Op, Corpus Delecti entre otros grupos y artistas de la red transfeminista, con la llegada a la Universidad de muchas de nosotrxs a mediados de los años 90, que es además el momento en el que escucharemos hablar por primera vez del término generación X. Además, este período fue también, para algunxs o quizás todxs, en el que se inicia una toma de conciencia consciente —valga la redundancia— del feminismo y de los estudios de género, por lo que nuestras inquietudes políticas, artísticas y vitales comenzaron a perfilarse de un modo imbricado. De estas conexiones hablaremos en el primer apartado del capítulo III, “Entre la academia y las redes afectivas”.

Tras abordar el concepto de generación X, podemos decir que no ha sido una definición con la que nos sintiéramos identificadas, al menos no siempre. Los modelos identitarios que tienen su reflejo en la cultura de nuestra generación —cine, novelas, música— no eran tan amplios como habríamos deseado. Visto con perspectiva ahora, podemos identificarlos mayoritariamente como blancos, heterosexuales, jóvenes, capaces y de clase media-alta. Las maricas, las bolleras, les trans\*, y en definitiva las personas con sexualidades y/o expresiones de género disidentes, con otras capacidades, o migrantes, no entraban en esa definición de generación más que, en todo caso, como alteridad. No todas/os/es estábamos representadas/os/es en las nuevas manifestaciones culturales y visuales atribuidas a la generación X, o tales representaciones eran secundarias y estaban en los márgenes. Nos parece interesante retomar al respecto la asociación con el “síndrome Peter Pan” como clave interpretativa de esta generación, ya que éste se manifiesta con una incapacidad de cuidar y de empatizar, se asocia a lo cis-masculino-heterosexual, y deviene en cargar las responsabilidades en otras personas, habitualmente bio-mujeres (que por tanto padecerán el síndrome de Wendy). Además de esto hay, aparentemente, en el espíritu de esta generación, una falta de compromiso político, de cuestionamiento profundo, más allá de una actitud nihilista, algo que se criticaba desde el ámbito cultural de la izquierda —de corte marxista— de generaciones anteriores. Esto enlaza con ese desencanto del que ya hemos hablado, que como veremos deriva en una pasividad en el plano de la responsabilidad civil, la lucha por los derechos y el activismo en general, que afectará a la sociedad española. Estas dos características, la falta de empatía y de posicionamiento político crítico, choca de alguna manera con esas otras identidades infrarrepresentadas en la x, comprometidas o cuanto menos seducidas en aquel entonces por las políticas feministas y queer, que también cuestionan los sistemas de control familia-estado, pero proponen y reivindican otros sistemas que amplíen los límites de éstos mediante el autocuidado y el cuidado de las redes afines, la configuración de familias-que-se-eligen, la sororidad, la autogestión, los conocimientos locales (Haraway, Harding), o el reconocimiento de la multiplicidad de identidades —revindicando estos modos de hacer y de ser como políticos—, algo que hace que el lema

“lo personal es político” se convirtiera en un hito feminista transgeneracional. Estas cuestiones nos ayudan a entender dos cosas en cuanto a la formación de nuestro imaginario, estrategias y posicionamientos, y nuestra aportación a lo que se ha denominado las nuevas políticas de representación sexual y el transfeminismo desde ese punto de intersección que es para nosotras la creación artística. Al margen de nuestra adscripción generacional por edad, por un lado, nos sirven para comprender cómo las lecturas parciales, interesadas, descentradas y heterogéneas nos han servido para buscar referentes con los que sí sentirnos cómodas, identificadas. Es decir, cómo los personajes secundarios, las lecturas entre líneas, la interpretación de los vacíos narrativos y las búsquedas en diferentes subculturas han formado nuestro imaginario y, por lo tanto, han conformado nuestra identidad. Por otro lado, la toma de conciencia de no encajar, el sentimiento de no pertenencia, ha conllevado la necesidad de crearnos otros lugares simbólicos en los que situarnos, nombrarnos, y transitar. Lugares, nombres y posicionamientos que no son estancos ni inmutables:

[...] Pero, para ampliar lo vivible, considero fundamental ampliar lo visible: en su dimensión real como reflejo de la vida de los sujetos o representación, pero también en su dimensión simbólica o nueva presentación. La demarcación simbólica de lo social crea límites entre lo permitido y lo prohibido, lo excluido y lo integrado, lo correcto y lo incorrecto, lo posible y lo imposible, y está fuertemente arraigada en la tradición y en las costumbres y, por ello, también en las disciplinas académicas. Todo proceso de construcción identitaria se basa en cierta autopercepción colectiva, en un sentido de la pertenencia a valores, códigos y significaciones culturales (no naturales). La noción de continuidad en estos, la seguridad y la posibilidad de ser reconocido, suponen una limitación. Por ello, la introducción de nuevas imágenes, o una alteración de las mismas en su orden simbólico, posibilita una transformación y enriquecimiento necesarios del imaginario colectivo. Está claro que visibilidad significa existencia (ser visible ratifica que se es en la realidad), y la producción de nuevas imágenes con nuevos significados abre una puerta a que la experiencia simbólica y real se nutra, creciendo de modo irregular, y desbordando los compartimentos estancos. (Sentamans, 2013a, pp. 36-37).

A pesar de esta cierta nostalgia retro-futurista patinada del optimismo de quien mira su alteridad con el orgullo de ser diferente, y por lo tanto de ser excepcional —y que nos es posible además por haber sorteado el trauma irreparable que ha marcado la vida de muchxs— no habitar dentro de los márgenes de la norma no nos supuso electroshocks, violaciones y/o el ingreso forzado en cárceles e instituciones mentales<sup>18</sup>, pero sí nos granjeó momentos complicados y difíciles de superar dependiendo de cada biografía y

---

<sup>18</sup> Sobre la represión de las sexualidades y expresiones de género disidentes durante el franquismo surge la primera bibliografía específica a principios del s. XXI con aportaciones como *Redada de Violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo* de Arturo Arnalte (La Esfera de Los Libros, 2003), o *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco* de Fernando Olmeda (Oberón, 2004), cuyo sendero será continuado por *Identidad. Represión hacia los homosexuales durante el franquismo* de Lucas Jurado (La Calle, 2014).

contexto. La democracia no trajo la despatologización de la homosexualidad hasta 1990, y la concepción social de ésta como una enfermedad ha sido un estigma a combatir. Asimismo, en el siguiente apartado, y siguiendo ese camino autoetnográfico y contextual en zig zag del que hablábamos en la introducción del capítulo, abordaremos tres hitos clave que afectarán especialmente a los cuerpos y a la configuración de las identidades de mujeres y sujetos fuera de la norma.

## **1.2. La cultura del miedo: heroína, crisis del sida y el caso Alcàsser**

En este apartado vamos a analizar tres acontecimientos claves que marcan nuestro entorno político y sociocultural desde los ochenta y que se expanden hasta el presente. Éstos son, por un lado, la apertura de nuestras fronteras al narcotráfico de heroína, por otro, la expansión desde el año 83 del virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) —causante de la enfermedad del síndrome de inmunodeficiencia adquirida o sida— y por último, el boom mediático ante el caso de secuestro, tortura y asesinato de tres adolescentes en la localidad valenciana de Alcàsser el 13 de noviembre de 1993. Hemos denominado “cultura del miedo” a ese marco en el que el impacto —mediático, político, social— de dichos acontecimientos críticos —en el sentido de que operan como vectores de crisis— desvelan, agudizan o activan diferentes mecanismos de control y autocontrol en el cuerpo social. Nuestra generación, y especialmente las mujeres y las personas con identidades no normativas o subalternas, crecimos entonces bajo la presión de un miedo y una psicosis social que se retroalimentaron en un juego perverso de control y organización de nuestras vidas, en el que la tele tuvo mucho que ver.

La crisis de la heroína y del sida en el Estado español, ligadas parcialmente por una relación de estigmatización basada en estereotipos, porque una llevó a la otra en ciertos casos, y por su efecto directo sobre los cuerpos y la vida, fue el detonante de una respuesta de colectivos activistas desde principios de los años 90 (en el caso del sida serán icónicas las acciones y propuestas de colectivos como la Radical Gay y LSD en Madrid, vinculados entre ellos afectiva, ideológica y estratégicamente, que abordarán otras cuestiones políticas contextuales como la insumisión, e introducirán el término queer en nuestro contexto). En este sentido habrá diferentes reacciones emergentes y de emergencia que cuestionen el sistema paternalista del miedo, poniendo en el centro el cuerpo, las relaciones afectivas, o las políticas de identidad. Sus acciones serán muy significativas, con la perspectiva que nos permite la distancia histórica, para la configuración de una contracultura concreta, de unas propuestas visuales y artísticas críticas, además de la activación de los estudios de género, de otras vías del feminismo y del activismo en diversas formas en nuestro país desde ese momento. En nuestro caso concreto (O.R.G.I.A), y de muchas de las compañeras de redes de trabajo y afectivas,

estos acontecimientos radicales —en el sentido de ser drásticos, extremos y origen de un cambio— suceden en ese período clave de transición de la infancia a la adolescencia. Tales cuestiones nos fueron desveladas en ese marco de crisis de forma violenta, a través de los medios de comunicación y del entorno familiar y social. Condicionaron nuestra realidad y, por lo tanto, nos han conducido a una toma de conciencia crítica que antecede a nuestro activismo y trabajo como artistas, y confluye, de forma más concreta y consciente, con el pensamiento de nuestras antecesoras inmediatas, aunque ya en la segunda década del s. XXI.

### 1.2.1. Heroína

Los años 60 y 70 fueron sobre todo los años de las llamadas *drogas blandas* y de experimentación. Sin embargo, los 80 estuvieron marcados de forma drástica por una expansión transnacional del narcotráfico de los sures a los nortes globales —con consecuencias de vuelta, y en concreto de la cocaína<sup>19</sup> y de la heroína<sup>20</sup>, siendo esta última el epicentro de una crisis social en la que nos detendremos. Por su naturaleza adictiva y los trastornos físicos y psíquicos derivados de su consumo, este opiáceo iba más allá de un círculo concreto, un estilo de vida o de una experiencia aislada de consumo lúdico, en la mayoría de los casos. En palabras de Ernesto Ordóñez, fue un narcótico de estado y el síntoma de una sociedad rota por la Transición, y nos describe:

Finales de los años 70, década de los 80 y principios de los 90. Heroinómanos, yonkis, toxicómanos, jaco, jeringuillas en los descampados, papelinas abrasadas, picos, sida, hepatitis, atracos, sobredosis... Son palabras que configuraban el ecosistema de una época (la droga se colocó entre las tres principales preocupaciones de los españoles junto al paro y el terrorismo): hoy suenan como referencias a un mundo extinto. (Ordóñez, 2018)

Pero sobre todo el consumo de heroína supondrá un tremendo quiebro social por sus implicaciones políticas y de clase, y por su “gran contribución” en la transmisión del VIH —del que hablaremos aquí también— debido al hábito de compartir jeringuillas en el consumo de esta sustancia por vía intravenosa.

En ciertos ambientes juveniles y de ocio, contraculturales, creativos y rupturistas, el uso de drogas alucinógenas —oficialmente clasificadas como “perturbadoras del sistema

---

<sup>19</sup> “La cocaína es una droga estimulante y adictiva elaborada con las hojas de la planta de coca, nativa de América del Sur. Si bien los médicos pueden usarla con fines medicinales legítimos —como anestesia local en algunas operaciones quirúrgicas, por ejemplo, el consumo recreativo de cocaína es ilegal.” (NIDA, 2018)

<sup>20</sup> “La heroína es una droga opiácea (derivada del opio) elaborada a partir de la morfina, una sustancia natural que se extrae de la vaina de semillas de varias plantas de amapola (adormidera) que se cultivan en el sudeste y sudoeste de Asia, en México y en Colombia. La heroína puede presentarse en forma de polvo blanco o marrón, o como una sustancia negra pegajosa que se conoce como “alquitrán negro” (NIDA, 2019).

central”<sup>21</sup>— como el hachís o el LSD<sup>22</sup> ya estaba presente en el Estado español durante los años 60 y 70. De hecho, el consumo de hachís había sido una práctica habitual entre ciertos sectores de la España colonial, en la que la llamada “grifa” llegaba del vecino protectorado de Marruecos. Pero en esos años de ruptura, el *porro* pasa a ser un símbolo cultural y una señal de identidad asociada a posicionamientos ideológicos de izquierda y a la contracultura, convirtiéndose hasta el día de hoy en la droga ilegal más consumida (Gamella y Jiménez, 2005). Sin embargo, y más allá de los números, veremos en el capítulo II los rastros y representaciones en nuestros referentes visuales de esa “cultura del cáñamo” que llegó para quedarse y tuvo su carácter nacional propio (Fig. 1).



**Fig. 1.** Imagen de Los Chichos para la portada del disco *Ni más ni menos* (Philips-Fonogram, 1974) , que incluye la canción “La Cachimba” // Viñeta de Gilbert Shelton para su serie de cómics *The Fabulous Furry Freak Brothers* (desde 1968).

La experimentación con el estado de conciencia iba ligado al espíritu de la psicodelia, la generación *beat* y el movimiento *hippie*, todos ellos llegados desde la contracultura anglosajona a lugares como Mojácar o Ibiza —puntos “ciegos” para el sistema totalitario español por su aislamiento, o donde se “hacía la vista gorda” ante comportamientos extranjeros a las “sanas costumbres españolas” con tal de no molestar a los tan deseados turistas<sup>23</sup>. En la isla Pitiusa, por ejemplo, un joven filósofo (Antonio Escohotado)

<sup>21</sup> Son sustancias que alteran el funcionamiento del cerebro, y originan distorsiones perceptivas, alucinaciones, y otros efectos. Forman parte de este grupo los alucinógenos como el LSD o la mescalina, los derivados del cannabis como la marihuana o el hachís, y las drogas de síntesis como el éxtasis.

<sup>22</sup> Fármaco alucinógeno de gran potencia, denominado también “compuesto psicodélico” o “psicofármaco”, sintetizado por primera vez en Suiza en 1938 a partir del ácido lisérgico.

<sup>23</sup> En este sentido, es bien conocido el caso del alcalde de Benidorm, Pedro Zaragoza Orts, quien solicitó en los 50 explícitamente y en persona al *Generalísimo* (autodenominación del general Franco) esta “vista gorda” de las autoridades en las playas de Benidorm, para que las necesarias turistas pudiesen vestir el “escandaloso” bikini fuera del agua y sin albornoz, algo prohibido explícitamente en la circular número 3 del año 1952 del Ministerio de la Gobernación, y en la 320 de 1957 (<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1957/181/B03158-03159.pdf>.) Algo similar -pero de otra forma ocurrió

experimentaba desde 1976 con diversos alucinógenos en su masía junto a su “familia-elegida”. Más tarde este mismo lugar sería la mítica discoteca Amnesia, donde se generó toda una comunidad atraída por su propuesta. De sus experiencias, dos décadas más tarde nos llegó su obra *Historia general de las drogas* (1998), que será la única fuente de información contrastada y directa sobre el tema que tendríamos a nuestra disposición. Es por esto que en esos años se asociará en el imaginario popular la figura del *melenudo*, *hippie* o *rojo* con la del *drogadicto*, una figura que crearía alarma y desconcierto en una sociedad educada en los preceptos del franquismo. Esto allanó el terreno a los poderes judiciales para promulgar la Ley de Peligrosidad Social en 1970, en la que se incluye el “consumo ilícito de drogas” como acto delictivo, entre otros muchos que ya hemos visto anteriormente. Tal y como señalan Juan F. Gamella y M<sup>a</sup> Luisa Jiménez, uno de los objetivos de este instrumento de control social era ahora “[...] vigilar, pero también castigar los nuevos usos de drogas asociados con la psicodelia, el hipismo, la contracultura y cierto izquierdismo. Incluso las nuevas tendencias indumentarias, y los pelos largos asociados con los movimientos juveniles se convirtieron en sospechosos” (2005, p. 23). En este sentido se crea una tensión evidente, en una anticipación que podríamos señalar de premonitoria o invocatoria, como se puede entrever en las palabras de Alejo Alberdi:

Es cierto que [el consumo de heroína] fue muy visible, pero se afrontó desde el principio con una alarma que precedió a la incidencia real del consumo. Hubo un pánico a finales de los setenta que sirvió para publicitar la heroína mucho antes de que circulase significativamente por las calles. (en Álvaro Corazón, 2016, párr. 90)

De alguna manera, la dureza de unas leyes promulgadas por unos estamentos que generaban el rechazo y la desconfianza de gran parte de la juventud, unido a la fuerte ruptura generacional y la necesidad de catarsis, hizo que la “temida” y anunciada epidemia de la heroína, su presentación como un destino inminente si eras rebelde, si fumabas porros, si no acatabas las normas... fuese real, y se amplificase en un efecto bola de nieve. En un primer momento, como cuenta Paloma Chamorro (Cervera, 2003, pp. 297-298), cuanta más prohibición, más crecía como símbolo de rebeldía —incluso en ocasiones con cierta pátina de glamour. Esto cambiaría rápida y radicalmente en el caso de la heroína por tres factores importantes: la adicción que causaba, su encarecimiento y la disminución de su pureza, y por último, la entrada del virus de inmunodeficiencia

---

en Marbella gracias al cura Rodrigo Bocanegra Pérez, y también en un pequeño trazo de la Playa de Santander exclusivo para estudiantes francesas en residencia. Fuentes:  
[https://elpais.com/diario/2006/08/14/cvalenciana/1155583089\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/08/14/cvalenciana/1155583089_850215.html)  
[https://www.lespanol.com/mujer/moda-belleza/20200722/bikini-feminista-franco-prohibio-ciudades-saltaron-norma/503950172\\_0.html](https://www.lespanol.com/mujer/moda-belleza/20200722/bikini-feminista-franco-prohibio-ciudades-saltaron-norma/503950172_0.html)



humana (VIH) en nuestro país, contagioso por vía intravenosa. Todo ello supuso un cambio vital para las y los consumidores habituales y un aumento de los riesgos asumidos ante el acto de consumir, sobre todo si se usaba jeringuilla compartida. La figura del yonqui se endurecerá, ya que o bien necesitaba dinero desesperadamente para un chute y era capaz de hacer cualquier cosa para conseguirlo, o bien podía estar enfermo y ser portador del VIH, o ambas cosas. Y consecuentemente, la respuesta social será también cada vez más dura.

Esta tensión social se extenderá e incrementará durante todo el período de la Transición, y por lo tanto durante nuestra infancia. No puedo evitar rememorar diversos encuentros con la guardia civil o la policía, perteneciendo a una familia no normativa (joven, de izquierdas, de *melenudos* y con códigos de vestimenta no tradicionales), y las situaciones violentas a las que daban lugar. La violencia del lenguaje, la retórica del miedo y la amenaza desde el privilegio del poder, donde el prejuicio convertido en insulto era la tónica general. Estas acciones muchas veces iban más allá del control y de la aplicación de la ley, una forma de hacer, pienso, heredada de la dictadura<sup>24</sup>. Del mismo modo, desde ese “otro lado” de la sociedad, desde sus márgenes, se formaban o tomaban prestados del exterior otros imaginarios, con su lenguaje propio y sus armas simbólicas, una cultura alternativa y combativa en la que *los monos*, la *pasma*, los estamentos de poder y la España *casposa*, eran los caricaturizados<sup>25</sup>. Los cómics, con autores nacionales o extranjeros, y los discos traídos de Londres o de *Madriz*, alimentaban otra visión del mundo, más permisivo y menos plano, desde las estanterías de algunas casas, como la mía. De esa cultura visual y musical, y de su relación con las drogas entre otras cosas, hablaremos en el capítulo II.

Siguiendo con el análisis de la dimensión social de la heroína, empezaremos por señalar la ruptura que supuso en las dinámicas de los sectores más jóvenes y contestatarios, tanto por las pérdidas humanas como por las consecuencias personales derivadas del “enganche”. Para muchas personas supuso una especie de desactivación de parte de aquellos que hasta ese momento de transición eran sujetos activos de cambio y a los que la adicción a la heroína anuló —metafórica o literalmente—, hasta el punto de que se les ha llamado “generación perdida”. También cabe subrayar la brecha social en la que incidió más duramente, claramente circunscrita a territorios, clases y etnias específicas,

---

<sup>24</sup> Esto marca un rastro que se podría seguir hasta nuestros días y no sólo en asuntos relacionados con el consumo de drogas. Este uso de la fuerza, física o simbólica, más allá de la mera aplicación de la ley, ha caracterizado el tratamiento de cualquier movimiento politizado vinculado a las libertades en este país, por ejemplo los movimientos por la autodeterminación o la independencia en País Vasco o Cataluña, el movimiento okupa, el anarquismo, los derechos de las personas LGTBIQ+, de las prostitutas, etc. Quisiera poner como ejemplo necesario, cercano, y afectivo, el Caso 4F (Barcelona, desde 2006) que tuvo como consecuencia directa la muerte de la bien querida e integrante de la red transfeminista Patricia Heras.

<sup>25</sup> La modernidad de los años 70 y 80 trajo un enriquecimiento del lenguaje coloquial, sobre todo desde ambientes contraculturales, tomándose términos del lenguaje carcelarios, otros del caló, como el de la *pasma* como sinónimo de la policía, o recuperando otros en desuso como *madero* para referirse a la Benemérita.

donde la pobreza, la exclusión social, el racismo, la falta de información y otras violencias de estado había abonado el terreno para que enraizara el tráfico de drogas, y con él la drogodependencia. Aunque el consumo de heroína llegó a todos los estratos sociales<sup>26</sup>, no afectó a todos por igual. Hay que situar en esos años el crecimiento de los barrios periféricos y obreros, unido a un período de crisis (la crisis del petróleo de 1973 y 1979) y a la inestabilidad política y económica del momento.

Estas cuestiones han dado lugar a posturas encontradas sobre si hubo un uso consciente y utilitario de la heroína por parte de la fuerza del Estado para desactivar a los sectores disidentes mayoritariamente juveniles, en esos momentos de transición “complaciente” con el régimen anterior. Se plantea en aquellos territorios más insurgentes ante las políticas centralistas, como es Euskadi o Barcelona. Ya sea por ignorancia, por omisión o por colaboración, parece que las acciones de las fuerzas del Estado fueron uno de los factores de la expansión de la heroína especialmente en estos territorios. En este sentido, quedan testimonios vivos de esos tiempos que han denunciado de forma más o menos clara esa permisividad o complicidad. Por ejemplo el de Justo Arriola<sup>27</sup> (2016) en Euskal Herria pone en contexto y analiza la intersección entre el narcotráfico, el grupo ETA y las fuerzas del Estado español; el de la lucha de las madres gallegas de hijos toxicómanos agrupadas en la asociación Érguete desde 1986 y encabezadas por Carmen Avendaño Otero consiguió un gran impacto mediático y aún hoy sigue activa en su trabajo de apoyo a personas con diversas adicciones; o en Madrid el trabajo pedagógico y social de Enrique Martínez Reguera (2019) y sus compañerxs de las Coordinadoras de Barrios, trabajando con los niños y jóvenes excluidos, cuyo testimonio en primera línea sobre la transformación que sufrieron los barrios periféricos madrileños, y lo que supuso para su labor educativa con adolescentes, es revelador.

---

<sup>26</sup> “Ya en 1972 el diario Pueblo informaba de que la droga se vendía en «determinados clubs, discotecas y hasta en alguna marisquería». Y añade: «A principios de 1975 la Policía detuvo en Madrid a una veintena de jóvenes entre los que había vástagos de familias más o menos ilustres (productores de cine, periodistas, políticos y militares)». Y el diario Abc resaltaba que era la primera vez que habían sido detenidos adictos españoles a la heroína” (<https://www.elmundo.es/papel/historias/2018/09/06/5b9006f9468aeb2c338b45ee.html>)

<sup>27</sup> “Arriola señala la contribución del Estado en la expansión de la sustancia en dos direcciones. Por un lado, permisividad: datos de principios de los 80 arrojaban que se detenía a un traficante de cada 150; el debate es en qué grado ocurría por carencia de recursos y de la agilidad necesarias, y en qué grado se trataba de una acción deliberada. Y, por otro lado, apunta a la implicación activa de los cuerpos policiales: “Había traficantes con licencia para traficar a cambio de dar información sobre el movimiento popular o sobre ETA. Luego había otros que pagaban grandes sumas de dinero a las fuerzas de seguridad, sobre todo, de Intxaurre (Guipuzkoa). Eso lo recogió el fiscal de la Audiencia Provincial de Donosti Luis Navajas en el famoso informe Navajas [1989]”.” (Ordoñez, 2018).



**Fig. 2.** Avance en portada, *El País* 9 de enero, 1983 // Fotograma de *El Pico* (1983), Eloy de la Iglesia // Campaña *La droga mata* (1978), junto a publicidad de Bodegas Olarra y Winston respectivamente. Fuente: <http://lwsn.net/article/nos-matan-con-heroina-juan-carlos-uso>

La heroína será entonces parte de nuestro entorno social y cultural durante los 80 y hasta bien entrados los 90, los años más duros por la expansión del consumo y por el grado de adicción alcanzada por muchos usuarios y usuarias. Por un lado afectaba a los círculos familiares o de amigos de la familia, más o menos cercano según el caso, cuyas historias se filtraban progresivamente a lo largo de nuestra infancia y adolescencia. Otras llegaron décadas después o no se supieron nunca. El tabú y la ausencia de información envolvía estas cuestiones, de las que solo nos llegaban con claridad las diversas advertencias de cuidado: con las agujas en la playa, con los atracos a punta de jeringuilla o de navaja... O los consabidos consejos familiares cada vez que nos lanzábamos al espacio público —del “no cojas caramelos de extraños” de la infancia, al “cuidado no te echen algo en la bebida” de la adolescencia—. En parte, nuestro territorio en estas etapas se conforma alrededor de estas advertencias y de realidades palpables: hay barrios en los que no se puede entrar y calles vetadas al paso; hay fronteras entre barrios y hay guetos étnicos, principalmente configurados en esos años por población gitana. Esta ordenación ya venía determinada por la clase social y las cuestiones raciales, y la demarcación territorial consiguiente, pero con la entrada de la heroína las brechas se agrandarán. Serán estos años de violencia en la calle que se manifestaba en forma de atracos, tirones de bolso, coches desmontados y conflictos vecinales, pero también de conformación de toda una mitología en torno a las drogas a través del discurso paternalista y dogmático de los

poderes políticos, médicos, judiciales, apoyado sobre todo por los medios de (des)información. La cuestión es si las cifras se correspondían con la alarma social que devino de esa situación, y cómo y desde qué perspectiva se trató desde los poderes públicos y de información el tema de las drogas y su relación con la delincuencia. Ya en 1983 el vicepresidente del Gobierno andaluz, declara en el periódico *ABC*: “Resulta obvio, al menos estadísticamente, que el nivel de delincuencia actual consigue una resonancia pública y transmite una sensación de inseguridad a los ciudadanos desproporcionadamente mayor que la propia realidad” (Borbolla, 1983. Fig. 2). Un año después Fernando Savater escribe para *El País*:

Uno de los inventos más fecundos y remuneradores que el control social ha lanzado al mercado en los últimos años es el drogadicto. Pasto de sociólogos y psicólogos, de médicos y policías, de jueces, sacerdotes y políticos, esta dócil criatura mitológica — nuestro semejante y hermano, hipócrita lector— es sentimentalmente tan polivalente como un cuchillo de excursionista: infunde pánico, inspira compasión, suscita desprecio, merece castigo o readaptación, es objeto de estudio, simboliza y expresa cómo un logotipo penalizado los males de este siglo que le conjuró. [...] Es la prohibición lo que convierte a la droga en droga y son las consecuencias de la prohibición las que han servido para inventar el mito del drogadicto. (1984, párr. 1)

#### **1.2.1.1. Drogas y políticas institucionales**

Así era, los yonkis, drogodependientes, eran personas cercanas —” nuestro semejante y hermano, hipócrita lector”, espetaba Savater—, con circunstancias diversas, que tuvieron que enfrentar el problema en el ámbito familiar, laboral y social bajo el peso de ese tabú, el de ser *un/a drogata* que se traducía en temor, en compasión, en culpabilización o en vergüenza. A mediados de los años 80 estaban ya muy claros los efectos para la salud física y mental del consumo de heroína, más si era prolongado y combinado con otras sustancias (la politoxicomanía era lo habitual), y sobre todo unido a situaciones de exclusión social y precariedad. Pero la respuesta social y política para atajar el problema —calificado de epidemia por el coste en vidas y salud pública— fue tardío, sesgado y moralista. La falta de información de un fenómeno de características nunca vistas en otros contextos (Juan F. Gamella y M<sup>a</sup> Luisa Jiménez, 2005) se sumaba a todo un entramado de “apriorismos ideológicos, e intereses políticos y profesionales” (de la Fuente et al., 2006, párr. 18) en los poderes legislativos, judiciales y policiales, que ralentizaban una necesaria puesta al día de los servicios de asistencia y prevención, y que incluso la “prevenían”. En este sentido el psiquiatra Joaquín Santodomingo Carrasco, refiriéndose a la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, cuenta que “Alguna de las reuniones científicas, como las de la Sociedad de Psiquiatría de Madrid, celebradas con el fin de analizar y considerar distintos aspectos de esta Ley, fueron motivo de especial vigilancia y “prevención” por parte de la Dirección General de Seguridad.” (en Torres, 2009, p. 44).

Esta ley era la que desde 1970 se aplicaba a toxicómanos y alcohólicos, y a la que se le solaparía en 1985 el Plan Nacional sobre Drogas como respuesta institucional para el tratamiento y prevención del uso de drogas y sus consecuencias sociales, hasta día de hoy. Muchos de los estudios citados, y voces en primera persona (Corazón, 2016; Torres, 2009; de la Fuente et al., 2006; Gamella y Jiménez, 2005) denuncian la tardía y poco eficaz respuesta institucional y legislativa. Por suerte, también se destacan los progresos en esos años en cuanto a la formación de personal especializado (trabajadores sociales, antes inexistentes, psicólogos y médicos formados con nuevos enfoques alejados de la moral mojigata heredada), y también la labor de las asociaciones y ONG's no institucionales que se crearon. En 1974 seremos el primer país en despenalizar el consumo propio, siempre que fuese en el ámbito privado. En cuanto a la aplicación de la ley, era la Brigada Especial de Estupefacientes, creada en 1967, la encargada del control del consumo público y del creciente narcotráfico.

### 1.2.1.2. Drogas y Movida

La drogodependencia ha sido y es un tema tabú, y a medida que el consumo de drogas se extendía en la España de los años 70 y 80, la sociedad demonizaba el consumo de diversas sustancias estupefacientes basándose más en prejuicios que en la información real sobre las consecuencias de su consumo. Esto podría “ser comprensible” si analizamos las circunstancias en las que se produjo ese fenómeno sin precedentes, que además ahondaba aún más la brecha generacional existente en ese momento. Gran parte de la población, especialmente la adulta, tenía profundamente inculcados los preceptos del franquismo, y aunque no todos comulgaran con ellos, tampoco contaban con herramientas críticas para cuestionarlos. La *desmemoria* a la que hemos aludido anteriormente, la interiorización de un sistema de control y represivo, con el consiguiente temor a los cambios, las estructuras familiares patriarcales y machistas, con la consecuente complejidad de sus sistemas de afectos, hacían de muchos hogares españoles un lugar gris y lleno de prejuicios arcaicos. Paralelamente, toda una generación de jóvenes se movía por el impulso vital de romper esos prejuicios, con estrategias diversas y a veces opuestas, desde la lucha comprometida de *los progres* a la actitud lúdica e individualista de la modernidad en torno a La Movida, que analizaremos en el capítulo II. El individualismo, la experimentación y las ansias de libertad eran un motor creativo y lúdico, y también político. La admiración por todo lo que llegaba importado desde fuera, quizá acompañado de una cierta inocencia y mitomanía —era la época en la que grandes estrellas de la música, escritores y artistas de fuera de nuestras fronteras hablaban de forma más o menos explícita de sus adicciones—, la rapidez de los cambios, y los “fallos del sistema” antes comentados, hicieron de la heroína y otras drogas algo moderno y apetecible, en un primer momento aparentemente inocuo, o con un riesgo implícito aceptable. Ana Curra, una de las figuras de La Movida, resume muchos de estos vectores políticos y sociales en una entrevista de Álvaro Corazón:

— ¿La heroína no tuvo que ver con que se perdiera ese espíritu [lúdico y creativo de La Movida]?

— En España se metió a saco la heroína. Especialmente en el País Vasco, para anular a la juventud y que no se metiera en rollos políticos. En Madrid la heroína nos la traían los amigos vascos. La heroína entró a saco en el norte, a Madrid fue cayendo y luego se establecieron las redes de iraníes por todo el país. Como en aquella época teníamos la premisa de que había que probarlo todo y no teníamos información, que te ponían todas las drogas al mismo nivel, decían que un porro era tan peligroso como un chute, pasó lo que pasó. No era como ahora. Yo me tenía que ir al Vademécum para informarme de las drogas, me leía Opium de Jean Cocteau, en Burroughs. (2014, párrs. 88-89)

Leyendo entrevistas de madurez de aquellas personas que transitaron la modernidad de los años 80 hablan abiertamente sobre este tema, como la misma Ana Curra, el fotógrafo Alberto García Alix —que inmortalizó en sus instantáneas toda una vida de adicción (Fig. 14)—, la “musa de la Movida” Tesa Arranz, o la televisiva Paloma Chamorro, no hay victimismo ni arrepentimiento al hablar de la adicción a la heroína, sino que es una parte más de sus procesos vitales, una decisión ligada al ejercicio de libertad y de experimentación. En palabras de Ana Curra: “Prefiero haber bajado al infierno, subir. Ver mundo, chico”.

También hay quien desvincula el *enganche* a la heroína de la modernidad de los 80, ya que fueron otros muchos los que *coquetearon* con su uso “esporádico y controlado”, como lo cuenta Chamorro, o lo probaron una sola vez y decidieron no repetir, como la propia María Olvido Gara Jova, alias Alaska, y Nacho Canut (Cervera, 2003, pp. 297-298). En ese sentido es ilustrativa la opinión situada de Alejo Alberdi:

Es absurdo que se mantenga el mito de que la heroína fue la droga «de toda una generación» en España. Se diría que íbamos todos con chutas clavadas en la cabeza, como en la foto aquella de Ceesepe. De una generación que sería de ocho millones de personas o más, ciento cincuenta mil adictos no suponen un *enganche* masivo. (en Corazón, 2016, párr. 90. Fig. 3)



**Fig. 3.** *Ceesepe con jeringuillas*, Serie *Peluqueria*, Ouka Leele (Barbara Allende Gil de Biedma), Agence VU, Madrid, España, 1979. En <https://agencevu.com/en/serie/peluqueria-salon-de-coiffure-1979/>

### 1.2.1.3. Heroína y tratamiento en medios

Para acabar con el análisis del fenómeno social que se produjo alrededor del consumo de heroína, la alarma social, el tabú y los mitos, nos parece un factor a señalar el papel de los medios de comunicación. No sólo es crucial por cómo presentaron o representaron este tema, sino también por su papel, durante el tránsito del franquismo a la democracia, en la creación de nuevos estereotipos o la reformulación de los viejos, heredados de la sociedad nacional-catolicista.

En los años 80 y hasta los 90 el auge de la heroína era uno de los temas que más preocupaba a los españoles junto al paro, el terrorismo —fueron los años de mayor actividad de la banda terrorista ETA así como de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) y de las fuerzas del estado en Euskadi— y la inseguridad ciudadana. En plena recesión económica, las cifras del paro subían (las caricaturescas historias gráficas de *Chicha*, *Tato* y *Clodoveo*, de profesión sin empleo de Francisco Ibáñez, solían empezar o finalizar con un gag en la cola del paro. Fig. 4) y los delitos contra la propiedad aumentaron sustancialmente.







Como último giro de esta historia, realidad y la ficción se entrelazan cuando Martínez es llamada a actuar en la película *Perras Callejeras* (José Antonio de la Loma Hernández, 1985), con 21 años. Este film es uno más del subgénero de cine llamado *quinqui*, centrado en las historias de jóvenes de los barrios periféricos atravesados por las problemáticas del momento: drogas, rechazo social, pobreza, delincuencia y familias desestructuradas. Una de sus características es que muchos de sus protagonistas compartían esas complejas situaciones con sus personajes, ya que provenían de los mismos entornos periféricos que se ficcionaban. Sobre el cine *quinqui* hablaremos más adelante por ser uno de los referentes visuales con los que crecimos, además de un valioso retrato social de una época.

Sonia Martínez interpretará en dicho film a Berta, también adicta a la heroína, y en un retorcido paralelismo, propio de este género cinematográfico, la decadencia y muerte de ambas, actriz y personaje, entrarán a formar parte de nuestra cultura visual. La vida de Martínez, su adicción, su posterior contagio de sida, o su paso por la cárcel, serán episodios convertidos en espectáculo por los medios en sus últimos años de vida, apareciendo en revistas como *Semana* o *Lecturas*, culminando con la venta sus memorias a la revista *Pronto* durante cinco números en 1991, o apareciendo en diversos programas de televisión, como en su entrevista con Pepe Navarro en *El día por delante* (1990) o con Isabel Gemio en *3x4* (14/ de febrero, 1991).



**Fig. 5.** Cartel de *Perras callejeras* (José Antonio de la Loma Hernández, 1985), con Sonia Martínez (drcha.). Portada de la revista *Pronto* n.º 1074 (5 de diciembre, 1992), y foto interior del reportaje de la revista *Pronto* n.º 985 (23 marzo 1991, p. 3-7) sobre Sonia Martínez y su familia.

Destacan en esta *espectacularización* la declaración extractada para la portada de *Pronto* nr. 1074, en diciembre de 1992, “Soy consciente de que me estoy muriendo”, o el retrato al más puro estilo “foto de familia” hetero-normativa, junto a su pareja, también toxicómano, y su hija recién nacida, cuando ambos estaban infectados de VIH (Fig. 5). Poco tiempo después, en 1994, moriría por complicaciones derivadas del sida.

Esta y otras historias similares<sup>28</sup> nos dan una idea de cómo operaba a modo de fábrica de estereotipos la cultura *mainstream* de las décadas de los 80 y 90 a través de la floreciente prensa amarillista<sup>29</sup> y la prensa rosa, herederas de las anteriores «crónica de sociedad» y sucesos, así como el enfoque interesado de los medios generalistas. En este caso un *cliché de la* adicta a la heroína que reproduce moralejas hartas conocidas sobre la mujer “perdida” o “echada a perder”, una imagen ejemplarizante a la vez que morbosa para una sociedad que premia a las “niñas bien” —como había sido la actriz-niña Marisol de los años 60— mientras se deleita en las desgracias de las “niñas malas”. Este es el caso de la propia Marisol cuando se revela como Pepa Flores y rompe con el estereotipo de niña modelo del régimen franquista. Un proceso el de esta artista que también nos sirve como ejemplo de la evolución, desde el franquismo a la Transición, de los estereotipos de mujer en los medios, y del papel de éstos en la etapa democrática. La entrevista de Pepa Flores en 1976 en *Interviú* donde declara “Me llevaban a un chalet del Viso con gente del régimen que iba a verme desnuda” es seguramente la primera acusación directa de abusos al sistema franquista de una mujer en la prensa de la Transición. Pero las imágenes que la acompañaban, de un desnudo integral supuestamente publicado sin su consentimiento, crearían mucho más revuelo que sus declaraciones. Aquí vemos una doble lectura: por un lado, la entrada en la democracia permite una “libertad” de prensa en la que hace posible publicar estas declaraciones, y mostrar la desnudez del cuerpo femenino. Por otro lado, esa libertad se aprovecha para seguir cosificando el cuerpo femenino sin su consentimiento —con los robados— y las declaraciones no pasan de ser material extractado y sacado de contexto sensacionalista, que no revierte en una investigación periodística de calado ni logra cambios sustanciales a nivel político o social. En este caso Pepa Flores, tras convertirse en una especie de estereotipo de la mujer “libre”, comunista, reivindicativa, pero sobre todo leída como sexualmente deseable, desapareció de la escena pública y su caso de abusos nunca fue investigado o tramitado judicialmente.

Nos interesa señalar este fenómeno mediático que eclosiona en nuestra infancia y adolescencia debido a que canaliza estereotipos que nos afectaron directamente desde un punto de vista simbólico, además de por su relación con el enfoque de los medios televisivos en el Caso Alcázar y el género que inaugura —del que hablaremos más adelante. Sin duda, todo esto forma parte de nuestra cultura visual *mainstream* de esa época, junto a la prensa rosa, la *prensa femenina*, las revistas de adolescentes como la

---

<sup>28</sup> Otra historia de corte similar sería la de Tina Muñoz, componente del grupo de flamenco fusión o *gypsy rock* Las Grecas, de la que también se hicieron eco programas como “Estudio Abierto”, con José María Íñigo en RTVE (1984), y los tabloides. Murió en 1995 de sida, aunque se atribuyó a sus abusos de las drogas y a la esquizofrenia paranoide que tenía diagnosticada.

<sup>29</sup> Según la RAE la prensa amarilla es “prensa caracterizada por el cultivo del sensacionalismo.”, y este último concepto como “Tendencia a producir sensación, emoción o impresión, con noticias, sucesos, etc.” Este tipo de prensa se caracteriza por su falta de deontología periodística, buscando más el morbo que la información veraz, el titular impactante y la imagen que escandaliza, sin un criterio ético claro. Por otro lado, es parte de la cultura popular y de masas, y un reflejo o un síntoma de los intereses de éstas.

*Súper Pop*, las revistas porno —éstas últimas en el umbral entre lo *mainstream* y lo *underground*, cuestión que también trataremos al hablar de cómics y fanzines. E indiscutiblemente antecede al fenómeno del “Gran hermano” de la televisión privada de los dosmiles, que será el caldo de cultivo y referente principal y de partida del primer trabajo del grupo O.R.G.I.A en 2001, el fanzine *Gran Hermana*, surgido a propósito de la primera edición del programa televisivo que inaugura la telerrealidad en el Estado español.

Hemos analizado cómo el consumo de heroína en los años 80 y 90 es un fenómeno que afecta a nuestro entorno social y cultural desde un punto de vista político y simbólico, ante el cual hay reacciones y posiciones muy diferentes si atendemos a las voces en primera persona de los agentes sociales, el entorno de La Movida, el retrato del cine quinquí y otros artefactos culturales, o el tratamiento por parte de los medios generalistas y sensacionalistas. Además de las diferentes valoraciones morales, no podemos obviar que la heroína se llevó muchas vidas por delante, lo cual ha hecho surgir teorías que algunos califican de conspiranoides, sobre un uso político e intencionado de este factor letal. Las acciones legislativas, de información y control fueron, eso no se puede negar, tardías y poco efectivas. Pero la consecuencia más dura para la sociedad vendría derivada del consumo por vía intravenosa, que conllevó una alta tasa de transmisión del VIH provocada por la práctica habitual de compartir jeringuillas.

### 1.2.2. Sida y VIH



**Fig. 6.** Campaña institucional con motivo del Día Mundial del sida (1987), Ministerio de Sanidad y Consumo (Póster). Fuente: [www.sidastudi.org](http://www.sidastudi.org)

Nuestra infancia y adolescencia viene marcada por campañas como la de *Si Da. No Da* (1987. Fig 6) o la de *Póntelo-Pónselo* (1990), realizadas por la agencia de publicidad Contrapunto para los Ministerios de Sanidad, Consumo y Bienestar Social, y en 1990 también el Ministerio de Educación. Ambas campañas han quedado en nuestro imaginario colectivo, por su impacto y por las polémicas que causaron en su lanzamiento,

y pueden tomarse como un punto de partida iconográfico de nuestra toma de conciencia de asuntos como las enfermedades de transmisión sexual, en especial del virus del VIH, y sobre la prevención de embarazos no deseados. Se podría decir que son las primeras imágenes de la relación sexo-cuerpo-salud en su dimensión social que nos llegan desde la política institucional.

Sin embargo, seis años antes de esa primera campaña ya había comenzado lo que se denominará como la crisis del sida una situación de emergencia sanitaria que repercutiría mortalmente en las poblaciones a nivel global, de forma desigual. O dicho de otro modo, una crisis que redundó en las desigualdades y asimetrías que atraviesan los cuerpos por cuestiones identitarias: sexo, etnia, clase, orientación sexual, capacidad, etc. Esto daría lugar a revueltas radicales y a un giro en lo que se conoce como las políticas identitarias, sin las cuales no se puede entender la emergencia y el desarrollo del activismo que se autodefine como queer y como transmarikabollo en nuestro país. Aunque excede los objetivos específicos de esta tesis, realizaremos una breve incursión en los activismos estadounidenses de los 80 y 90, por ser el primer lugar en el que esta crisis deviene en una revuelta social, cultural y política histórica, y que influirá especialmente en otros países, entre ellos el nuestro.

,

### **1.2.2.1. Crisis del sida en el Estado español**

Volviendo a nuestra infancia-adolescencia, en el año 87, mientras las cifras de transmisiones del VIH (virus de inmunodeficiencia humana) suben en nuestro país, el gobierno va a tratar por primera vez de concienciar sobre las prácticas de riesgo y también eliminar tabúes sobre las vías de transmisión del VIH. En esos primeros años de expansión del virus se hablaba, tanto en campañas institucionales como en las calles, de la enfermedad derivada de este virus, el sida (síndrome de inmunodeficiencia adquirida), sin que quedasen muy claras las diferencias entre ser portador del virus, desarrollar la enfermedad o la relación con las enfermedades e infecciones oportunistas que atacan a los sistemas inmunodeprimidos (neumonía, sarcoma de Kaposi, herpes, etc.)<sup>30</sup>. En este sentido, Alberto Mira (Aliaga y Cortés, 1993, pp. 145-155) hace un análisis exhaustivo del tratamiento del tema en la prensa y televisión nacional, señalando también los lastres en el uso del lenguaje, y la falta de rigor y claridad informativa. Añade también la discontinuidad informativa que impide una “[...] *cultura del sida* que llegue a calar por completo en nuestro país”. *Póntelo-Pónselo* (1990), fue una polémica campaña para incentivar el uso del condón como medio anticonceptivo y de profilaxis, que ponía de nuevo el énfasis en protegerse del sida. Queremos destacar dos de sus puntos fuertes que

---

<sup>30</sup> Para acceder a una información sobre las diferencias entre VIH y sida, sus vías de transmisión, y los tratamientos antirretrovirales y PrEP, véase la página web de ONUsida (unaids), <https://www.unaids.org/es/frequently-asked-questions-about-hiv-and-aids>

conectaron con las que éramos adolescentes en ese año. Por un lado, señalaba el poder de elección y acción en el uso del preservativo de las adolescentes, algo simbólico<sup>31</sup> y pionero en el contexto:

Era una llamada a la responsabilidad, pero también una atrevida invitación a que las chicas, las mujeres, llevaran la iniciativa en un terreno en el que el hombre estaba acostumbrado a mandar, al menos simbólicamente. «Nuestro mensaje asumía la igualdad del hombre y la mujer, ¡fíjate qué salto para aquel momento! Pero no fue algo premeditado, no lo pretendimos en ningún momento. ¿Habíamos pensado en la igualdad? Desde luego que no. Estábamos con el preservativo». (Corominas en Fernández, 2010, párr. 6)

Por otro lado, representaba un acto de insumisión colectiva ante el poder, simbolizado éste por la figura un profesor, con la estética “rancia” de la época, heredada del franquismo, del traje chaqueta y corbata, las gafas de pasta, que queda patente en el contraste con la imagen del profesor de gimnasia, joven, con ropa sport, desenfadado. En la escena el profesor, con un condón en la mano, interpela acusatoriamente a la clase sobre el/la propietario/a del condón, señalándolo simbólicamente como algo prohibido, sucio, digno de castigo. Algo que en ese momento representaba el sentir juvenil ante muchas situaciones frente a farmacéuticos, doctores, familia, profesorado, etc. Como respuesta, el alumnado —sentado en el suelo del gimnasio— empieza a levantarse, uno a uno, al tiempo que cada quien declara en voz alta: “Mío”. La clase entera, chicas y chicos, asume ser dueña del preservativo requisado, lo que representa una reivindicación del derecho a la gestión de la sexualidad igualitaria, además de un acto de rebeldía ante el poder que niega ese derecho, que queda desactivado mediante una respuesta asertiva y colectiva.

El enfoque de la sexualidad en los medios y en el ámbito educativo de esa época estaba basado casi exclusivamente en las prácticas heterosexuales, excepto por las campañas que hacían referencia al sida —como la de *Si Da, No Da* (1987)— en las que sí se hablaba de prácticas homosexuales, específicamente entre hombres, como prácticas de riesgo en el caso de no usar condón. Las prácticas sexuales lésbicas no eran nombradas ni representadas, así como cualquier práctica sexual fuera del coito. Aunque se hablase de promiscuidad, no se hacía tampoco referencia a prácticas sexuales más allá de la pareja, obviando relaciones de más de dos personas. En cuanto a la representación del género, todo quedaba enmarcado en el binomio masculino-femenino cisgénero, con lo que quedaban invisibilizados los cuerpos transexuales y transgénero —esos términos, de hecho, nos eran totalmente desconocidos—. Y siempre se manejaba un concepto de la

---

<sup>31</sup> Sejo Carrascosa señala de otra forma esta importancia simbólica (Vila & Sáez del Álamo, 2020, p. 62): “El condón se constituía, así, en una herramienta de cuestionamiento y lucha contra el machismo, siempre irresponsable, por no hablar de que superaba, en alguna medida, esa fatídica jerarquía biológica del mayor riesgo que corría la persona que recibía en su vagina o en su culo un semen infectado.”

sexualidad asociado exclusivamente a lo genital, descartando el placer más allá de la penetración.

A pesar de dichas carencias en cuanto a la diversidad en la representación, de su carácter heterocentrado y del escaso énfasis en desestigmatizar a las personas con VIH —las campañas incidían principalmente en la prevención y en el riesgo de transmisión de ciertas prácticas—, es cierto que estas acciones institucionales (desde 1987, coincidiendo con la primera de ellas) marcan una diferencia en cuanto al inicio de esa década, que sería el comienzo de lo que se llamará crisis del sida, concretamente en 1981, año en el que se fecha regularmente el inicio de la epidemia, cuando en Estados Unidos se producen unos primeros diagnósticos coincidentes de síntomas comunes, y hasta entonces desconocidos en pacientes<sup>32</sup>. Éstos presentaban una inmunodeficiencia que llegaba a ser mortal ante enfermedades como el sarcoma de Kaposi y otras infecciones que, en principio, un cuerpo sano debía combatir fácilmente con medicamentos específicos.

Cuatro meses después de la diagnosis estadounidense iniciática, se diagnostica el primer caso en Barcelona, aunque no es hasta el año siguiente cuando se le da un nombre. Antes de tener una idea clara de las causas de la enfermedad y su comportamiento, el sida será un fenómeno mediático, social y político, debido al hecho de que esos primeros pacientes “reconocidos” en el “primer mundo” —los de EE. UU. o el caso de Barcelona— serán hombres homosexuales, primeramente blancos, que mantienen relaciones sexuales no monógamas y frecuentes, que serán llamados “sexualmente activos”. A partir de ese momento los casos crecen, y los grupos de población entre los que más rápidamente se expande la epidemia en Europa y Estados Unidos —y sobre los que los medios de comunicación pondrán el foco— serán los homosexuales, les trans\*, las personas drogodependientes y/o con pocos recursos —en EE. UU. la gente racializada de los barrios más pobres—, además de lxs trabajadorxs del sexo. Como señala Striker (2017, p. 222) la repercusión del VIH sobre la población seguirá un patrón desigual basado en el racismo y en la pobreza, en el que claramente las cuestiones identitarias interseccionales marcaban las posibilidades de infectarse de cada persona. Es decir, el hecho de ser negro/a, pobre/a, prostituto/a, trans\*, homosexual, lesbiana, etc., en cualquiera de las combinaciones posibles aumentaba las posibilidades de adquirir el VIH a la par que disminuían, en un país sin un servicio de Seguridad Social gratuito digno, las posibilidades de acceder a terapias médicas.

A partir del inicio de las transmisiones se empieza a hablar de “cáncer gay” o GRID (gay-related immune deficiency) en EE. UU., y a medida que la pandemia se extiende se

---

32 A pesar de esto, cabe señalar que en el V Congreso Nacional de Sida (Chicago, EE. UU., 1998) se presentó un estudio que demostró que la enfermedad ya se extendía entre la población africana antes de 1960, aunque ésta no tuviese la voz y los recursos para producir una “historia canónica del sida” (Lebovici, 2018).

irán introduciendo otros términos relacionados, sesgados y peyorativos, tanto en el lenguaje biomédico, como en el mediático, en el discurso político, y en el de la iglesia, revirtiendo finalmente en el coloquial. Por ejemplo, se usó “el club de las cuatro haches” —en referencia a homosexuales, heroinómanos, hemofílicos y haitianos— para referirse a los grupos considerados “de riesgo” en EE. UU., “el bicho” en España, además de otras fórmulas como “el síndrome gay”, “la peste rosa”, o lila, etc. El propio uso del lenguaje que quedó establecido en torno a la enfermedad daba cuenta de la desinformación y la perpetuaba, a la vez que establecía un estigma, reconfigurando socialmente a las personas enfermas de sida como un grupo con identidad propia y moralmente inferior, que se asociaba con el propio virus en términos identitarios: los gays eran el sida, al igual que los heroinómanos. En una cadena sinestésica los individuos eran enunciados por sus prácticas, y éstas por el virus que las afectaba. Los cuerpos se convertían simbólicamente en el mismo virus, “cuerpos nocivos”, infecciosos, que serán los “chivos expiatorios” (Carrascosa, 2020, p. 69) de una sociedad reaccionaria. Como también señala Juan V. Aliaga (Aliaga y Cortés, 1993, p. 19), esta “asociación, ideológicamente perversa, del Sida con las prácticas homosexuales” retrasó la falta de medidas de prevención por parte de la comunidad heterosexual. En la prensa y comunicados oficiales se daba a los mensajes un tono bélico —con palabras como guerra, invasión, víctimas, resistencia, etc.— lo que unido a lo anterior, establecía un estado simbólico de “guerra contra” los supuestos causantes de la epidemia. Cortés lo confirma desde los textos de A. Cardin, primeros en España sobre este tema en primera persona, hablando de los “tópicos de un lenguaje apocalíptico, culpabilizador y reaccionario” (Aliaga y Cortés, p. 170). Esta terminología del estigma es algo que, desgraciadamente, ha permanecido décadas instaurado en la forma de hablar del VIH y el sida. En este sentido, Sejo Carrascosa escribe recientemente:

Pero cuando todo se acabe y nadie se acuerde de nosotras, cuando las muertes sean solo eso muertes, el sida permanecerá como un nuevo lenguaje que generó una nueva forma de leer los cuerpos, de crear subjetividades, de nuevas formas de control social, de nuevos paradigmas. El sida quedará como aquella gramática que sirvió para adecuar la abyección a su tiempo. (2020, p. 59)

De manera excepcional encontramos en la tesis de la investigadora Carmen G. Muriana (2014, p. 309 y 737) sobre la artista Esther Ferrer, que además ejerció como periodista y fue una de las pocas en publicar en prensa española, entre los años 80 y los 90, artículos sobre avances médicos, prevención y sobre la propia demonización de la enfermedad, desde un enfoque alejado de los prejuicios. La desinformación hará crecer el pánico al “contagio” y generará teorías moralistas y prejuiciosas sobre sus causas. Una enfermedad de transmisión sexual y por vía sanguínea abrió, o más bien acrecentó, una brecha en la sociedad, y se convirtió en un estigma para una parte de ella, sirviendo de excusa para atacar las conductas sexuales y las formas de vida no normativas. Y en consecuencia, la misma enfermedad se convirtió en un estigma para aquellas y aquellos que la padecían,

aún no perteneciendo a ninguno de los grupos anteriores, pero que eran “sospechosos” de conductas sexuales no heteronormativas o de ser drogodependientes por el hecho de haber contraído el VIH.

Podemos decir que la crisis del sida se caracteriza por ser la primera epidemia en la sociedad moderna en la que de una forma evidente el prejuicio social se antepuso al juicio médico, ya que las medidas que adoptó el gobierno —primeramente el de Ronald Reagan en EE. UU.— o la falta de medidas —el presidente no nombró públicamente la enfermedad hasta 1987, seis años después del comienzo de la crisis<sup>33</sup>— estaban dirigidas más a castigar y estigmatizar a los grupos de población que hemos enumerado, que a buscar soluciones. Por otro lado, es una crisis global, tanto en su expansión, como en el “contagio” de las políticas y prejuicios sociales entre diferentes países, así como en las posteriores reacciones y luchas, y finalmente en las búsquedas de control de la pandemia.

La expansión del VIH y el sida desvelará los mecanismos de poder de los gobiernos en su aplicación de políticas que priorizan unas vidas por encima de otras. Esto será definido años más tarde por Achille Mbembe con el concepto *necropolítica*, que parte de la biopolítica de Foucault y de su concepto de soberanía: “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir.” (Mbembe, 2011, p. 19). El VIH era en consecuencia un asunto de aquellos que no merecen vivir para los gobiernos, aquellos que nos son hombres blancos de clase media-alta, capacitados y heterosexuales. Como afirmaba Gayle Rubin (1989) el sexo es siempre político, y su valor simbólico se torna más fuerte en épocas convulsas, en las que se desata la opresión sexual con más fuerza desde los poderes políticos y sociales. Esta represión, según Rubin, se basa en diferentes axiomas, uno de los cuales (el esencialismo sexual) presenta el sexo como algo natural a partir de una visión sesgada e interesada de las prácticas sexuales (heterosexuales, monógamas, asimétricas entre hombres y mujeres, y binarias). Otro es la consideración de toda práctica sexual fuera de esta “normalidad” como una fuerza negativa. Y por último está lo que llamaré la “falacia de la escala extraviada”, un sistema que jerarquiza las relaciones sexuales en compartimentos delimitados entre los polos opuestos bueno/malo o socialmente

---

<sup>33</sup> Las palabras de Ronald Reagan en el American Foundation for Aids Research el 31 de mayo de 1987 fueron: “También es importante que Estados Unidos no rechace a quienes padecen la enfermedad, sino que los cuide con dignidad y bondad. El juicio final depende de Dios; nuestra parte es aliviar el sufrimiento y encontrar una cura”. Fue a petición de Elizabeth Taylor, actriz de Hollywood volcada en la lucha contra el sida. 5 años antes el amigo íntimo común de Taylor y el matrimonio Reagan, Rock Hudson, había muerto a consecuencia de la enfermedad, siendo la primera *celebrity* que públicamente declaraba haber desarrollado el sida. En sus últimos meses de vida el matrimonio Reagan le había negado su petición de intervenir para poder recibir un tratamiento del Dr. Dominique Dormant en un hospital militar de París. Tampoco hicieron declaraciones públicas sobre el asunto. Al final de 1987 más de 40.000 personas habían muerto de enfermedades derivadas del sida en EE. UU.

<https://www.theguardian.com/us-news/2015/feb/03/nancy-reagan-refused-help-dying-rock-hudson-get-aids-treatment>



aceptable/inaceptable, normal/anormal, y podríamos añadir, como se evidencia en este período de crisis, sano/infeccioso<sup>34</sup>.

La sociedad heteropatriarcal establecerá además escalas de culpabilización y castigo entre esos cuerpos sanos y *los infecciosos*: no es igual de punible un cuerpo infectado por una transfusión de sangre que por una práctica sexual “desviada” de la norma. Tampoco lo es un cuerpo cuya identidad encaja en el sistema sexo/género, o por el contrario no lo hace. Incluso a una persona gay monógama (con pareja estable), se le tratará con algo más de condescendencia que al que mantiene prácticas promiscuas y “extravagantes”. En este momento de crisis se desvela que no todos los cuerpos, ni todas las identidades ni clases sociales tienen el mismo derecho a la vida, algo que pone en relación la “escala extraviada” de Rubin con la necropolítica de Mbembe y la teoría de género de Butler. Como re-acción ante tal situación, Striker (2017) señala que: “Para dar una respuesta a adecuada a la epidemia del sida era precisa una nueva política de alianzas en la cual ciertos colectivos específicos cruzaran las líneas divisorias de la raza y el género la clase y la nacionalidad, la ciudadanía y la orientación sexual”.

De hecho, de las enfermedades venéreas existentes hasta el momento, el sida será la que más radicalmente y a nivel global marcará las formas de relacionarse sexualmente en esta era, remodelará el campo de las políticas de identidad (Striker, 2017; Vila, 2020), así como la concepción del cuerpo enfermo, la gestión y autogestión de los procesos vitales —vida, enfermedad, muerte—, de los afectos, y de la representación de todo ello<sup>35</sup>. Más allá de las particularidades de cada contexto, territorial y social, la crisis del sida —como indica Vila (2020)— vertebrará nuevas coaliciones y alianzas en la lucha por los derechos de los cuerpos excluidos: encarcelados, pobres, negros, bolleros, maricas... Todos esos cuerpos que ya habían iniciado las revueltas sociales que agitaban las sociedades democráticas conservadoras, capitalistas y patriarcales en los años 60 y 70. El racismo, el machismo, la homofobia, el clasismo y demás fobias que alimentaban la violencia y represión institucional y social se habían encontrado con fuertes resistencias. A este respecto, como describe Elisabeth Lebovici (2018), las “víctimas” de la epidemia se desprendieron de esta etiqueta para resignificarse como sujetos políticos, si bien es cierto que la “historia canónica del sida” ha quedado enlazada a lugares concretos —San Francisco y Nueva York, EE. UU.— y a las acciones de los grupos homosexuales

---

<sup>34</sup> Al respecto, Stryker (2017, p. 217) matizará mucho después que la teoría de Rubin —un referente indispensable de los estudios queer— confunde las expresiones de identidad o autopercepción transgénero con “actos sexuales o eróticos”, una confusión que el movimiento trans\* de los años 90 reformulará a partir de los escritos de Butler (1990 y 2012) sobre la performatividad del género.

<sup>35</sup> Podríamos decir que solo la sífilis durante el último tercio del s. XIX tuvo un impacto notable en las producciones culturales fin-de-siècle del momento, además de conllevar una estigmatización por parte de los varones y la sociedad heteropatriarcal bienpensante de un segmento social: el de las mujeres activas sexualmente, y particularmente el de las trabajadoras sexuales.

blancos. A continuación abordaremos brevemente esa historia de acciones tratando de recuperar voces diversas y ver su repercusión en nuestro contexto cercano.

### 1.2.2.2. Movilización civil y VIH

Como hemos dicho, de las alianzas interseccionales surgieron acciones de resistencia y lucha, que en el contexto estadounidense contaban ya con las estructuras de base de los grupos organizados durante los 60 y 70 por la defensa de los derechos civiles desde diferentes posicionamientos identitarios. Desde el estallido que supuso Stonewall para las diversas comunidades LGTBIQ+ , a la llamada “sex war” del feminismo, las revueltas antibelicistas por la guerra de Vietnam y la revolución del *black power*, esas décadas fueron años claves para la desobediencia civil, la toma de conciencia política y la movilización de los subalternos. Angela Davis había puesto negro sobre blanco las vindicaciones de las mujeres negras desde la lucha feminista, desde la del Partido Comunista (del que era miembro desde 1968) y desde el activismo a pie de calle, y sus textos y libros iban a formar parte del sistema Universitario. En éste se hacía hueco por primera vez un programa específico de arte desde la óptica del feminismo (Feminist Art Program, California Institute of the Arts), gracias a Judy Chicago y Miriam Schapiro, que en 1972 organizaron la mítica exposición colectiva Womanhouse. Mientras, el colectivo W.I.T.C.H se escindía de los grupos antisistema de *yippies* para tener su propia voz feminista, aunque sus líneas de acción estaban hermanadas con la de los grupos radicales de izquierdas de los que provenían, y éstos, a su vez, se habían radicalizado y adquirido estrategias del movimiento *black power*, como la autogestión y la acción directa, que iba más allá de la resistencia no violenta (W.I.T.C.H., 2015, pp. 17-18). Hubo grupos armados y radicales, y hubo confrontaciones internas relacionadas con las distintas opresiones —W.I.C.T.C.H tenía en su lista de “peros” la transfobia—, especialmente las mujeres feministas alzaron su voz dentro de cada grupo de lucha por derechos específicos. Donde las mujeres trans\* y las mujeres lesbianas pusieron en cuestión a las mujeres feministas cisgénero, heterosexuales y blancas. En este momento convulso llegó el sida y afectó a todas y todos, y aunque no fue igual medida, quedó clara la necesidad de rearticularse en una lucha común por la supervivencia.



**Fig. 7.** Pepe Espaliu. *Retrato del artista desahuciado* (1992). En: [https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html)

Radical es el término que utiliza Fefa Vila para referirse a la crisis del sida y los activismos que emergieron de ella, en los que Vila fue y es parte militante, además de una figura indispensable en la recopilación y archivo de las producciones y acciones de esa época, así como en la producción teórica en torno a identidades subalternas. Solo podía ser radical, explica, porque “La primera revolución es la supervivencia”<sup>36</sup>. Trujillo la define también como urgente (2005, p. 36). Cortés señala en su texto de *De Amor y rabia: acerca del arte y el sida* (Aliga y Cortés, 1993) que este carácter de urgencia se da gracias a la intervención de los activismos, y el artista Pepe Espaliu, en *Retrato del artista desahuciado* (1992. Fig 7), dice: “El sida me ha forzado de forma radical a estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia”. Radical, emergencia, urgencia, son términos que remiten a lo vital, el origen de lo que nos posibilita vivir, lo que no se puede postergar. Los diversos movimientos de activismo y militancia que surgen ante la situación de violencia que supuso dejar morir, desatender y culpabilizar a los y las enfermos/as de sida no podían ser otra cosa que radicales y urgentes, ya que de su capacidad de organizarse y conseguir cambios dependía su vida, en un sentido literal, pero también simbólico. En una sociedad que condenaba al silencio y al ostracismo a quienes no entraban en las normas, había que crear redes de soporte y afecto, de cuidados y apoyo a las personas enfermas y sus familias de sangre o elegidas. Había que vencer

<sup>36</sup> Frase de la portada de la revista *De un Plumazo*, de la Radical Gai (1994) citada en Vila & Sáez del Álamo (2020; p. 25) y a la que hace referencia Vila en la conferencia *Pràctiques polítiques i expressions culturals queer-feministes: maneres de fer i de pensar a (l'Espanya de) la dècada dels noranta* de ese mismo año.

ese silencio para hacer acciones de presión para forzar la reacción de los poderes públicos, para activar campañas de visibilidad y hacer circular la poca información que se iba obteniendo sobre la enfermedad, y ésta debía procesarse lejos de los prejuicios institucionales (Fig. 8). Había que elevar la voz para exigir investigación médica que frenase el avance de la transmisión del virus, y acelerase la llegada de tratamientos efectivos y pruebas diagnósticas. Porque el silencio equivale a la muerte, o como reza el eslogan más contundente del grupo ACT UP: SILENCE=DEATH.



**Fig. 8.** Manifestaciones contra el sida, años 90, Madrid, con acciones de LSD y La Radical Gay.

El colectivo radical ACT UP surgió en 1987 en Nueva York (EE. UU.) de esa urgencia, y sus acciones dieron voz y espacio a la lucha contra las necropolíticas del sida que antes describimos. ACT UP inicia un activismo de calle que se replicará en otros grupos, en diferentes estados de EE. UU., y finalmente a otros países, especialmente en Europa, y como ya sabemos, también al Estado español. Este activismo se moviliza para exigir soluciones a la crisis sanitaria, y a la vez funciona como núcleo de apoyo y dispositivo de información. Durante esos duros años, en los que el número de muertos por enfermedades derivadas del sida subía exponencialmente —se calcula que entre 1981 y 1987 murieron unas 40.000 personas en EE. UU.— ante la inactividad de los poderes científicos y gubernamentales, fueron los y las activistas quienes tuvieron que asumir el papel de investigadores, informadores, cuidadores y defensores de los sectores de la

población a los que ellos mismos pertenecían —LGTBIQ+, racializados, pobres, sin hogar, etc.— doblemente castigado por la enfermedad y por el endurecimiento de las distintas fobias sociales hacia ellos (Hubbard & Schulman, 2012). Para ello se tomó el espacio público con acciones que ponían el foco en las instituciones que bloqueaban el avance hacia una solución médica al VIH. Estos avances no dependían solamente de un cambio de voluntad gubernamental, sino de una inversión de capital en investigación. Aunque el tema que preocupaba era cuándo llegarían los tratamientos, que debían pasar por un sistema de aprobación por la FDA, y sobre todo quién podría permitírselos. La cuestión de fondo era el propio sistema de sanidad, desigual, privatizado y subordinado a la industria médico-farmacéutica, en un país donde constituye un negocio nacional que mueve miles de millones. Desde esta premisa, la primera acción de ACT UP será una protesta en Wall Street, centro económico de EE. UU. —y del mundo en ese momento— en la que se exigían tratamientos accesibles, entre otras demandas básicas:

1. Immediate release by the Federal Food & Drug Administration of drugs that might help save our lives. These drugs include: Ribavirin (ICN Pharmaceuticals); Ampligen (HMR Research Co.); Glucan (Tulane University School of Medicine); DTC (Merieux); DDC (Hoffman-LaRoche); AS 101 (National Patent Development Corp.); MTP-PE (Ciba-Geigy); AL 721 (Praxis Pharmaceuticals).
  2. Immediate abolishment of cruel double-blind studies wherein some get the new drugs and some don't.
  3. Immediate release of these drugs to everyone with AIDS or ARC.
  4. Immediate availability of these drugs at affordable prices. Curb your greed!
  5. Immediate massive public education to stop the spread of AIDS.
  6. Immediate policy to prohibit discrimination in AIDS treatment, insurance, employment, housing.
  7. Immediate establishment of a coordinated, comprehensive, and compassionate national policy on AIDS.
- President Reagan, nobody is in charge!<sup>37</sup> (ACT UP, s.f)

---

<sup>37</sup> “1. Lanzamiento inmediato de medicamentos que podrían ayudar a salvar nuestras vidas por parte de la Administración Federal de Alimentos y Medicamentos. Estos medicamentos incluyen: Ribavirina (ICN Pharmaceuticals); Ampligen (HMR Research Co.); Glucan (Facultad de Medicina de la Universidad de Tulane); DTC (Merieux); DDC (Hoffman-LaRoche); AS 101 (Corporación Nacional de Desarrollo de Patentes); MTP-PE (Ciba-Geigy); AL 721 (Praxis Pharmaceuticals). 2. La abolición inmediata de los crueles estudios doble ciego en los que algunos obtienen los nuevos medicamentos y otros no. 3. Suministro inmediato de estos medicamentos a todas las personas con sida o ARC. 4. Disponibilidad inmediata de estos medicamentos a precios asequibles. ¡Frena tu codicia! 5. Educación pública masiva inmediata para detener la propagación del sida. 6. Política inmediata para prohibir la discriminación en el tratamiento del sida, seguros, empleo, vivienda. 7. Establecimiento inmediato de una política nacional coordinada, integral y compasiva sobre el sida. ¡Presidente Reagan, nadie está a cargo! (T.L., <https://actupny.org/documents/1stFlyer.html>)



**Fig. 9.** Gran Fury, *The Government Has Blood on Its Hands [One AIDS Death Every Half Hour]*, campaña de protesta contra el sida (1988). // Act Up, acciones dramatizadas de desobediencia civil, Nueva York. En: New York Times (25 de Marzo, 1987). // Gran Fury, *SILENCE=DEATH* (1988). // Protestas organizadas por Act Up, EE. UU., años 80.

Una de las victorias de esta protesta fue el compromiso de la Federal Drug Administration (FDA) de acelerar el proceso de aprobación de uso de la Zidovudina, conocido como AZT, el primer fármaco antirretroviral que en ese momento estaba en fase experimental y que parecía ser la solución. A lo largo de esa década solo se conseguirían ciertos avances y mejoras como la aceleración en los procesos de testeo de medicamentos y de suministro, y una educación en la prevención<sup>38</sup>.

ACT UP tenía un lenguaje visual contundente, efectivo y reconocible en sus carteles, panfletos, octavillas y camisetas, así como en sus acciones y consignas. Entre sus filas se formó un grupo, Gran Fury, responsable de generar esos materiales visuales con el que inundaron las calles, y también la esfera del arte como veremos en el siguiente capítulo.

<sup>38</sup> La reestructuración de un servicio sanitario público de calidad y para todas/os/es no fue ni ha sido aún posible en EE. UU., cuyas políticas siguen a día de hoy protegiendo los intereses de la industria farmacéutica y médica por encima del derecho universal a la sanidad.



Su mensaje era claro y beligerante, como su propio nombre ACT UP indica<sup>39</sup>. Su invitación clara a la revuelta se articulaba a través de herramientas visuales y creativas, tomadas a veces de la publicidad y el diseño, pero con estrategias DIY (“Házte lo tu mismo”) y DIWO (“Hazlo con otros”), por lo que produciría un nuevo acercamiento entre el activismo y el arte, la cultura y la teoría, de una forma donde el cuerpo en el espacio público —o su ausencia— era el eje (Fig. 9). Por otro lado, desde el ámbito de la cultura se aportó visibilidad (a través de caras y nombres icónicos), visualidad (con las nuevas representaciones y discursos latentes en la obra de diferentes artistas), apoyo económico (a través de donaciones, fundaciones, subastas y otras acciones para recaudar fondos), a lo que se sumó un fuerte apoyo por parte de la academia que derivó en una intersección entre teoría y activismo<sup>40</sup>. En este orden de cosas podemos enumerar algunos ejemplos al respecto. En referencia a la visibilidad de personas públicas, Hollywood —que ya había sufrido diferentes *cazas de brujas* de distintos gobiernos por la condición sexual, identidad o inclinaciones políticas de sus miembros— vió cómo esta crisis rompía, una vez más, su espejo para dejar entrever una realidad que afectaba directamente a su *star system*, con una tradición liberal, de apertura política y sexual identitaria. El *outing* o salida del armario involuntaria de Rock Hudson, icono de hombre-blanco-heterosexual-americano, fue el primero en poner en quiebra la doble moral de la sociedad, de la cultura mainstream —de la que Hollywood era una fábrica de estereotipos— y del gobierno —representado por el cinematográfico matrimonio Reagan Cortés señala en su texto de *De Amor y rabia: acerca del arte y el sida* (Aliga y Cortés, 1993) que este carácter de urgencia se da gracias a la intervención de los activismos,. En cuanto a las nuevas expresiones visuales, las obras de Keith Haring (artista homosexual y seropositivo y miembro de ACT UP) invadían el espacio público en forma de pintadas callejeras, camisetas, carteles y esculturas, cuyo icónico lenguaje visual le permitía articular mensajes potentes que interpelaban a la sociedad sobre temas como el sida, el sexo seguro, la homosexualidad o el apartheid<sup>41</sup>.

En los que serían los diez primeros años de lucha de ACT UP se realizaron acciones en Wall Street, en la Casa Blanca, frente a Hospitales y a la FDA, en comedores públicos... Algunas se enfocaban a visibilizar la desprotección de grupos concretos de población

---

<sup>39</sup> Una expresión que podría traducirse como “hacer de las suyas” o portarse mal, y que a la vez constituía las siglas de “AIDS Coalition To Unleash Power” -en castellano, coalición del sida para desatar al poder- (Stryker, 2017, p. 223).

<sup>40</sup> Cuando la periodista Mansilla (2018) le señala a Gould “Mientras la academia empezaba a hablar de Queer, ACT UP era la cultura Queer” ella responde: “Muy pocas veces la academia y la calle se cruzan al mismo tiempo y eso es lo que pasó en esa época. Mientras el movimiento fluía, hubo mucha teorización de lo que sucedía en este tipo de activismo. A su vez, algunos de los integrantes eran académicos y eso facilitó la tarea. Es decir, el activismo político se convirtió en el sitio de la construcción de la teoría.”

<sup>41</sup> La acción pública de Haring llegó en el Barrio del Raval de Barcelona en 1989 en forma de mural realizado de su propia mano. Véase al respecto: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida>

especialmente vulnerables y silenciados, como la de los niños afectados de sida, de la población carcelaria, o los *homeless* (personas sin hogar). Otras asociaciones y grupos surgieron en estos años, y una de las más activas fue una escisión de ACT UP, fundada en marzo de 1990 en NY, denominada Queer Nation (Nación Queer), en una reacción a la escalada de violencia homófoba y lesbófoba<sup>42</sup>. Había que romper el silencio y mostrarse no como víctimas, sino como una comunidad activa luchando por sus derechos “a través de acciones directas públicas y sexualmente positivas que crearían espacios seguros para lesbianas y hombres gay.” (Queer Nation, s.f.) Estas acciones tenían un estilo único, ácido y cargado de humor, cuya intención era desconcertar, aterrorizar y fascinar a partes iguales. Se usaba el travestismo o el *drag* para salir a protestar. Se sexualizaba el espacio tradicionalmente heterosexual convocando besadas y, simplemente, siendo ellos y ellas mismxs y pasándoselo bien, ejerciendo su libertad. En las acciones llamadas *Night Out* se salía en grupo a bares de público heterosexual, especialmente aquellos en los que se había cometido violencia homófoba, y se tomaba el espacio de la forma más visible, divertida y sexy posible. Rachel Pepper, activista lesbiana y posterior fundadora de la revista *Curve*, dice: “Éramos gente queer, así que teníamos sentido del humor [...] Había mucho *camp*, porque cuando estás en medio de una crisis y una epidemia también tienes que reír, y tienes que encontrar el humor, y tienes que amar, y tienes que vivir intensamente cada día, porque no sabes si vas a estar vivo en un año” (T.L.; Turque, 1991). Este comentario está en sintonía con las declaraciones —de primera mano— de la activista Deborah Gould (Mansilla, 2018) sobre de ACT UP como “movimiento sexy” y lugar de encuentros, de erotismo y sexualidad. Porque reivindicar el placer y el sexo también era un acto político y una práctica de resistencia, de hacer posible la vida en medio de un escenario de batalla y muerte cotidiana. Y en este sentido el humor y lo *camp*<sup>43</sup> retroalimentaron de energía positiva una lucha sumida en un duelo encadenado de pérdidas.

Aunque había mujeres feministas lesbianas en todos los grupos aquí vistos, sentían que su espacio de representación y demandas específicas quedaba en segundo plano. Asuntos generales de la agenda del feminismo de los 70 y 80, como el aborto o el divorcio, o la forma de abordar la sexualidad, que se reivindicaban desde grupos como ACT UP, no les apelaban de la misma manera que a sus compañeras. Las luchas por los derechos de aquellas con *otras* subjetividades, diferentes al sujeto político “mujer” universal y neutro —blanca, heterosexual, de clase media, capacitada, etc.—, se organizarían en un nuevo

---

<sup>42</sup> En esos años aumentaron las palizas a gays, lesbianas y transexuales en las calles, hasta el punto de producirse un atentado con bomba en el bar gay Uncle Charlie’s el 28 de abril de 1990. Estos sucesos, además, ocurrían con el silencio cómplice y la falta de acción de la policía, del gobierno y de los medios.

<sup>43</sup> Expresión cultural que se caracteriza por el uso del humor, lo superfluo, exagerado y extravagante, y que toma forma en la cultura drag, del transformismo, y parte de la comunidad gay. Sobre ese tema ha escrito en profundidad Maria José Belbel, traductora del libro Esther Newton *Mother Camp* (Alpuerto, 2018).



concepto que la escritora y activista por los derechos civiles Audre Lorde, afroamericana, feminista y lesbiana, definiría en 1982 como la “casa de la diferencia”:

Estar juntas las mujeres no era suficiente, éramos distintas. Estar juntas las mujeres gay no era suficiente, éramos distintas. Estar juntas las mujeres negras no era suficiente, éramos distintas. Estar juntas las mujeres lesbianas negras no era suficiente, éramos distintas. Cada una de nosotras tenía sus propias necesidades y sus objetivos y alianzas muy diversas. La supervivencia nos advertía a algunas de nosotras que no nos podíamos permitir definirnos fácilmente, ni tampoco encerrarnos en una definición estrecha... Ha hecho falta cierto tiempo para darnos cuenta de que nuestro lugar era precisamente la casa de la diferencia, más que la seguridad de una diferencia particular.<sup>44</sup>

De esta diferencia manifiesta surgen en EE. UU. colectivos activistas exclusivamente de lesbianas como las Lesbian Avengers, GANG o fierce pussy, o en el Estado español, LSD (Lesbianas Sin Duda). Precisamente sobre estos grupos y sobre cómo su acciones artísticas transgresoras “señalaron el hecho de que la omisión patriarcal de los cuerpos femeninos de la crisis del VIH/sida —afectados ya sea directa o indirectamente— complicó innecesariamente el ya difícil trabajo de obtener información actualizada y tratamiento médico apropiado o recursos públicos para las mujeres a fines de los años 80 y en los 90, en este sentido han hablado recientemente Ali Wen y Élisabeth Lebovici en una entrevista reciente (Wen, 2020).

Hemos hecho este repaso, grosso modo, de los grupos de acción directa que surgieron en el contexto de la crisis del sida en EE. UU., sus estrategias y el cambio de paradigma que forzaron, para poder trazar las conexiones e influencias en el contexto de esta tesis. El cruce de teoría y acción directa, la apropiación del lenguaje visual de los *mass media*, la toma del espacio público con acciones cargadas de rabia y también humor, la apropiación y subversión del insulto para auto-nombrarse, las estructuras assemblearias de consenso, el *outing*, etc. darían lugar a un lenguaje propio y unos modos de hacer que tomarían sus propias características y derivas aquí en grupos como LSD o la Radical Gay, en cuyo “artivismo”<sup>45</sup> profundizaremos en el capítulo III, “Somos práctica, leemos teoría —y la escribimos.”.

---

<sup>44</sup> Véase al respecto pp. 377-378, de Lorde, Audre (2009 [1982]). *Zami una biomitografía. Una nueva forma de escribir mi nombre*. Horas y Horas (cursiva del original).

<sup>45</sup> Neologismo formado por la combinación de las palabras “activista” y “artista” utilizado por diferentes autorxs y que en el contexto transfeminista fue utilizado por teóricxs como Preciado (2006).

### 1.2.3. El caso Alcàsser

El llamado caso Alcàsser marcó mi paso a la adolescencia de forma radical, como marcaría a toda una generación de jóvenes en nuestro país, y a la sociedad española en general. Pero en mi caso coincidió además con la vuelta a vivir en la ciudad de València, después de una infancia y preadolescencia en la isla de Mallorca, con una separación familiar y con una edad compleja, los 14 años. Estos cambios geográficos, emocionales, físicos y hormonales hicieron que un hecho tan violento como la desaparición de unas adolescentes de mi edad —Míriam García Iborra, María Deseada Hernández Folch (Desirée) y Antonia Gómez Rodríguez (Toñi), un año mayor— y los sucesos que le siguieron, tuvieran un enorme impacto vital. A día de hoy, y gracias a esta investigación, sigo tomando conciencia de lo que supuso a muchos niveles —personal, social, político—, y no puedo dejar de acudir al recuerdo y a la experiencia propia para tratar de explicar un suceso que aún nos remueve.

La vida en Mallorca en tranquilos barrios de una ciudad, Palma, relativamente pequeña, y rodeada de adultos que pertenecían a la modernidad de los años 80 me hicieron disfrutar de una infancia con cierta sensación de libertad e independencia. Transitar el espacio público, jugar en la calle, ir al colegio, salir con la pandilla, dormir en casas de amigas, no era mayor problema dentro de cierto control parental y un entorno vecinal relajado. Por supuesto había advertencias de cuidado, a los extraños, a ciertas zonas de tránsito o compañías, ya que como hemos visto, era la época de la heroína y el sida. Pero nada de ello era excesivamente terrorífico, ya que era un peligro tangible y puntual: un atraco o pincharse con una jeringuilla. Como tantas otras familias, en la mía el “ser terrorífico” habitaba en mi casa, y era la figura del padrastro, con lo que la calle y la vida social era una zona de respiro y protección de amigos, de familiares, de vecinas y vecinos. Igualmente tuve una infancia rica en experiencias, siempre “de paquete” de ese círculo de amigos de mi madre, yendo a conciertos, excursiones de monte y playa, fiestas de pueblos y eventos varios de ocio diurno y nocturno. Aunque éstas son circunstancias concretas familiares, fueron posibles por las condiciones de unos tiempos ya pasados en los que se podía dejar a una menor durmiendo en el coche o jugando en un parque mientras los mayores continuaban la fiesta echándole un ojo de tanto en cuanto, sin que esto causara extrañeza o, directamente, fuera denunciado. Había una cierta fe en lo colectivo, especialmente en una isla donde esa frontera física y psicológica que es el mar y lo pequeño del territorio hace, desde mi punto de vista, que haya un sentido de interdependencia sólido y ancestral. Y por otro lado, y aunque parezca contradictorio, también un gran aprecio y respeto por la independencia personal.

La Avenida del Cid de València está rodeada en ciertos tramos de barrios de vivienda social construidos bajo la organización de la Obra Sindical del Hogar (OSH) y el Instituto Nacional de la Vivienda (INV) de Franco, destinados a albergar a las familias que iban a

constituir la clase trabajadora valenciana. El barrio Virgen de Los Desamparados<sup>46</sup> es uno de ellos, donde está situado el piso de mis abuelos maternos. Se trata de una configuración urbana de edificios de seis plantas con espacios ajardinados entre ellos, en un estado de abandono y deterioro constante, destinados a la socialización y el juego controlado de los niños bajo la mirada panóptica de las madres-vecinas, cosa que desde mi infancia a la actualidad también ha ido desapareciendo. Este espacio contrastaba bastante con mis añorados barrios de casas bajas desiguales con vecinas sentadas en las puertas y sin límites marcados para el juego y lo social: desde correr por descampados hasta entrar a merendar en casa ajenas, había una red invisible que nos ofrecía un espacio protegido pero abierto<sup>47</sup>. Me enviaron a vivir con mis abuelos a comienzo del curso escolar de 1990 por lo que iba a ser un breve pero indefinido período de tiempo. En ese grupo de viviendas convivían principalmente en estos años, en edificios más o menos diferenciados, familias obreras, payas y gitanas, en situaciones económicas desde la precariedad a una cierta comodidad de clase media. La crisis de la heroína había marcado el barrio, donde el menudeo y el consumo se hacían patentes sobre todo en las zonas centrales, más alejadas de la “gran avenida” del Cid (vía de salida hacia la capital y símbolo de la “modernidad” clasemediera franquista). Vivir en ese entorno supuso ya de por sí un shock, por el cambio a nivel familiar (tutorización de los abuelos con otros parámetros sobre la educación), por el contexto (entorno vecinal con cierto nivel de conflicto social), y por la propia arquitectura (nunca antes había vivido más lejos del suelo que un primer piso, ni en zonas de edificios altos y avenidas amplias). También cultural, ya que era la València de la Ruta del Bakalao y la música Destroy, un código cultural totalmente desconocido en mi anterior entorno isleño.

En este nuevo contexto, y en un cuerpo mutando rápidamente en adolescente, surgieron nuevas advertencias en torno a dos temas principales: drogas y sexo, siempre desde una idea de peligro y agresión. En cuanto al primero, como ya comentamos anteriormente, pasamos del “cuidado con las jeringuillas” en la playa, al “cuidado con coger caramelos de extraños” a, finalmente, “cuidado no te echen algo en la bebida” de la adolescencia. La realidad fue que, en ese tiempo, solo una vez viví un atraco a punta de navaja de un drogodependiente muy caballeroso que nos invitó amablemente a retirarnos a mi amiga y a mí, mientras se hacía con la cartera de nuestros acompañantes, ya que él “no atracaba a mujeres”. En cuanto al tema del peligro de las agresiones sexuales en esos años era un

---

<sup>46</sup> “En 1943, la sección de arquitectura del INV crea el Primer Plan Nacional de Vivienda consistente en un plan decenal para los años 1944-1954, el cual no tuvo mucho éxito por centrarse únicamente en la vivienda protegida y no en la bonificable para las clases medias. El Decreto-Ley de 14 de mayo de 1954 sistematiza esas operaciones puntuales al confiar al INV la elaboración de un plan de viviendas de “tipo social” destinado a sanear las zonas suburbanas de las grandes capitales y las zonas industriales. Un ejemplo de esta época en Valencia es el “Grupo Virgen de los Desamparados” enclavado en la Avda. del Cid, que fue financiado por el INV comenzando los trámites en 1944 y finalizando la última fase en 1962.” (Pellicer, M.T; 2013).

<sup>47</sup> Véase al respecto Navarrete (2013).

tema velado, con advertencias poco específicas, y que solo se materializaron en la presencia de un exhibicionista recurrente tras la valla del patio en algún recreo, y un cambio evidente en el perfil de los chicos y chicas de mi nuevo entorno urbano, cuyas relaciones estaban marcados, de nuevo, por códigos y roles extraños para mí. Las diferencias de género se acusaban en dinámicas mucho más sexualizadas, que me resultaban aquí algo más violentas.

Todo esto tomó un giro terrorífico a partir del 13 de noviembre de 1992, cuando se da a conocer en los medios la desaparición de tres adolescentes de la localidad Valenciana de Alcàsser. Serán continuamente nombradas con sus nombres cortos y familiares, “Miriam, Toñi y Desiré” o “las niñas de Alcàsser”, un tratamiento que las infantilizaba, a la vez que las hacía cercanas. Será principalmente a través de la televisión como llegará a todos los hogares de España el seguimiento de su búsqueda, la localización de sus cuerpos sin vida, y la investigación y juicio posterior en lo que se denominaría “Caso Alcàsser”. Las noticias llegaron en un *in crescendo* que alcanzó límites grotescos de sobreinformación, sobreexposición de las personas implicadas y detalle sobre el crimen y sus consecuencias. En las pantallas de nuestra televisión teníamos un *continuum* pornográfico y sin filtros del dolor de familiares que devendría con el tiempo en todo un “culebrón” sobre sus vidas y su forma de llevar esa indeseada fama. Un bombardeo continuo de los rostros de las tres jóvenes en carteles de “se busca” que recorrieron Europa. De sus objetos personales y espacios íntimos de las jóvenes, de sus amigas y amigos destrozados. Todo un proceso policial y judicial interminable, como un laberinto lleno de enigmas y sin salida posible, que daría finalmente lugar a toda una serie de teorías conspiratorias aún vivas. Y finalmente de la imagen de esos agresores monstruosos y de sus familias, con relatos de un entorno desestructurado y violento, que las cámaras potenciaban hasta lo caricaturesco.

Principalmente fueron dos programas televisivos los que, en una competición por captar la audiencia (lo cual consiguieron sin duda), construyeron toda una narrativa desde el lenguaje del *reality show* o telerrealidad que fundamentó el “impacto en la vida y en el cuerpo de las mujeres” (Barjola, 2019). Estos fueron *Quién sabe dónde*, de TVE, dirigido y presentado en ese momento por Paco Lobatón, y *De tú a tú*, de Antena 3, dirigido y presentado por Nieves Herrero. En línea con el enfoque de la prensa sensacionalista y de ciertos programas televisivos antes nombrados en cuanto a la crisis de la heroína y del sida, estos programas y otros tantos del mismo corte habían calado en la cotidianidad de los hogares españoles de principios de la última década del s. XX, con una asombrosa asimilación acrítica e irreflexiva de sus contenidos supuestamente “informativos”.

El mensaje que nos llegaba a medida que se desvelaban detalles escabrosos sobre la violación, tortura y asesinato de las tres jóvenes era principalmente que eso es lo que les ocurre a las mujeres, especialmente jóvenes, que se “aventuran” a hacer autoestop —o salir de su zona de seguridad vigilada— “solas”, entendiéndose este término como “sin

protección masculina”. Y es que “Miriam, Toñi y Desiré” se habían “arriesgado” a desplazarse en la oscuridad de la noche, en el coche de un o unos desconocidos, a una zona de ocio en las inmediaciones de su pueblo, al que nunca llegaron. Ningún medio abrió debate sobre qué responsabilidad tenía el sistema (del que los propios medios forman parte) en que el peligro de la violación estuviese implícito en el hecho de que una niña o mujer transitara el espacio público en cualesquiera condiciones —sola, acompañada, de día o de noche, lejos o cerca de su casa—. Y sobre todo, no se debatía el porqué de esa responsabilidad sobre el hecho de ser violada y asesinada que nos caía exclusivamente a las mujeres y niñas.

Por supuesto hubo culpables directos del crimen: Antonio Anglés, actualmente desaparecido en estado de busca y captura, y Miguel Ricart, actualmente en libertad. No hace falta apuntar mucho más sobre la impunidad que proporciona, en este y otros tantos casos similares, el sistema policial y judicial. Lo destacable es que en todo momento ambos fueron retratados como monstruos, ajenos a toda moralidad, y por tanto al resto de hombres. Eran una excepción a la norma, y por tanto la norma nada tenía que ver con su actuación. Eso sí, podía haber un Anglés o un Ricart detrás de cada esquina, y con eso empezamos a vivir a partir de aquel fatídico año. Una paradoja, en la que continuamos, en virtud de la cual el sistema produce monstruos de los que no se responsabiliza, pero son los que vigilan que los cuerpos de las mujeres, en este caso, no se salgan del lugar que el sistema les tiene asignado: el hogar, bajo el brazo de un hombre o al amparo de la institución. Como muy bien explica Nerea Barjola:

Lo perverso del relato Alcàsser es que dejó libre al «hombre malo» en cualquier rincón, en cualquier esquina. Y además mostró, de manera pormenorizada y descriptiva, el suplicio que el «hombre malo» podía infligir sobre el cuerpo. La amenaza es real, el peligro es real y el dolor es insoportable. La idea de que Anglés podía estar en cualquier lado enfatizó la idea de la amenaza constante. [...] Pero, además, la crudeza del crimen de Alcàsser profundizó y enfatizó la construcción del cuerpo de las mujeres como un cuerpo público. Los mismos significados que permiten la continuidad de la violencia sexual, que salvaguardan la existencia de *tierra de nadie*, donde tres adolescentes son reducidas a *nuda vida*, son aquellos que, a posteriori, resituarán el cuerpo público. Un cuerpo que será igual de público para la sociedad como lo fue en su momento para sus agresores. Esto es lo que protege la sociedad al crear el relato: el cuerpo público de las mujeres, al que cualquiera puede acceder desde cualquier lugar; es la gran metáfora que restaura y solidifica a la mujer pública. Los medios de comunicación —y fundamentalmente la televisión— banalizaron la violencia sexual e hicieron de ella un espectáculo. (2018, p. 215)

Estos mensajes de indefensión del cuerpo de la mujer se repitieron de forma implícita o explícita hasta la saciedad en todas las tertulias y debates donde se hacían eco de los detalles escabrosos que iban surgiendo, a las que se sumaban las opiniones moralistas de “expertos”. Y por supuesto en la calle y en nuestras tertulias familiares. El lenguaje y el

mensaje de las advertencias cambiaron de tono para nosotras, las adolescentes, todo giraba ahora en torno a la posibilidad de convertirnos en una “niña de Alcàsser”. La paranoia era extrema, hubo tensión en las relaciones familiares por las nuevas dinámicas de hipercontrol y vigilancia, sobre todo hubo miedo. El discurso del miedo, repetido hasta la saciedad no solo en palabra, sino de imágenes, quedó in-corporado en nuestros cuerpos<sup>48</sup>. Las imágenes de las amigas inconsolables, tan cercanas a nosotras —en edad, geográficamente, en su misma ropa y sus cortes de pelo— eran de una espectacularidad siniestra. Por supuesto la vida no paró, cada una a su manera volvió a “aventurarse” al espacio público, pero eso sí, con otra conciencia de su cuerpo, de la importancia de ir en grupo, de caminar por zonas transitadas. Dice Barjola que “Alcàsser no ha cesado de ocurrir” en la medida que sus imágenes siguen replicándose con las mismas intenciones de espectacularización y control social. Podríamos decir también que Alcàsser se nos quedó dentro.

El interés mediático se ha alargado en el tiempo en libros, noticias y documentales que retoman el tema desde diferentes enfoques durante casi tres décadas. En este sentido la actualmente popular plataforma de contenidos audiovisuales Netflix emitió una serie documental que revive el proceso del “Caso Alcàsser” (León, Campos y Fernández-Valdés, 2019), en una supuesta crítica al circo mediático y el despropósito que supuso. Sin embargo, el artículo de Nerea Barjola (2019) desmonta totalmente este supuesto, en una crítica lúcida desde un posicionamiento feminista y un conocimiento profundo de este caso. En este sentido, su tesis (Barjola, 2018) es uno de los análisis, imprescindible a nuestro entender sobre la violencia estructural de la cultura de la violación en relación a este crimen macabro y sus consecuencias.

Hemos visto cómo este acontecimiento marca simbólicamente la toma de conciencia de las violencias que el sistema biopolítico in-corpora a nuestros cuerpos. Lo que hemos llamado cultura del miedo se impone al cuerpo de la mujer a través de los mass-media y los mecanismos de control social, que nos desprotegen y nos castigan simbólicamente como víctimas/responsables. También como esto desveló la absoluta falta de un enfoque feminista en las políticas públicas, en los medios y en la sociedad en general, cuya acción y reacción sigue mecanismos heredados del pasado. Pasaremos ahora a ver cómo se establecen esas políticas públicas feministas en nuestro estado desde la transición hasta este período de los años 90, y en paralelo y relación a éstas, el desarrollo de las políticas LGTB.

---

<sup>48</sup> Esto lo explica Barjola (2018) con Butler “Las representaciones sobre el peligro sexual in-corporan la tortura y la violencia sexual en las mujeres. Los discursos, en palabras de Butler, habitan en los cuerpos. En ese sentido, los discursos contenidos en los relatos sobre el peligro sexual son parte constitutiva y constituyente del cuerpo de las mujeres”. Por otro lado, la autora afirma: «el lenguaje y la materialidad nunca son completamente idénticos ni completamente diferentes».

### 1.3. Políticas públicas feministas y LGTB

Nuestra generación crece en un Estado que incorpora al feminismo a través del Instituto de la Mujer con sus políticas de Igualdad, a la vez que la militancia feminista se atomiza en los diferentes feminismos. También las luchas por los derechos LGTB mutarán en diversos posicionamientos, y el concepto *queer* aparecerá en escena desde el contexto anglosajón como un espacio de resistencia y debate, “de empoderamiento y movilización revolucionaria” (Preciado, 2009, p. 168). Esta crisis —entendida como cambio— del/los feminismo/s y de las luchas de los colectivos LGTB tiene que ver con una puesta en cuestión de quién o quiénes son los sujetos políticos de dichas luchas. Como hemos visto en el apartado del sida, las cuestiones de género, raza, sexualidad, capacidad, etc., y sus intersecciones complejizan la definición identitaria única y universal de “mujer” y “hombre”, y rompen con una la dualidad del concepto género. Hubo una reivindicación de identidades heterogéneas con sus respectivas estrategias de resistencia, sus alianzas y también confrontaciones. Los vaivenes políticos y la llegada de las micropolíticas van a marcar nuestra postura personal y política ante/desde el feminismo hacia/hasta el transfeminismo, y en lo queer.

Como hemos dicho anteriormente somos hijas de una España constitucional, su transición cerrada en falso (Navarrete, 2019) y su entrada en la Unión Europea. Esto significará para nosotras acceso a información e imaginarios que vienen de fuera, un enriquecimiento cultural —y contracultural— a través de las fronteras abiertas y gracias a la llegada de internet, y una mayor posibilidad de viajar fuera (las becas Erasmus, los intercambios de estudiantes y el Interrail serán *inputs* socioculturales de nuestra adolescencia). Por cuestiones sociales, políticas, familiares y de inquietudes personales, en la adolescencia disfrutamos de un cierto margen de actuación que era impensable para nuestras antecesoras en el franquismo. Se abren fisuras en el encorsetado modelo de familia tradicional, cuyas aspiraciones cambian en el nuevo estado de bienestar mediterráneo, fruto de las políticas públicas, que a la vez surgen como reacción a las demandas de las políticas europeas más igualitarias. No obstante, el modelo de familia nacionalcatolicista pervivía, y sus parámetros sexistas hacían que nuestro margen de actuación fuese variable para cada una, difuso y contradictorio, algo que se negociaba constantemente tanto en el ámbito familiar como en lo público. Por otro lado, las políticas europeas establecen también unos privilegios y unas alteridades, y no todas teníamos —ni tenemos— las mismas opciones de vida. Y además de la familia y el estado, el creciente poder de los mass-media, la publicidad, la industria del cine, etc., en la España cada vez más capitalista y global, establece modelos, roles, genderiza y sexualiza los cuerpos (Preciado, 2009). Las chicas no siempre podían hacer lo mismo que los chicos, las consecuencias no eran las mismas, y además, no era “natural” que desearan lo mismo. La concepción biologicista de la “esencia femenina” convivía en nuestro entorno —y en nuestras cabezas— con la asunción de la igualdad de derechos

ante la ley que rezaba el artículo 14 de la Constitución<sup>49</sup>, la cual tampoco iba más allá de la asimilación del sexo al género.

Mientras tanto, otras luchas feministas e identitarias, de las que nosotras no éramos conscientes, se fraguaban dentro y fuera de nuestras fronteras. Como bien señalan Navarrete, Ruido y Vila, cuya investigación para el proyecto Desacuerdos es clave para entender la confluencia de políticas feministas, las artes y lo queer:

[...] el acceso masivo a la educación universitaria por parte de mujeres de la clase media y de la clase trabajadora, y la radical transformación en los hábitos, tiempos y expectativas de las mujeres que, en buena medida, tenemos que agradecer a nuestras antecesoras. El hecho de que estudiar, dedicar tiempo a la profesión o a los proyectos personales, o tener capacidad de escoger ser madre o no, o vivir el lesbianismo abiertamente, o experimentar con prácticas sexuales diversas se hayan convertido en opciones posibles para las mujeres españolas es algo muy reciente (aunque no necesariamente asentado) y demuestra la profundidad de unos cambios sociales en cierta medida heredados de las vindicaciones anteriores, sin las cuales casi ninguna de estas opciones habría tenido posibilidades de desarrollo, ni siquiera en las condiciones actuales. (2005, p. 171)

Será más tarde, gracias a esa primera hornada de mujeres luchadoras, feministas y queer que nos va a abrir camino “entre la academia y las redes afectivas” —como veremos en el capítulo posterior del mismo nombre— cuando tomemos conciencia de las genealogías feministas y LGTBIQ+.

Nuestra primera conciencia del feminismo viene dada primeramente por las políticas públicas que se establecen desde la Transición y su desarrollo durante los 90. Se van a dar varios ejes de tensión que van a determinar las actuaciones —o la falta de actuación— del gobierno a través de su administración para resolver la cuestión de la igualdad de derechos de la ciudadanía. Es decir, cómo se establecen sus objetivos, qué cuestiones se consideran prioritarias, así como la organización de los recursos públicos para que esos derechos se cumplan. Para un análisis en profundidad del proceso de formación de las políticas públicas en el Estado español resultan pertinentes las hipótesis de Joan Subirats (1991) del que extraemos algunas ideas. Por un lado, Subirats confirma la importancia de la presión de la Comunidad Económica Europea (CEE), por lo que determina que fueron unas políticas de reacción más que de anticipación, algo que define una forma de hacer del Estado español. Por otro lado, demuestra que se estableció una visión paternalista del Estado por parte de la sociedad, algo que nosotras relacionamos con la herencia de ciertos patrones de sumisión de la dictadura, y a esa falta de un

---

<sup>49</sup> “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.” (Constitución Española, 1978)



proceso de revisión, reparación y justicia desde y con la ciudadanía, lo que imposibilitaba una conciencia crítica colectiva. También que fueron políticas basadas “en el consenso, en el poner el énfasis en los puntos de contacto [sic.] más que en las discrepancias (aún a costa de conseguir ese consenso en cenas y citas nocturnas más que ámbitos institucionales más «abiertos»)” (Subirats, 1991, p. 210). Un escenario de diálogo que imaginamos de dudosa inclusividad/equidad en ese contexto social post-dictadura. No olvidemos que la transición reformista traía un panorama político —también militar, jurídico, policial, etc.— donde los señores copaban los cargos de poder —el acceso de las mujeres fue lento por razones obvias— y muchos de ellos eran simpatizantes del régimen anterior. En este tenso escenario el “consenso de bar” —por llamarlo de alguna manera— tenía como objetivo principal consolidar el delicado proceso de establecer una democracia real sin tensionar el ambiente político, bajo el fantasma de un levantamiento en contra (como bien ocurrió con el golpe de Estado militar de Tejero de 1981).

Así, cuando en 1978 se reconoce constitucionalmente la igualdad de derechos ante la ley “de los españoles”, la única mujer presente frente a 39 señores es María Teresa Revilla, y a la que debemos en parte el citado artículo 14 y el 9.2<sup>50</sup>. Mientras, en la Coordinadora de Organizaciones feministas se discutía sobre un texto que pocas apoyaban plenamente por su corte machista (Pineda, 2008). A esto podemos añadir su enfoque esencialista (habla de “sexo” y no de género), su silencio sobre las desigualdades por orientación sexual (invisibilidad para los colectivos LGTB) o temas como el divorcio, que veremos, se tuvieron que concretar más adelante. La Carta Magna aprobada poco recogió de los amplios debates que desde los 70 se daban en las asambleas (clandestinas hasta el 75) y jornadas feministas. Ni se recogían tampoco en nuestros libros de Historia de España las luchas de los diversos movimientos sociales por una consecución de nuestros derechos. El gobierno democrático y posteriormente la izquierda socialista parecía ser el todopoderoso padre de todos los cambios.

Pero, una vez aprobada la Constitución, la cuestión que se plantea es cómo conseguir que esa igualdad de derechos de españoles de diferente “sexo”, es decir “hombres o mujeres”, y los principios de libertad e igualdad sean una realidad social, laboral, judicial, etc. Será el impulso de las feministas militantes en el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) para exigir políticas activas que hagan realidad esos derechos aún difusos y generalistas, lo que dará lugar a la creación del Instituto de la Mujer en 1983, “[...] como organismo autónomo adscrito al Ministerio de Cultura, y con la finalidad primordial, en cumplimiento y desarrollo de los principios constitucionales recogidos en los artículos 9.2 y 14, de promover y fomentar las condiciones que posibiliten la igualdad social de

---

<sup>50</sup> “Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social” (Constitución Española, 1978).

ambos sexos y la participación de las mujeres en la vida política, cultural, económica y social”. Como se define en la propia web del Instituto de la Mujer y para la igualdad de Oportunidades (s.f.).

Estas feministas demócratas o “femócratas” fueron la extensión aquí del feminismo institucionalista de la corriente europea, modelos únicos de mujer feminista y liberal en el gobierno socialista encabezado por Felipe González del año 82 al 96. Si éste era el padre, podríamos decir que ellas se presentaron como madres de todos los cambios para las mujeres. Si consultamos los textos de aquellas feministas que protagonizaron las luchas por los derechos civiles durante los años 70 y 80 —Empar Pineda, Justa Montero, Raquel Osborne, Beatriz Suárez, entre otras—, en lo que vino a llamarse feminismo de la segunda ola, hay un consenso en afirmar que las feministas demócratas no eran las representantes de todas las corrientes del feminismo que coexistían en ese momento, ni de un consenso entre ellas, ni una vertebración sólida entre las luchas feministas y el Estado, o de presión de aquellas sobre éste, sino más bien un eslabón entre la Europa de la Igualdad de oportunidades y las delicadas políticas de cambio nacionales<sup>51</sup>. Y que “[...] apenas contaron con el amplio movimiento feminista que se fraguaba en torno a la izquierda, especialmente en el conjunto de partidos minoritarios que nutría la izquierda radical y extra-parlamentaria (troskistas, maoístas, anarquistas, comunistas...)” (Navarrete, Ruido, Vila, 2004, p. 159).

Las demandas políticas concretas, la labor de empoderamiento, el análisis de los fallos estructurales del sistema patriarcal y la reconstrucción de vías posibles para los feminismos se dió, sin embargo, en las asambleas organizadas desde el año 75 al 85, que se consideran los años más fructíferos y activos en este sentido. De ese arduo trabajo asambleario, horizontal y ligado a la calle, al que se añadía la doble militancia —en las agrupaciones feministas y en los partidos de izquierdas de diversa índole—, surgieron reivindicaciones como el aborto libre y gratuito, el divorcio, el uso de anticonceptivos o la lucha contra la violencia de género. Fueron años intensos de manifestaciones y acciones de presión, de debates y puestas en común, y de elaboración de propuestas que se hacían llegar al gobierno para tratar de introducir otras perspectivas en sus decisiones. Igualmente, desde el Instituto de la Mujer se hizo un trabajo de implantación de los diversos planes europeos teniendo en contra a fuerzas vivas como la Iglesia Católica, a

---

<sup>51</sup> En el artículo 119 del Tratado constitutivo de la CEE (firmado en Roma el 25 de marzo de 1957, entrada en vigor el 1 de enero de 1958) —uno de los Tratado de Roma que dio origen a esta primera CEE— ya se establecía el principio de igualdad de retribución entre los trabajadores masculinos y femeninos para un mismo trabajo, lo que será el primer paso en cuanto a políticas de igualdad en lo que hoy llamamos la Unión Europea, partiendo del ámbito laboral y económico. El Instituto de la Mujer fue pues la llave de España para entrar en el Segundo Programa Europeo para la Igualdad de Oportunidades con el que sería el Primer Plan de Igualdad de Oportunidades de las Mujeres (1988-1990). Dos años más tarde se firma el Acta de Adhesión de España a las Comunidades Europeas, que entra en vigor al año siguiente.

una parte de la sociedad poco permeable a los cambios, y con ellos parte de los grupos políticos.

Gracias al trabajo de unas y de otras, desde lo institucional o fuera de ello, se consiguieron esos cambios que nosotras nos encontramos hechos o a medio hacer, como los diversos avances legislativos sobre el aborto, la violencia de género, o para eliminar trabas machistas en el ámbito laboral. Pero si revisamos cambios históricos, como la aprobación de la Ley de Divorcio en 1981, nos encontramos (de nuevo) con relatos épicos de luchas, tensiones y quiebras entre los señores en el poder<sup>52</sup> (que tuvieron a bien, eso sí, escuchar las demandas de las mujeres). En el poder político, la UCD (Unión de Centro Democrático) liderada por Adolfo Suárez, y en el eclesiástico, con la Conferencia Episcopal. El primero quedó dividido y supuso su fin en el gobierno, el segundo tuvo que asumir su nuevo papel en la nueva España aconfesional, que sería básicamente pasar ampliar el sermón del púlpito a los periódicos, y ejercer presión social. Para las mujeres fue una victoria a medias, ya que por un lado se aprobaba un tipo de divorcio lento, con condiciones y caro. Y por otro, los cambios legislativos no implicaban una consecución inmediata de un cambio social. El sacrosanto matrimonio indisoluble queda expuesto, pero la tasa de divorcios fue durante los años 80 y los 90 muy baja en comparación con otros países (Treviño, Houle, Simó-Noguera y Solsona, 1999), y es que divorciarse era algo “mal visto”, excepto en ciertos círculos más liberales. Los nuevos modelos de familia amenazaban el estereotipo tradicional y lo ponían en cuestión, por lo que el aparato de control y castigo social se activaba. Y de ahí salimos, como una rareza, la primera generación de hijas e hijos de divorciadas de la nueva democracia.

Sin embargo, las políticas LGTB no se activaron a través de un órgano similar al Instituto de la Mujer, ni fueron prioridad para las políticas europeas o nacionales de igualdad. Como hemos visto, ni siquiera la constitución hacía alusión a estas cuestiones identitarias relacionadas con orientación sexual de lesbianas, gays y bisexuales, o de género, como la transexualidad. Los sujetos intersexuales y de identidades de género no binarias no tenían una representación específica en las reivindicaciones de esos años, pero todo cuerpo fuera de la norma seguía siendo un desvío intolerable. Y es que hay que recordar aquí que «los actos de homosexualidad» dejaron de ser supuestos de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1979 y el “escándalo público” —término ambiguo que se aplicaba sobre todo a prostitutas y travestis— en 1989 (la ley siguió vigente en democracia hasta 1995). El castigo social a estos colectivos pasó de la brutalidad a un progresivo estado de “corrección política” a medida que nos adentramos en los dosmiles.

---

<sup>52</sup> De este asunto se ha hecho eco la prensa, del momento y posterior (Luis Gutiérrez, la ley del divorcio y la crisis de UCD, 7 julio, 2019; Sahuquillo, M<sup>a</sup> R., 20 de noviembre, 2015), así como las propias mujeres separadas y divorciadas desde sus asociaciones (Ley del Divorcio de 1981: una conquista del movimiento feminista, 7 julio, 2020).

Y esto nos lleva a plantearnos de nuevo la relación con ese carácter “reformista, y no rupturista” (Aguilar, 2001) de nuestra transición, cuyos únicos actos políticos de reparación, los indultos de 1975 y la ley de amnistía de 1979, dejaron fuera a estos colectivos. Es más, mientras el Partido Comunista Español era legalizado en 1977, las organizaciones de homosexuales no lo consiguieron hasta tres años después.

A pesar del desequilibrio entre las políticas públicas feministas y las que afectan a los colectivos LGTB, nos parece interesante cómo éstas producen cambios sociales en el nuevo estado de autonomías. Y es que, aunque es obvio decirlo, las leyes por sí solas no producen cambios en la mentalidad y los valores de la sociedad. Por ello harán falta una serie de órganos mediadores para lograr ese proceso de “bajarlas al plano real”. En primer lugar, porque un sistema de “vigilar y castigar” se vuelve contraproducente en la mayoría de los casos, y solo un trabajo constante desde y junto a la ciudadanía puede calar. Y segundo, porque el propio carácter procesual, y tan dependiente de las diferentes circunstancias de las personas y colectivos, requiere de mediadoras/es en el proceso. Esto nos lleva a que, aunque el poder estatal tiene el poder de legislar, los recursos, la jurisprudencia y la educación, serán las asociaciones y organizaciones implicadas directamente con colectivos y sectores sociales en desigualdad las que dispongan de esa capacidad de generar cambios. Se van a estructurar desde unas directrices gubernamentales centrales hasta las acciones locales, por ejemplo ayuntamientos, y van a revertir directamente a la calle a través de las asociaciones y organizaciones específicas, elemento clave de acción directa entre la política institucional y el activismo. También operarán de forma transversal, ya que sus demandas dan lugar a regulaciones que afectan a la legislación y ordenación gubernamental sobre derechos en todos los ámbitos. Una transversalidad que es fundamental para las cuestiones LGTB, que sin disponer de un Instituto propio, dependen de políticas generales como las que regulan el derecho de familia —adopción, matrimonio, parejas de hecho, etc.—, o la incorporación a políticas laborales de cuestiones relacionadas con la no-discriminación por género o orientación sexual, cuestiones de identidad —como la del cambio del género en el DNI— o en la educación.

Estas políticas estatales operan pues a través de una red cuyo epicentro está en Madrid y aspira a llegar a cada punto local del mapa. De acuerdo al estatuto de autonomía que ya se recoge en la constitución de 1978, las políticas del gobierno central crean un marco general dentro del cual las autonomías pueden actuar de forma más concreta<sup>53</sup>. En base a este estatuto no pueden nunca contradecir las regulaciones establecidas a nivel estatal, pero sí concretarlas. En este sentido las decisiones que afectan a nuestros derechos han dependido y dependen tanto del color político del gobierno central de turno, como del de cada una de las autonomías. Éstas, por decirlo de alguna manera, pueden “ir un poco más allá” de la

---

<sup>53</sup> No obstante, este proceso de cesión de un margen de actuación autonómico se implementó de forma progresiva, por lo que por ejemplo Euskadi y Cataluña tuvieron su estatuto legislado en 1979, Comunitat Valenciana en 1982, mientras que Ceuta y Melilla no lo consiguieron hasta el año 95.

postura central o ceñirse a un perfil más conservador. De igual forma, como explica Empar Pineda (2008, p 259), ya desde las *Primeres Jornades Estatals de la Dona* en 1976 (Barcelona) se decide por consenso organizar jornadas específicas por “nacionalidades o regiones”, con lo que los feminismos van a tener su hoja de ruta en cada autonomía, además de una agenda común debatida entre todas. No ha sido igual la política sobre temas como la violencia sobre la mujer, los derechos de las migrantes o “la cuestión trans” en Euskal Herria con Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer), que en València, Cataluña, Andalucía, etc. con sus diferentes Institutos de la Mujer autonómicos, ni la relación de éstos con las diversas agrupaciones de cada lugar.

Después de 10 años de luchas y debates, desde 1985 hasta los dosmiles se multiplicarán los colectivos, asociaciones, centros sociales okupados y autogestionados, organizaciones, etc. Unos se asentarán y crecerán en su labor social y cultural, otros serán más efímeros, cada cual con mayor, menor o total independencia de las instituciones. La pluralidad de posicionamientos políticos y de objetivos será enriquecedora, aunque se perderá la fuerza unitaria de las luchas sociales de los setenta.

Como bien explica Maria José Belbel, el desencanto general de la sociedad en la transición aún fue más específico para las mujeres y las/los/les disidentes de género:

El diccionario define la palabra “desencanto” como “desilusión, decepción de las expectativas”. Aplicado al contexto de la Transición, pienso que es más pertinente hablar del desencanto producido por un cambio sin ruptura, donde la derecha lideró la iniciativa política mediante el consenso con la izquierda reformista en el contexto del gran sufrimiento, terror y trauma vivido por la población tras las experiencias de la Guerra Civil y del franquismo, sentimientos que aún estaban muy presentes en el imaginario colectivo del pueblo. Desencantos específicos para las reivindicaciones de las mujeres y para toda la disidencia de género, lo cual produjo que numerosos grupos de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas se abstuvieran de votar la Constitución de 1978 por machista, patriarcal, capitalista, homófoba y lesbófoba. El cambio y el consenso, que muchos calificaron de “modélico” y “exportable”, se ha demostrado muy problemático a lo largo de las décadas posteriores. (2012, p. 163)

Hemos hecho una panorámica rápida de cómo se constituyó un estado de derecho que mejoraba sustancialmente nuestras opciones de vida en comparación al régimen anterior. Pero que no resolvía cuestiones estructurales para que esos derechos se produjeran de facto. Que las políticas públicas feministas eran el enlace con unas políticas europeas algo blandas, y que dejaban fuera a una mayoría múltiple de feminismos y activismos que, quizá, podrían haber impulsado estrategias para cambios más profundos y diversos. Y que las cuestiones LGTB no contaron con el mismo impulso institucional. Vamos a ver ahora cómo el cuerpo y la identidad van a desplazar los discursos de lo macropolítico a lo micropolítico. Cuestiones clave en los debates en torno a la identidad desde la década de lo 80, como el género y la sexualidad, lo fueron también para nosotras en la adolescencia noventa.

A pesar de que nosotras también consideramos “extraño a nuestros intereses” el Instituto de la Mujer (Navarrete, Ruido, Vila, 2004, p.159), debemos reconocer su labor en la conformación de nuestra primera educación sexual —en la heterosexualidad obligatoria— y una conciencia igualitaria sobre nuestros derechos —como mujeres— en lo laboral, lo económico, la educación, la participación en lo político y social, los derechos reproductivos y de salud sexual. Campañas como las ya nombradas de *Si Da. No Da* (1987) o la de *Póntelo-Pónselo* (1990), la educación sexual en la escuela<sup>54</sup> y los centros públicos de planificación familiar marcan una época de aperturismo en cuanto a la sexualidad, pero manteniendo de fondo unos valores heterosexistas y un enfoque de la sexualidad poco imaginativo. La institución (educativa o médica) nos apelaba como bio-mujeres, heterosexuales, futuras parejas estables, parte de una sociedad patriarcal y heterocentrada. Como veremos, nuestras subjetividades no entrarían en este encorsetamiento.

Hay que decir también que este contexto permitió que una pluralidad de profesionales en el ámbito sexopedagógico con enfoques aperturista llegasen a ocupar puestos de asistencia —médicos, psicólogas/os, asistentes sociales, matronas, etc.— con un enfoque excepcionalmente respetuosos a las diferentes subjetividades. También que aquellas y aquellos que asistían desde la clandestinidad, desde clínicas, organizaciones feministas a centros de asistencia, pudiesen hacerlo ya desde la legalidad. Y por último, decir que como proceso cambiante en el tiempo, en el que hemos visto avances y también retrocesos, requeriría de un estudio más pormenorizado.

Una de las primeras urgencias sociales en este campo era la prevención de embarazos no deseados entre adolescentes<sup>55</sup>, y la prevención de enfermedades de transmisión sexual (ETS). La crisis del VIH hizo aún más urgente la necesidad de implantar políticas de prevención y salud sexual, además de desvelar esos mecanismos de control e invisibilización, como ya hemos visto. Pero las políticas de educación sexual tenían una perspectiva general

---

<sup>54</sup> Desde 1981 aparece expresamente recomendada la inclusión de contenidos de educación sexual en el marco de la enseñanza primaria y secundaria en los programas oficiales del Ministerio de Educación. (Vázquez y Moreno, 1996, p. 67).

<sup>55</sup> Se calculan entre 30.000 y 50.000 anuales al final de la década de los 80 (Vázquez y Moreno, 1996, p. 67). La penalización del aborto en una sociedad donde la virginidad hasta el matrimonio seguía siendo mandato social para la mujer, y donde los recursos económicos eran escasos para la mayoría, derivaba en la práctica del aborto clandestino con alto riesgo para la salud y la vida.

Una de las pocas descripciones de un aborto clandestino en la cultura contemporánea española me llegó en la adolescencia con la lectura de *Tiempo de Silencio* de Luis Martín Santos (1962, p 86): “Es preciso primero colocarla en la adecuada posición ginecológica, dilatar luego el cuello de la matriz agarrotado por la naturaleza previsor y finalmente limpiar con un instrumento de aspecto de cuchara el interior del recóndito nido. Al rozar con el instrumento este tejido hace un ruido rugoso, rasposo, dentero que parece querer indicar que la materia desgarrada no es viva sino correosa, leñosa, pedregosa. Este no-ser-viva la materia, para el inquieto don Pedro se le hacía un no-estar-viva que, en cualquier momento, podía producirse.” Gracias al profesor Luis Montesinos, por esta y tantas otras lecciones de literatura, política, derechos y libertad, a pesar de estar en un instituto del Arzobispado de València.

pragmática en cuanto a métodos de prevención y prácticas de riesgo, y la atención a la diversidad era escasa. Aunque el lenguaje patologizante del pasado (avalado por la psiquiatría, la iglesia y el estado) y el enfoque eugenésico (sexo como medio para mantener la raza y la cultura patria) cambió, no dejó de ser una forma de adaptar a las personas a unos nuevos patrones: “Esta persistencia de la escisión normal/patológico y del gesto confesional sigue haciendo de la educación sexual un medio para normalizar los comportamientos, ajustarlos a un patrón antropológico prefijado” (Vázquez y Moreno, 1996, p. 93).

Finalmente, el impulso inicial fue descendiendo desde mediados de los 90 por una suposición de que el trabajo ya “estaba hecho”<sup>56</sup>. A lo que hay que añadir que los sectores más reaccionarios, especialmente los ligados a la iglesia católica y la ultraderecha nunca dejaron de hacer una política de desgaste con estos temas (como sigue ocurriendo aún en estos años veinte del s. XXI con organizaciones como HazteOir o el Foro Español de la Familia). Esto unido a la falta de rigor y discontinuidad informativa que ya hemos analizado, hará imposible que una “cultura del sida” cale realmente en la sociedad (Alberto Mira en Aliaga y Cortés, 1993, p. 145-155).

Leyendo los testimonios de aquellas que participaron de las primeras organizaciones feministas, de mujeres feministas lesbianas, homosexuales, personas trans\* y en general de sexualidades disidentes, el empoderamiento personal a través del grupo fue una labor revolucionaria. En este sentido la recopilación de textos editada por Gracia Trujillo y Alberto Berzosa (2019) aportan testimonios de primera mano como el de Olga Maroto o Pau López. Educarse sobre sus cuerpos y su sexualidad, debatir entre ellas/os, compartir afectos y cuidados, ocio y espacios seguros, hizo posible una superación desde lo colectivo de los tabús y miedos interiorizados. En la efervescencia de nuevos grupos feministas hubo incluso alguno como Terra que se centraba en estas prácticas de autoconciencia y sexualidad (Navarrete, 2013, p. 23). El lema “lo personal es político” será la clave para entender los cambios hacia el transfeminismo, que veremos en el siguiente capítulo, “Somos lo que vemos. Cultura visual y construcción identitaria”.

En nuestra generación inmediatamente posterior esto se fue dando cada vez más fuera de las organizaciones o asociaciones, y en los círculos afectivos y lúdicos. Aunque no se puede generalizar en algo tan personal como las diversas vías de experimentación sexual y de conexión afectiva, si es cierto que los cambios socioculturales habían distendido las formas de control. Sobre todo la conquista del espacio público junto al crecimiento de las zonas de ocio abrieron campo para la experiencia. A diferencia de aquellas que nos precedieron, ninguna de la O.R.G.I.A y pocas de las que formamos parte de las redes transfeministas, entraríamos a formar parte de organizaciones feministas y/o LGTB. No es una cuestión

---

<sup>56</sup> Esto se recoge en el informe elaborado en 2021 para el Observatorio de Salud de la Mujer (OSM). *La educación y promoción de la salud sexual. Problemas y pautas de intervención con vistas a reducir los embarazos no deseados. El punto de vista de los profesionales.*

aislada, la militancia de las y los jóvenes de los años 90 y los dosmiles descendería, o tomaría otras formas menos organizadas. Sin duda se había producido un desgaste del feminismo tras diez años de trabajo intenso, que acabó con éxitos “a medias” y una apropiación de éstos por parte del gobierno a través de sus políticas de igualdad; la división entre el feminismo en el poder y los diversos feminismos autónomos; el debate entre la militancia única y la doble militancia; y la diversificación de ideas sobre cuáles eran los asuntos, los objetivos y los sujetos del feminismo. La idea paternalista del estado y la pervivencia de tabús y prejuicios, hacían a la sociedad poco permeable a cambios radicales. Se llegó a un estado aletargado de equilibrio en el que muchas luchas, aparentemente, se desactivaron.

Además, no había una representación de feministas declaradas en el contexto cultural cercano con las que buena parte de la juventud nos identificásemos. Y es que, como señala Aliaga (1993), en la época de la proliferación de los mass-media en la que crecimos el feminismo quedó o bien invisibilizado, sobre todo el no-institucional, o bien se le daba una visibilidad muy puntual. En mis recuerdos Cristina Almeida ha quedado como el prototipo de “la feminista” militante, pues era la habitual de los debates televisivos, así como la abogada Lidia Falcón.

Por otro lado, empezaron a llegar nuevos estímulos, desde la cultura más pop a la más underground, en los que encontrábamos otros referentes, y la música es buen ejemplo de ello. Desde Madonna a las Riot grrrls, Prince o las Bangles, su energía conectaba con nuestro despertar sexual, lúdico e identitario. También llegó el grunge, que nos sacaba la parte más nihilista y oscura, a base de machacar las cintas de Nirvana, Alice in Chains, Pearl Jam. El punk, el hardcore, el glam, los primeros grupos pop “de chicas” ... Fue sin duda una época de riqueza, en la que nos llegaban, de golpe, varios estratos temporales y estilísticos desde fuera y tomaban aquí formas propias. Había en sus actitudes, letras, estéticas y sonidos una mezcla de rebeldía, de individualismo propio de las nuevas generaciones de la sociedad capitalista y de ruptura de los roles de género.

Todo esto, a nuestros ojos adolescentes, hacía que la balanza entre el asociacionismo y el libre albedrío se inclinase por lo segundo. Aparentemente un giro hacia la despolitización dentro del espíritu apático de la generación X, sobre todo en un contexto donde el peso de los ideales judeocristianos ha demonizado la diversión y el placer, y el cuerpo como origen de esos “pecados”. Veremos más adelante que el lema “si no puedo bailar, no es mi revolución” abre otra forma de entender lo (micro)político desde un lugar revolucionario.



PROFILAXIS VISUAL,  
LUBRICA TUS OJOS  
Y PROFANA LA  
IMAGEN

RACA,  
RACAAH!

SEPTIEMBRE

|    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|
| 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  |
| 8  | 9  | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 |
| 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| 29 | 30 | 31 |    |    |    |    |

JULIO

|    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|
| 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  |
| 8  | 9  | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 |
| 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| 29 | 30 | 31 |    |    |    |    |

AGOSTO

|    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|
| 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  |
| 8  | 9  | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 |
| 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| 29 | 30 | 31 |    |    |    |    |

MADONNA

Capítulo II. Somos lo que vemos. Cultura visual y construcción identitaria

# Capítulo II. Somos lo que vemos.

## Cultura visual y construcción identitaria

[...] aprender tiene que ver con un proceso inacabable de desaprender.  
(Belbel, 2013, p.160)

Si ya es difícil acotar unos lugares comunes de conexión en la cultura visual de las tres componentes de O.R.G.I.A a partir de la experiencia particular de cada una, aún más es hacerlo de toda la red de la que nos sentimos parte. Pero con una distancia de dos décadas, qué duda cabe que nuestro(s) contexto(s) ha(n) alimentado un imaginario en-común y a la vez diverso, que es esencial en el modo en que consumimos-leemos/producimos imágenes desde un punto de vista político en nuestro colectivo, y que a su vez sobrevuela y se contamina con los modos y maneras de otros cuerpos y colectivos de la red transfeminista que comparte generación y alianzas. Esta contaminación es también experiencial a través de vivencias e influencias que han abierto posibilidades en las formas de hacer. Por ello consideramos importante para esta tesis analizar cómo, antes de leer a Butler o a Foucault, Pollock o Mulvey, e incluso a Vila, Sáez o Vidarte, antes de la teoría y el análisis académico, antes de una conciencia crítica feminista y queer, esa cultura visual y sonora nos conformó y nos sigue transformando. Visto con la perspectiva de estos 20 años y a la luz de los debates actuales, es interesante reivindicar la parte visual y la vital —experiencia, cuerpo, identidad, afectos— que nos ha traído hasta aquí.

Para ello, en el primer apartado, plantearemos la conceptualización de ajuar frankenstein como una forma de producir y repensar nuestra genealogía, y propondremos un mapa especulativo en forma de multiverso de ascendientes. Realizaremos una aproximación a la llegada de teorías que nos sustentan y que nos han permitido una revisión crítica de nuestros imaginarios, así como complementar nuestra panorámica visual desde perspectivas críticas, y relacionar teoría-visualidad-activismo, al hilo de diferentes autores y casos. En el segundo apartado analizaremos los procesos contraculturales que fueron el caldo de cultivo referencial de nuestro imaginario en-común, sus estrategias y herramientas, empezando por La Movida, en conexión con el contexto de nuestra infancia-adolescencia visto en el capítulo I, y siguiendo por el Riot Grrrl y sus derivas. El tercer y último apartado se materializará en una mixtape situada de referentes desde el mainstream al underground, que revisará desde la *pluma* artístico-activista patria más icónica y próxima, pasando por el fenómeno del cómic underground sexualizado que ha alimentado nuestro imaginario de iconos, fantasías y prácticas diversas, aunque desde



una factura eminentemente heteropatriarcal, y llegando al análisis cruzado y anacrónico de imaginarios monstruosos, ficcionales, transgresores e imbricados con la cultura de un momento y un lugar —admitiendo las idas y venidas de los gaps de traducciones, importaciones, y sus inevitables delays que saltan cronológicamente hacia atrás y adelante, hacia *fuera* y hacia *dentro*—.

## 2.1. El ajuar frankenstein: genealogía y referencia

Nuestros referentes son polimorfos. No comulgamos con una segregación artificial entre baja y alta cultura, ni en jerarquías ni niveles. Nos ponen tanto las alcachofas que estamos pelando al sol mientras escribimos este texto, como Prince, el Víbora de los 80, la cultura Riot Grrrl y DIY; Louise Bourgeois, el libro *Sex* de Madonna, las manifestaciones y sus consignas, Esther Ferrer, Jessica Fletcher y las novelas de Agatha Christie y Stephen King; David Bowie, las pelis de Russ Meyers, John Waters, y Maya Deren; el posporno, los libros antiguos (sobre todo los lexicones médicos y enciclopedias), las páginas de contactos, los rótulos comerciales de neón, Isabella Rossellini en todos sus colores (Green Porno, Terciopelo Azul, ...); Diane Torr, Ana Mendieta, los viajes, la diáspora, los animales para tenerlos y de visita, el cuero, un buen mercadillo o rastro, la música en directo, las pelucas, los postizos, lo falso y lo auténtico; el boxeo femenino y en general todas las disciplinas en las que mujeres y trans\* no hemos podido competir históricamente; las plantas, Kara Walker, Peaches y Guillermo Gómez Peña; el efecto de las love rosa, el LSD (especialmente el de Lesbianas Sudando Deseo) y las raves; Nazario, Robert Crumb, Djuna Barnes, Phoebe Gloecker o Alan Moore, una buena comida, una buena cerveza y un buen vino -siempre en buena compañía; la voz de Richard Attenborough, de Mina, de Tracy Thorne, de Elisabeth Fraser, de Chabela Vargas, de Patty Smith, de Kathleen Hannah, de Nina Simone, o de Kim Deal; los limones, las marineras, los chiringuitos, el cine de bichas y mujeres gigantes, las fiestas, el Ocio, los antros y la noche; un dadaísmo donde Hannah Höch no es la chica de los bocadillos y unas vanguardias artísticas donde como decía Estrella de Diego los diamantes se han convertido en lápices; Ocaña, Divine, RuPaul y el expresionismo alemán; Almodóvar, Bergman, los videoclips, el cine de suspense y las conferencias de Pilar Pedraza; las series policíacas, el Planeta Imaginario, La Bola de Cristal, el cabaré en todas sus variedades, los círculos sáficos de los 20 y 30, Marlene Dietrich y Joséphine Baker, el electro, ... (O.R.G.I.A, 2018, pp. 82-83)

Tras 17 años de trabajo en colectivo, desde O.R.G.I.A rendimos homenaje a nuestros referentes polimorfos en este texto incluido en el primer catálogo individual, *En los Bajos de la Pirámide Invertida* (2018), del que se extrae el anterior fragmento. Es una enumeración abierta, incompleta y anárquica que nos da pistas del valor simbólico que tiene para nuestro grupo ese bagaje siempre en construcción compuesto de memorias fragmentarias, imágenes, fetiches y universos reapropiados. Si bien es complejo definir teóricamente cómo funciona un sistema de referentes compartidos en colectivo, es decir, en una unidad de investigación y creación en-común compuesta por diferentes

subjetividades, lo es más aún delimitar las formas en que esos referentes e imaginarios se contaminan y/o producen una transferencia de ida y vuelta con otrxs —colectivo y cuerpos— con lxs que compartimos redes<sup>57</sup>. Es, en cualquier caso, y de manera simultánea, el origen y la materialidad en continua transformación de ese imaginario en-común que alimenta y sostiene ese lugar-ficción, tan real para nosotras, que es O.R.G.I.A.

El objeto de los feminismos ha recalado en muchas ocasiones en la ficción, por un lado, para plantear diversos acercamientos críticos a lo simbólico en forma de análisis de lo mitológico con perspectiva de género (Pilar Pedraza o Erika Bornay); o para proponer nuevos imaginarios que alimenten los procesos de construcción identitaria más allá de lo convenido en el sistema estanco binario (Mary Shelley, Emilia Pardo Bazán, Ursula K. Le Guin, Octavia E. Butler, Margaret Atwood, etc.). En los últimos tiempos —de manera no sólo reciente sino creciente— se viene diferenciando la ciencia ficción de la fantasía, y en concreto, considerando la primera como un género con una clara función epistemológica y política. En este sentido, cabe destacar que Haraway (2019) ha propuesto recientemente el concepto *SF*, aglutinante de las ideas *Science Fiction*, *Speculative Fabulation*, *String Figures*, *Speculative Feminism*, *Scientific Facts*, and *So Far* (ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos, y hasta ahora) como una herramienta práctica y procesual de *responsabilidad* para *devenir-con* (es decir, de manera cooperativa y asociada): “El objetivo de crear futuros es hacer que la gente pueda imaginar qué quiere y qué no quiere que pase, y quizás hacer algo al respecto” (Piercy, 2019, p. 11).

Visto todo esto, para situarnos en este cruce de genealogías y redes, podríamos dibujar un mapa especulativo en forma de multiverso, donde la cultura visual, las memorias de los cuerpos y los imaginarios existiesen simultáneamente en universos paralelos comunicados, dando lugar a procesos similares, pero no idénticos, a derivas propias y también colectivas que de nuevo fluyen para retroalimentar el sistema. Si bien la linealidad histórica nos sirve para ordenar los acontecimientos de nuestro contexto, una cronología no siempre refleja la relación con los referentes de una memoria estético-política.

---

<sup>57</sup> Lucía Egaña por ejemplo, a propósito de la realización de su documental (2011) relata: “Cuando pregunté a las entrevistadas por sus referentes artísticos, políticos y teóricos obtuve muchas respuestas vinculadas al contexto anglosajón francés. Del contexto local, mencionaron apenas a algunos autores”. Y amplía al pie: “Mientras que en un plano artístico aparecían muchísimas figuras como referenciales: Claude Cahun, Marina Abramovic, Bruce LaBruce, Pierre Molinier, GG Allen, Nina Hagen, los dadístas y surrealistas, el porno marica, leather, BDSM, Cindy Sherman, y un consenso bastante general ante la figura de Annie Sprinkle; a nivel político y teórico, emergían figuras como Judith Butler, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Virginie Despentes y solo algunas del contexto español, como Paul B. Preciado, Paco Vidarte o Casilda Radrigáñez” (Egaña, 2017, p. 104)

En el contexto concreto del Estado español en el que nos centramos en el capítulo I, destacábamos cuestiones a no perder de vista del sistema político, económico y cultural en cuanto a nuestro devenir como artistas visuales y textuales que se han posicionado en sus márgenes y grietas. Un contexto caracterizado por una falsa transición sin revisiones que nos lleva a un presente neo-capitalista y global; por un sistema que opera con sus políticas del miedo a partir de una herencia reduccionista y binaria que capitaliza cuerpos y subjetividades para reproducirse y sostenerse; por un sistema en el que se continúa invisibilizando cuerpos e identidades, produciendo silencios y manteniendo los archivos cerrados con llave. De forma simultánea, crecemos en ese espacio-tiempo marcado por la avalancha postfranquista anárquica, abierta, fragmentaria e incompleta, de referentes culturales, estilos, políticas, imágenes y textos que van llegando desde fuera de nuestras fronteras. Una cultura visual y unos campos teóricos que nos sobrevienen de forma desordenada y que son “traducidos” y absorbidos rápidamente. Teorías y prácticas del feminismo y de las políticas de identidad de las que nos apropiamos desde procesos sociales y culturales diferentes a aquellos en los cuales se generaron. De nuevo, se trata de universos paralelos que se retroalimentan, en este caso, con un fuerte magnetismo ejercido por la cultura anglosajona y francesa:

Las mujeres de esta generación, de nuestra generación, empezamos a nutrir nuestro bagaje intelectual y político con discursos básicamente anglosajones y franceses, que, en gran medida, son los que siguen sosteniendo nuestras principales aportaciones al feminismo y al joven desarrollo de prácticas y teorías queer. (Navarrete, Ruido y Vila, 2005, p. 171).

Y más tarde estos ascendentes son ensanchados a propósito de las alianzas entretejidas con los sures para re-situarnos y emprender un paquete de autocríticas más que necesarias desde perspectivas de(s)coloniales y antirracistas.

Haciendo un homenaje a nuestras abuelas y a esa cultura mediterránea matriarcal que subyace aún en nuestras familias, o en algunas de ellas, quisiéramos apropiarnos del término *ajuar* para referirnos a la herencia de nuestras antecesoras políticas. Tomar el ajuar como sinónimo de *patrimonio* y de memoria, pero con un sentido más informal y afectivo. Esta herencia material y simbólica en cuyo hacer participan las mujeres mayores de la familia, también es completada —bordada— por quién la recibe. Todo aquello que forma un *hogar* nuevo, pero que surge del *hogar* familiar originario (y éste de uno anterior, y así sucesivamente), mantiene esa pertenencia y ese vínculo. Su valor no es tanto público, patriarcal y heterosexista (eso sería la dote, que tradicionalmente correspondía al *pater familia*, y que se mide solo por su valor económico y por su interés social), sino privado, simbólico, de trabajo en-común y de esfuerzo colectivo, de genealogía hecha materia. En ocasiones, como en el caso de las joyas como forma de ahorro escondida (especialmente en las familias trabajadoras), tendría un carácter opaco, sólo conocido de manera cómplice por lxs *no-varones*. Nuestro ajuar feminista y queer

como lesbianas, mujeres dudosas (“las lesbianas no somos mujeres”<sup>58</sup>), artistas visuales, activistas disidentes, se ha ido haciendo a base de retales, indicios y trabajo, ya que no es mucho lo que había en los cajones para construir nuestros relatos desde narrativas previas. En esos cajones, en concreto en el de la historiografía del arte, encontramos más bien cuestiones, como la que plantea Linda Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971/2008), lo que enlaza con la preocupación por la recuperación de la memoria histórica de la historiadora del arte Griselda Pollock “¿Se contenta la historia del arte feminista con descubrir artistas mujeres y revalorizar su contribución al arte?” (1994, p. 1). La historiografía, continúa Pollock, ha generado una “constante omisión” del trabajo de las mujeres artistas, lo cual plantea no sólo una necesidad de rescatar y visibilizar, sino más bien de cuestionar el sistema científico que produce esas invisibilizaciones: “Analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una reconstrucción radical del discurso de la «historia del arte»”.

Los diversos feminismos han otorgado una gran importancia a la reconstrucción de genealogías. El estudio de ascendientes y antecedentes, y el establecimiento de lazos con generaciones futuras ha sido y es crucial para combatir la idea inculcada por el heteropatriarcado de esa mujer excepcional (como excepción) cuya vida y aportaciones han ido siendo desveladas en los diferentes ámbitos que nos han sido negados por nuestra condición sexo-genérica. Cuando Griselda Pollock se pregunta “¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?” encontramos en su propio texto que “en efecto no es la historia sino la ideología la que es responsable de la ausencia de mujeres dentro de la mitología que nombramos “historia del arte” (1994, p. 2). El trabajo de construcción de una historia que abarque el trabajo de las mujeres ha sido por tanto una de las labores del feminismo desde los años 70. Esto se debe a que la historiografía dominante —escrita por varones— nos ha expulsado del relato, y es crucial el rescate del legado de las mujeres y de las personas feministas para empoderarnos, para recordarnos que no somos las primeras, ni seremos las últimas, ni estamos aisladas ni solas. Es igualmente vital para la cultura y comunidades LGTBIQ+ a la que pertenecemos, la configuración de genealogías de la existencia y visibilidad de otros modos de expresar el género o de relacionarse sexo-afectivamente, de producir un saber sobre nosotrxs mismxs. Recordemos, “Act Up: Silence=Death”. En este sentido, partimos de una encrucijada que define el feminismo queer o transfeminismo, que surge de una alianza en la que nos reconocemos política y afectivamente. A este respecto, Lucía Egaña (2017, p. 104) señala, a propósito de su investigación sobre el postporno barcelonés, que a primera vista hay un vacío en sus genealogías en su vinculación a la historia local, y nosotras ampliamos esto a las prácticas artísticas vinculadas al transfeminismo. Es por ello que

---

<sup>58</sup> Frase con la que Monique Wittig concluyó su conferencia en la Modern Language Association The Straight Mind (Nueva York, 1978), que publicaría más tarde en la revista *Nouvelles Questions Féministes*, de la que era co-fundadora. Sus textos, entre ellos éste, no se recopilarían hasta 1992 en *The Straight Mind and other essays*, traducido en el Estado español por Javier Sáez y Paco Vidarte como *El Pensamiento Heterosexual* en 2006, un delay de nada menos que 28 años.

Egaña se aventura a una ficción genealógica que vincule el movimiento sexo-disidente, feminista y lesbiano al transfeminismo.

Escribir sobre nosotras mismas desde posicionamientos identitarios claros es en sí mismo un acto de asertividad, una forma de inscribirse en la historia y evidenciar los silencios, censuras y autocensuras que produce un sistema perverso. Una reflexión que nos llega a través del texto *Notas sobre las lesbianas* de Laura Cottingham<sup>59</sup> (2004), en el que ese “nosotras” hace referencia a las lesbianas, y donde el objeto de estudio es el “arte lésbico”. Pero reconstruir nuestra historia plantea una problemática de base: “¿Cómo se puede reconstruir una historia a partir de la evidencia de que va a ser parcial, está ausente, oculta, negada, manipulada, trivializada y por tanto suprimida?” (p. 54). Investigar y escribir sobre aquello que no ha sido nombrado es en sí mismo un acto para afirmar “nuestro derecho a existir y nuestro derecho a tener una herencia cultural, nuestra historia” (p. 55).

Tras 40 años de dictadura en el Estado español, el significado de las ausencias, manipulaciones y desapariciones históricas será más profundo si cabe. Cuando finalmente se dé el margen de actuación para una “reconstrucción radical” de la historia, la necesidad de palabra, espacio y representación de los diferentes relatos, y la búsqueda de referentes desde los que construir y construirse va a requerir de múltiples estrategias, metodologías y alianzas. Por tanto, encontramos en la producción de ese ajuar genealógico la especulación sobre el pasado propio, también la perversión de todo lo anterior, el error y el fracaso (Lucía Egaña, 2017; Jack Halberstam, 2011), la colectivización de saberes y microsaberes (Tatiana Sentamans, 2013b), las metodologías queer, carroñeras, torcidas, para-académicas (Jack Halberstam; Lucas Platero; Lucía Egaña; Donna Haraway; Gracia Trujillo; Paul B. Preciado<sup>60</sup>), y sobre todo, desde un primer momento, una apropiación/asunción de lo foráneo como un punto de partida.

En ese sentido habrá propuestas abiertas y activaciones en nuestro panorama nacional a partir de la lectura crítica y el *con-tacto* con las teóricas y pensadoras feministas antes nombradas, Linda Nochlin, Griselda Pollock, Monique Wittig, Laura Cottingham o Donna Haraway; otras como Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedwig, Lucy Lippard, Laura Mulvey o Judith Butler; y más tarde con Angela Davis, Audre Lorde, Gloria

---

<sup>59</sup> Laura Cottingham es una fuente autorizada en el campo de la investigación sobre la historiografía del arte feminista, autora del documental *Not For Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s*, que nos proyectó en su conferencia en las jornadas de Arteleku *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (2004). Gracias a ella no sólo pudimos visualizar una serie de prácticas artísticas del *Feminist Art Movement* desarrollado en los 70, sino, sobretudo, plantearnos las cuestiones que abordamos en este apartado sobre las dificultades de reconstruir una historiografía feminista, y también de definir “el hecho lesbiano”, desde el vacío de archivos y fuentes primarias, y de una genealogía clara, a causa del estigma social e institucional y sus violencias.

<sup>60</sup> En Marchante, Diego “Genderhacker”. (s.f.). Metodología Queer. <http://gendernaut.net/queering-the-archive/metodologias-queer/>



Anzaldúa, Cherrie Moraga, o Chela Sandoval, entre muchas otras. Es el material con el que se producen en los últimos 20 años nuevas genealogías y relecturas de nuestra historia, tejiendo teorías, referentes y narrativas importadas con los jirones y retales de una historia del feminismo, el lesbianismo y la disidencia sexual nacional. En nuestra cartografía visual-teórica-activista, y siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos, mientras nuestros imaginarios se alimentaban de una cultura visual entre el mainstream y el underground que a continuación desgranaremos, una primera hornada de disidentes de las normas sociales emprenderán ese trabajo crítico y activista desde el feminismo (re-conectando con la resistencia del feminismo radical del tardofranquismo), y no será hasta los dosmiles cuando se produzca un trasvase visible y continuo de formas de hacer y encuentros de la nueva hornada que conformará la red transfeminista del Estado español y Latinoamérica.

Cabe destacar a este respecto, el trabajo fundamental de conectar universos llevado a cabo por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila en el proyecto “Archivo 69” como parte del megalítico *Desacuerdos* (MACBA/Centro José Guerrero/UNIA arteypensamiento/MNCARS). Esta labor “breve en el tiempo, escaso en recursos, precario por su propia naturaleza, y necesariamente coyuntural” (Ruido, 2006), fue materializada en 2004 en un texto icónico imprescindible en nuestro ajuar particular, que es *Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español*, en tanto que nos acerca a esas propuestas de desmontaje historiográfico y crítico de la representación desde el feminismo, que ya 30 años antes se venían produciendo en otros contextos como los mencionados estadounidense o francés. A la vez que analiza y sitúa la problemática de la historiografía feminista, la amplía desde un posicionamiento transmarikabollo y queer, y la sitúa en su/nuestro contexto. De este modo, las autoras subrayan la carencia de un marco teórico que aúne arte, feminismo y políticas de identidad, haciendo hincapié en cuestiones como la diferencia sexual y racial, las reivindicaciones de otras subjetividades no normativas, el trabajo con el cuerpo, cuestiones que no han tenido cabida en el marco cultural visible del Estado español, por supuesto en los años del régimen, pero que tampoco acaban de encontrar un lugar fijo en las agendas públicas de los años sucesivos. En ese intervalo, ha sido necesario construir un nosotras/os desde la opresión y la exclusión (2005, p. 165), pero a partir de los años 80 y especialmente de los 90, ha habido que construir también un nosotros (y aquí incluimos no solo a lesbianas, maricas, transexuales, y disidentes del sistema sexo-género-sexualidad en general, sino a las migrantes, las negras, las sudakas, lxs tullidxs, las putas, las viejas, y todas aquellas identidades habitantes de los márgenes).

Y en este proceso, en el que nosotras construimos con y a partir de esas redes intergeneracionales, y a su vez ahora, 20 años después, nos convertimos en referentes para

otres, como investigadoras/es, artistas y docentes<sup>61</sup>, no hay que perder de vista el peligro de la visión lineal y “de progreso”, conjugada con la inmediatez de los tiempos actuales, las discontinuidades y los vacíos genealógicos. Tal y como señala M<sup>a</sup> José Belbel:

La ausencia de las mujeres es un tema recurrente a la hora de escribir la historia y al ser excluidas de esta o relegadas al párrafo, a la única autora o al pie de página, las mujeres de generaciones posteriores piensan que apenas ha habido intervenciones feministas que desempeñaran un papel destacado en épocas pasadas, más allá de unos inmediatos antecedentes genealógicos. Así, parece que ellas son casi las primeras, que en el futuro habrá muchas más, alimentando una falsa idea lineal y de progreso, además de ofrecer una visión histórica de pocas continuidades y muchas discontinuidades. (Belbel, 2012, p. 162).

Esta inquietud compartida nos reconduce a la necesidad de formular esta memoria estético-política de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español como un multiverso en el que no se puede trazar una sola línea estético-política. Al contrario, la configuración de esta memoria requiere trabajar en la plasmación de un magma referencial, eminentemente visual, donde se planteen intersecciones y tangencias —no siempre compartidas por todes y/o no simultáneamente.

### 2.1.1. Somos lo que vemos

Las carencias, vacíos y discontinuidades de ese ajuar feminista y queer en cuanto a representación y visualidad son, sin embargo, el espacio en el cual hemos puesto el cuerpo a trabajar y a producir nuestras subjetividades. Como artistas feministas, y otras antes que nosotras y de manera paralela, nos hemos encontrado fuera de los cánones y de las disciplinas estancas, hemos hecho nuestras lecturas entre líneas y desviaciones a partir de iconografías y formas de hacer impropias, para encontrar un lenguaje propio con el que construir-nos. Desde el uso del lenguaje publicitario de Bárbara Kruger (Fig. 10) a la producción en el ámbito del audiovisual de autoras como Barbara Hammer o Sadie Benning (Fig. 11), desde los collages de Hannah Höch o las autoficciones de Claude Cahun o Pierre Molinier (Figs. 12 y 29), a la producción low-fi y DIY de fanzines y obra gráfica donde se expanden luchas sociales<sup>62</sup> y nuevos movimientos como el riot grrrl o la escena Queer Core, etc. Una serie de nuevos campos de experimentación y producción visual

---

<sup>61</sup> Véase al respecto, por ejemplo, el trabajo desarrollado por Patricia Mayayo en el apartado «Activismos sexo-políticos y políticas queer» del capítulo 7 “Entre la euforia y la crisis (1992-2015)” del libro *Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas* (Marzo y Mayayo 2015, pp. 771-781).

<sup>62</sup> A propósito de esta cuestión, encontramos las publicaciones específicas en formato autoeditado de colectivos militantes como por ejemplo *Nosotras que nos queremos tanto* (del Colectivo de Lesbianas Feministas de Madrid), las del colectivo GLAL, etc, que acompañaron a la revolución política y sexual de los 70 en el Estado español. Esta cuestión se aborda especialmente en el “Bloque IV. Archivos” de *Fiestas, Memorias y Archivos* (Trujillo y Berzosa, 2019).

surgen en las fronteras fluidas entre disciplinas, que se rompen y desbordan poniendo en cuestión la noción ilustrada de Arte. Así, “La producción simbólica deja de ser propiedad exclusiva del Arte (con mayúsculas)” (Brea, 2003).



**Fig. 10.** Barbara Kruger, *Untitled (We don't need another her)*, collage, postal de doble cara publicado junto con la instalación de ocho vallas publicitarias, Brooklyn, Bronx y Queens, 36 x 27.5 cm (noviembre, 1988 – enero, 1989). Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-we-don-t-need-another-hero/RwHcDASk3iTnkg?hl=es>

Las herramientas necesarias para salir de la dictadura de la historiografía clásica del Arte con mayúsculas —blanco, capitalista, masculino, clasista y heteropatriarcal, con una capacidad *quasi* “pornográfica” de visibilizarse y autoproducirse constantemente— y desmontar sus mecanismos llegan a través de los estudios visuales, también llamados estudios de cultura visual o ciencias de la imagen. Una lente desde la que analizar la relación entre códigos de representación y poder, y por tanto, desmontar y desplazar ese eje único sobre el que gira la cultura y genealogía dominantes y posibles. Ese empuje que propicia una descentralización o multiplicación de la producción de conocimiento y su interpretación al entender las imágenes como prácticas culturales toma fuerza del feminismo, de los estudios homosexuales y del pensamiento poscolonialista (Moxey, 2003, p. 57), que más tarde se tornaría de(s)colonial.

En relación a las prácticas artísticas, las artes visuales serían entendidas como parte integrante de la cultura visual. Al hilo de esto, José Luis Brea (2003) postulaba que “La ruptura de las fronteras entre las disciplinas y el desbordamiento de los límites e hibridaciones de las prácticas culturales de hoy, entre las que se encuentran las de la producción simbólica, hacen difícil distinguir qué es arte y qué no lo es”. En otras palabras, los estudios visuales no sólo no hacen distinción entre lo considerado como formas de la alta y la baja cultura, sino que rompen con las limitaciones disciplinares

basadas en el medio de construcción/expresión de esas formas visuales, y por ende con ciertas circunscripciones de clase (y en general identitarias).



**Fig. 11.** De arriba a abajo y de izq. a dcha.: Barbara Hammer (1983), *Audience*, película de 16 mm. en video HD, 32' 35'', b/n, sonoro. // *Tender Fictions* (1996) película de 16 mm., 58', color, sonoro. /// Sadie Benning, *Jollies* (1990) video, 11', b/n, sonoro. // Sadie Benning, *If Every Girl Had a Diary* (1990), 8', video, b/n, sonoro.

Por otro lado, Nicholas Mirzoeff propone el “derecho a ser vistxs” (*the right to be seen*) y el “derecho a mirar” (*the right to look*). En el régimen de creciente y abrumadora producción de imágenes, que no representan, si no que presentan la realidad, la “visualidad” (*visuality*) es “un régimen autoritario de la modernidad, una práctica discursiva con efectos materiales “con y contra la que debemos pensar” (2011). ¿Desde dónde se mira? ¿Quién mira y quién es vistx? ¿Cuál es la ideología de las personas que crean, manipulan e institucionalizan las imágenes? ¿Cuáles son las identidades de quienes “sufren” sus consecuencias positivas (de autoafirmación y reconocimiento) y negativas (de desidentificación y exclusión)?<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Para ampliar este debate desde una perspectiva de(s)colonial, véase, por ejemplo, Joaquín Barriendos, (2011) e Itit Rogoff (2014). Sobre los “dilemas de ser vistx” (tomando el concepto de Ríán Lozano y Marisa Belausteguigoitia) y sobre los espacios de resistencia, véase bell hooks (1990), Edouard Glissant (1996), Yásnaya Gil (2019), o Haizea Barcenilla (2020), entre otrxs.



**Fig. 12.** Claude Cahun, *Self-Observation, Aveux non avendus (planche I)* (1929-1930), fotomontaje, 38,5 x 26 cm. /// Hannah Hoch, *Bouquet of Eyes* (1930), collage, 80,3 x 100,3 cm. /// Barbara Kruger, *Untitled (It's a small world but not if you have to clean it)* (1990), serigrafía fotográfica sobre vinilo, 363 x 261 cm.

Como decíamos en el capítulo I, la fragmentación e invisibilización de los feminismos críticos del tardofranquismo y el triunfo del feminismo institucional supone para nosotras, en la adolescencia, un desconocimiento de los primeros y un distanciamiento respecto al segundo. Más tarde, y ya en los dosmiles, irían llegando las relecturas y materiales que nos convertirían en las feministas "gafapasta"<sup>64</sup> que somos; pero antes de eso, crecimos con el ritmo de las diferentes manifestaciones culturales y contraculturales llegadas desde otros lugares y tiempos. A través de todo ello conocimos —y nos reconocimos en— diversas formas de expresión. El movimiento feminista en general, el transfeminismo, y en concreto las prácticas artísticas que se imbrican en él, no se pueden entender sin las relaciones y sinergias que se van a crear especialmente desde finales de los 70 de dentro a fuera de nuestras fronteras y viceversa, y entre nosotrxs. Un magma amorfo y fructífero que se retroalimenta a lo largo de estos 20 años de prácticas artísticas transfeministas en el Estado español de forma encadenada pero anárquica —entendiendo esto último como lo contrario a jerárquico y ordenado.

Ese espíritu enraíza en el eslogan reivindicativo "Si no puedo bailar, no es mi revolución" que desde el año 73, a modo de cacofonía, pasa de camisetas antibelicistas a chapas, a páginas de fanzines y otro material DIY que compone la archiva<sup>65</sup> feminista; que se vocea en las *manis* del 8M, y que nos ha acompañado siempre. Slogan que sintetiza el espíritu anarcofeminista y radical de Emma Goldman —pero que nunca fue

<sup>64</sup> Término cariñoso con el que nos hemos autodenominado las redes transfeministas y que usaremos como etiqueta personal.

<sup>65</sup> Tomamos este término del proyecto genealógico de recuperación de las genealogías feminista-queer a través del fanzine de Gelen Jeleton. Véase: *Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer*. (Alcántara, 2015).

pronunciado por ella literalmente como lo conocemos y lo performamos. Goldman, como tantas otras mujeres independientes y revolucionarias, tuvo que mantener una doble batalla: la de su militancia por la causa anarquista junto a sus compañeros, y su derecho a la libertad (también sexual), la autoexpresión y el disfrute en los mismos términos que éstos. “I want freedom, the right to self-expression, everybody's right to beautiful, radiant things.”<sup>66</sup> (Goldman, 1931, cap. V, párr. 29) dijo en realidad, después de que un “camarada” le afeara su comportamiento por bailar.

La fricción con otros cuerpos, los debates identitarios, los cuestionamientos en torno al género y a la sexualidad, han producido la chispa de muchos fuegos, regeneradores y destructores. Invocando a Bomba Estéreo (álbum *Blow up*, 2008): “y grita fuego, manténlo prendido, fuego, y no lo dejes apagar”. Y mantener el fuego prendido es conectarnos y trabajar con nuestras genealogías feministas y LGTBIQ+. Pero también es reconocer su ascendencia, e incluso incorporar referentes a posteriori como una forma de reconocimiento y vinculación en bucle. O.R.G.I.A en particular y la red transfeminista del Estado español en general (con las alianzas latinoamericanas), se sitúa dentro de la línea de fuego genealógica que desnaturaliza diferentes cuestiones determinantes en la definición de los sistemas de opresión y discriminación de una forma interseccional. Este es nuestro ajuar frankensteiniano, compuesto de valiosas genealogías y referencias bastardas a retazos, algunas de las cuales (las más representativas a nuestro entender) se desarrollan en los apartados siguientes del presente capítulo.

## 2.2. Caldos de cultivo contraculturales

En las décadas de los años 80 y 90 se conformaron dos escenas contraculturales paradigmáticas en relación al eje contextual de este estudio, que serán el caldo de cultivo de estilos, proposiciones, actitudes y modos de hacer que impactarán en las futuras propuestas creativas y crítico/políticas de la generación de artistas transfeministas en el Estado español. Éstas nos llegarán fundamentalmente con una formulación audiovisual a través de diversos canales (televisión, radio, videoclubs, cine, etc.), formatos (cómic, tebeos, revistas, fanzines, discos y cassettes, videoclips, etc.), y se darán en diferentes ámbitos (tanto en el mainstream como en el underground). Nos referimos a la escena nacional ochentera conocida como La Movida, que coincidirá con los primeros años de democracia y aperturismo del país, y a la escena anglosajona noventera conocida como el Riot Grrrl, que aúna de manera específica cultura y políticas feministas y LGTBIQ+, y que coincidirá con los primeros activismos y “artivismos” queer en el Estado español (Aliaga, 1997). Desde aquí, referentes y generaciones se solaparán, tendrán continuidad, y/o se darán la mano (construyendo, en gerundio, ese ajuar frankensteiniano) hasta llegar a

---

<sup>66</sup> “Quiero libertad, el derecho a la autoexpresión, el derecho de todos a cosas bellas y radiantes” (T.L.)

la primera década del s. XXI, momento en el que arrancan su devenir los primeros colectivos y agentes del movimiento transfeminista español.

### 2.2.1. La Movida.

Mientras en el seno del movimiento feminista se debatía la cuestión de la doble militancia, el concepto mismo de “mujer”, los derechos reproductivos y su papel en la nueva España constitucional, una parte de la juventud de finales de los años 70 y principios de los 80 celebró la nueva etapa democrática con un espíritu lúdico y rupturista, conformando lo que se conocerá popularmente como La Movida. Este movimiento tendrá un carácter revulsivo (de rechazo al sistema anterior), explosivo (rápido y con un efecto expansivo desde las principales capitales, especialmente desde Madrid y Barcelona a diferentes volúmenes, hacia el resto de la geografía, y en zonas industrializadas de las rías del norte como Vigo y Bilbao), heterogéneo en los estilos, y genuinamente contracultural. Dicha eclosión se alimentó de corrientes, estilos y movimientos juveniles, anglosajones principalmente. Y ese breve tiempo de catarsis ochentera, ya mítico, será el germen cultural de manifestaciones musicales, audiovisuales y literarias que nos alimentarán a muchxs en diferentes fases de nuestro desarrollo identitario.

La Movida surge por un “aburrimiento” de una parte de la población, sobre todo joven, del panorama gris de esos años, versus los sectores de la juventud que aspiraban a generar cambios políticos, sociales y culturales desde la militancia política de izquierdas. Este último, es el caso de los que se denominarían en ese contexto como *progres*, forma coloquial de apelar a la progresía de aquellos jóvenes que mantuvieron una línea de continuidad con el pensamiento de izquierdas y socialista, y en diferentes grados, con el pensamiento marxista y comunista, y que quedaron desactivados en cierta forma por el proceso de transición reformista del que ya hemos hablado. El panorama musical refleja perfectamente este momento de eclosión cultural y ruptura: mientras que los *progres* ven reflejadas sus reivindicaciones de libertad y justicia social en la canción protesta anglo y franco de Dylan o Brel, pero especialmente en la de sus cantautores y cantautoras patrios (Joan Manuel Serrat, Lluís Llach, María del Mar Bonet, Víctor Manuel, Víctor Jara, Ovidi Montllor, etc.), La Movida se abre más explícitamente a los estilos anglosajones desde una idea de libertad ligada a la búsqueda hedonista de su identidad individual, a la diversión, a la experimentación y a la experiencia colectiva.<sup>67</sup>

Las fronteras se abrieron en esa década a un mundo donde ya varias generaciones de jóvenes se habían revelado a su cultura hegemónica desde los años 50 en países como

---

<sup>67</sup> En cuanto al estudio de los estilos musicales en relación al contexto de la Transición recomendamos la tesis de Fernán del Val Ripollés (2014), *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*



Estados Unidos, Francia o Inglaterra, como ocurre con la generación *beat*, el movimiento *hippie* o el punk. Se habían vivido las revueltas de mayo del 68, la liberación sexual, la quema de sujetadores, el feminismo radical, la psicodelia, las drogas sintéticas, el individualismo, o el existencialismo. En resumen, la posmodernidad y la contracultura, como paraguas que definen ese nuevo paradigma de cambio, marcaban el ritmo del momento, y una sociedad en proceso de cambio les abría sus puertas de golpe. Dentro de nuestro territorio había una generación ansiosa y curiosa de experiencias, que había visto cómo en la última etapa franquista los indicios de esos acontecimientos histórico-sociales-culturales se habían colado por las grietas del sistema: algunos/as afortunados/as habían podido cruzar las fronteras hasta Francia o Londres —e incluso hasta Nueva York, para comprar discos, libros y cómics. La emigración laboral y política conformaba redes de información transnacionales. Y mientras tanto, el turismo traía consigo nuevos modelos identitarios a las zonas levantinas e insulares.

Pensemos que a finales de los 60 y principios de los 70 del s. XX se da una crisis mundial derivada de múltiples conflictos, como por ejemplo los efectos de agresivos procesos de colonización anteriores que tomaron forma en la Guerra de Argelia (1954-1962) o la Guerra de Vietnam (1955-1975). Esto coincide con la llegada al principio de la edad adulta de la Generación del Baby Boom o Baby Boomers (post II Guerra Mundial), que provocó que por primera vez en el mundo hubiera más personas jóvenes que viejas, y por lo tanto un auge del movimiento estudiantil contestatario (recordemos que la matanza de Tlatelolco fue también el otoño del 68 en Ciudad de México), además de un desarrollo sin precedentes de la cultura juvenil. Beatniks, hippies, rockers, mods, teddy's, rude boys, etc., conformaron diversas subculturas y en general un movimiento contracultural donde la música, las drogas, el arte, la literatura, la moda, la filosofía, u otras maneras de relacionarse afectivamente (lo conocido como liberación sexual), fueron los aderezos fundamentales de un cóctel indigesto para los sistemas de poder hegemónicos y sus políticas de desigualdad. Esta generación consagraría La Internacional Situacionista, el Postestructuralismo o la Beat Generation, entre otros movimientos estéticos e ideológicos, y lo que aquí más nos importa, en ella participarían muchxs de lxs integrantes de lo que se ha denominado en ocasiones como segundas vanguardias (pop, minimal, land, conceptual, povera, body art, etc.). Artistas de esta cosecha introducirán recursos, referentes y símbolos de las manifestaciones en sus obras plásticas (p.e. el uso del adoquín en Esther Ferrer) o desarrollarán sus propios trabajos al abrigo de las revueltas callejeras (p.e. los *Cinétracts* dirigidos entre otros por Godard, Resnais o Chris Marker). (Sentamans y Muriana, 2021, p. 243-244)

Una parte del arte y de la cultura habían logrado establecer conexiones internacionales a través de las pocas bienales y encuentros que propició el franquismo en sus últimos movimientos de aperturismo y modernidad impostados (Muriana, 2014). Cuando esas fronteras al fin se abren totalmente a la libre circulación de ciudadanos/as —debidamente documentados/as—, y la nueva situación política deja cierto margen de actuación, ese estado de expectación se traduce en euforia, ruptura, absorción rápida de todo aquello que fuese novedad y acción. Así se da toda una serie de propuestas para llenar a marchas



forzadas el vacío inmovilista heredado, aprovechando unos años de reestructuración política y social, que se debieron sentir como un desencorsetamiento de los 40 años de presión social. Este movimiento contracultural impregna el contexto en el que crecimos, inaugura parte de nuestra primera cultura audiovisual (se produce una revolución tecnológica que democratiza hasta la emergente clase media los aparatos de televisión y los vídeos domésticos comprados a plazos, las minicadenas y los walkmans), forma parte de nuestros primeros imaginarios (y conforma también nuestras mitomanías y proto-fetichismos). Y de una u otra forma, desde la segunda mitad de los años 90, va a marcar a aquellas personas con las que compartiremos espacios (universidad, seminarios, exposiciones, manifestaciones) y conocimientos. Nuevas estéticas y discursos que nos llegaron en formas tan variadas como cómics, música, pancartas, programas de TV o manifestaciones artísticas, y aunque La Movida como tal se diluyó en pocos años, dejó un semillero repleto de posibilidades de acción a regar y abonar.



**Fig. 13.** Alberto García-Alix, *Ana Curra en el arrabal* (1986), fotografía b/n. En <https://www.albertogarciaalix.com/en/obras/sweet-monster-of-youth/542fabrica-111-2///> Pablo Pérez Mínguez, fotografía de Ana Curra, Nacho Canut, Eduardo Benavente, Fabio Macnamara, Carlos Bergala y Alaska, en <https://javilomax.blogspot.com/2014/02/pablo-perez-minguez-retratos-de-la.html> (c. 1981).

Es precisamente este carácter de explosión cultural lo que hace difícil definir en términos absolutos lo que ocurrió en esa década, y de hecho hay visiones contrapuestas entre aquellas/os que la vivieron intensamente. En palabras de Borja Casani<sup>68</sup> (Gallero 1991, solapa) “Sus rasgos decisivos [...] son la fascinación por lo nuevo, la aparición de un tipo de intelectual más frívolo y menos clásico y la creación de una pequeña cultura sin grandes obras ni grandes maestros”. Esto nos lleva de vuelta a la primera cuestión, quizá ya manida, de si La Movida fue un movimiento o una actitud. En muchas de las entrevistas consultadas al respecto se repite la frase “hubo muchas movidas”, sobre todo para diferenciarse de la imagen prototípica, frívola, lúdica y aparentemente vacía de

<sup>68</sup> Borja Casani (Madrid, 1952) fue uno de los protagonistas de La Movida madrileña, entre otras cosas, como fundador y director de las revistas *La Luna de Madrid* y *Sur Exprés*. Periodista y editor, actualmente también dirige un sello musical y la Galería Moriarty de Madrid.

contenido, ligada más a una actitud que a un movimiento. Dice Ana Curra que “Hubo dos Movidas, la light que se ha vendido, y la de los perdedores y transgresores” (en Corazón, 2014); es decir, la triunfante más vinculada en gran medida a una cierta burguesía new age, y la relacionada con el proletariado, el paro, los suburbios y la heroína<sup>69</sup> (Fig. 13).

Sin embargo, la lectura de ese momento como una bacanal despolitizada y burguesa absorbida por la política socialista, ha sido proclamada desde la propia izquierda cultural crítica (Montalbán, 1995). En este sentido cabe referenciar la contestación a esta estereotipación reduccionista por parte Maria José Belbel, en base a ideas como, entre otras, las “prácticas reparadoras” de Eve Kosofsky Sedgwick, o “el estilo como resistencia” de Judith Butler, ambas filósofas fundamentales para la teoría *queer*:

Así, según Vázquez Montalbán, la movida parece ser una conspiración de los socialistas para imprimir la etiqueta de modernidad que España necesitaba de cara a su inserción internacional y no es capaz de leer las subculturas —a las que bien podemos denominar proto-queer, feministas, punk y camp— como movimientos que desafían y resisten a través del estilo a la hegemonía misógina y heterosexista imperante, en lugar de hacerlo mediante articulaciones ideológicas directas. Esta concepción se repite de forma recurrente en la mayor parte de los análisis de la izquierda. A veces parece que la movida, la nueva ola y el punk local —que como todos los movimientos pioneros tienen un periodo de vida breve— son los únicos que han sido asimilados y neutralizados por el poder político y que todos sus protagonistas se han convertido en espectáculo y mercancía. Un análisis tan reduccionista es fruto de una misoginia y un pensamiento heterocentrado al que podíamos denominar —como hace Alberto Mira— “homofobia liberal”, más sutil y por ello doblemente insidiosa, al proceder de una de las figuras míticas, y por tanto no cuestionadas, de la izquierda cultural crítica. (Belbel, 2012, p. 162)

Esa resistencia generada desde una subcultura heterogénea nos atraviesa, mucho antes de leer a Butler, Foucault, Sedgwick y tantxs otrxs, a través de la cultura audiovisual y callejera. Somos lo que vemos, lo que escuchamos, lo que vivimos. Los referentes de esa modernidad que nos llegan desde los 80, que releemos y revisamos a medida que nuestras subjetividades se desarrollan, deben ser puestos en valor como movimiento contracultural, más allá de que se tratase de “...un montón de gente que coincidimos en uno de los momentos más explosivos del país, y de Madrid en particular”, como afirma el mítico director de cine Pedro Almodóvar (Cervera, 2003, p. 14). O de esa otra visión más oscura, existencialista y post punk de Ana Curra junto a García Alix, entre otros, muy marcada por la heroína, la precariedad y el lema “no future”

---

<sup>69</sup> Esta vertiente, en su lado más social, será retratada por lo conocido como *cine quinquí*, con autores emblemáticos como Eloy de la Iglesia (*Navajeros*, 1980; *El Pico*, 1983; *El Pico 2*, 1984), entre otros. Véase al respecto la exposición comisariada por Mery Cuesta y Amanda Cuesta para el CCCB “Quinquis de los 80: cine, prensa y calle” en 2009.

Este movimiento heterogéneo que transformó el paradigma cultural y contracultural - desde los barrios y el ocio nocturno a la radio (fue el germen, por ejemplo, de Radio 3) a la TV- atrajo a una serie de personas creativas a epicentros como Madrid. Allí se irían agrupando por afinidades de amistad, ocio y trabajo. Es el caso de la pareja artística Costus, cuya casa fue centro de encuentro y ocio para muchos de los que serían la cara más conocida de La Movida. O de Bárbara Allende Gil de Biedma, fotógrafa conocida como Ouka Leele, Ceesepe o el Hortelano, cuya trayectoria acabó más centrada en su producción visual y marcando distancias del fenómeno madrileño cada vez más mediatizado.

El primer trabajo que llega a mis manos de Ouka Lele, y que queda fuertemente grabado en mi imaginario, es la portada del disco *Passión* de Peor Imposible, de 1985 (Fig. 14). Este LP, que aún conservo en mi particular ajuar materno, es representativo de una forma de hacer desde lo colectivo y lo experimental propio de esa época, aunque mi fascinación infantil fuera puramente visual. Entre los títulos de las canciones nos encontramos con *Canción Del Odio*, *S.I.D.A.*, *Ortopedia*, *Souvenirs* o *Un Pagés En Motorino*. Este grupo de artistas y diseñadores de diferentes ámbitos sólo editó dos álbumes en sus cinco años en activo (1984-89), pero protagonizó una serie de conciertos nacionales e internacionales en los que el vestuario, la puesta en escena y su actitud cargada de humor ácido hacía destacar lo performático sobre la cuestión puramente musical<sup>70</sup>.



**Fig. 14.** Portada del disco *Passión*, Peor Imposible, (Ariola, 1985). Fotografía de Ouka Leele. Aparecen Rossy de Palma, los y las performers Lina Mira ('Lina Estrany'), Fernando Fernandez ('La Estrella'), Toni Sociés, Baltasar Munar ('Balti') y Fernando Korba, entre otros. // Alberto García Alix (1988), *Peor Imposible*, fotografía, b/n. En: <https://atrozconleche.com/2018/11/22/canciones-escondidas-peligro-de-peor-imposible/>

<sup>70</sup> En su devenir participó puntualmente Almodóvar -el cual encumbraría como actriz a Rossy de Palma, componente del grupo-, mientras que parte de Peor Imposible continuaría su carrera sobre los escenarios con el grupo teatral Diabéticas Aceleradas.

Este juego de diversidad estética, la irreverencia, el humor ácido y el espíritu surrealista marcaría algunas de las creaciones de los 80, cuestiones que también nos llegarían en esos primeros años a través de la televisión con programas como *La Bola de Cristal* o *El Planeta Imaginario*. Dice Lolo Rico, directora del primero de estos programas infantiles para TVE entre 1984 y 1988, que “La bola de Cristal me enseñó, entre otras muchas cosas, que hay dos maneras de dirigir televisión o cine: una es realizar películas o programas banales que parecen críticos y otra productos críticos que parezcan banales.” (Rico, 2003, p. 80). Rico, que describe *La Movida* como estética, cultural, pero no política (Rico, 2014), sin embargo creó un programa que nos enseñó lemas valiosos como “Solo no puedes, con amigos sí”, y que tuvo el mérito de hacer pasar en un medio público un mensaje de crítica social anticapitalista y de libertad bajo la apariencia banal de un programa infantil conducido por marionetas y una joven Olvido Gara, alias Alaska. La cantante de los grupos Kaka de Luxe, Alaska y los Pegamoides, y a partir de 1983, Alaska y Dinarama, en esos años abanderaba la estética punk londinense y era icono del panorama musical y social de la modernidad de Madrid.

Este “hacerse pasar por” como estrategia para dinamitar el sistema desde adentro requería del incansable trabajo y la visión crítica de los creativos del programa, solamente posible en ese momento pre-digital en el que todavía no había llegado la precariedad del tiempo, la tiranía de la productividad y el filtro de lo políticamente correcto a las productoras televisivas, ni a nuestras vidas. Un programa de TV que nos decía “Tienes 15 segundos para imaginar. Si no se te ha ocurrido nada, a lo mejor deberías ver menos la tele.”, nos enseñaba ya de niñxs que la contradicción y el humor eran grandes herramientas críticas y creativas, como señala Carlos Fernández Liria a propósito de una de las secciones del programa:

El propósito del Librovisor era cultural y político. Se pretendía dar a conocer temas clásicos de la literatura y del mundo cultural y, al mismo tiempo, iniciar una crítica de la realidad política del momento, en clave de humor y de sátira. Esto se reflejaba en los monólogos la Bruja Avería, malvada bruja postapocalíptica con el poder de hacer explotar las cosas, archienemiga de los Electroduendes —Maese Sonoro, Maese Cámara, Hada Vídeo y la Bruja Truca— cuyo mítico lema era “Viva el mal, viva el capital. (Rico, 2003, p. 89)

Sus ácidos conjuros estaban escritos por el hijo de la propia Lolo Rico, el filósofo y ensayista Santiago Alba Rico, y su estilo satírico puede entreverse en fragmentos como:

¡La basura es cultura! ¡La cultura es basura!  
Por Vidicón y por Carbura,  
con la basura haremos grandes esculturas.  
¡Haremos grandes edificios sólo con desperdicios!  
¡Imitaremos a Fidias usando sólo inmundicias!

Pintaremos grandes obras usando solo sobras.  
En vez de dárselas al gato, pintaremos un retrato.  
¡Viva la basura! ¡Abajo la humanidad futura!  
(Yuste, 2019)

A través de este programa calificado de infantil vivimos la cultura visual y musical más puntera del momento, siendo muchos los grupos y artistas que pasaron por su plató como colaboradores o invitados, además de los videoclips y actuaciones en directo que se emitieron. No solo se rompía el concepto de alta y baja cultura, sino el de cultura infantil y adulta, el de lo profesional y lo *DIY*.

Los sábados por la mañana, después de esta inyección de energía en nuestras aún tiernas mentes, venía la hora de la *Familia Monster*<sup>71</sup>, un clan formado por monstruos diversos y orgullosos de su monstruosidad —y nosotras con ellos, y que al contrario de la coetánea *Familia Adams* (ABC, 1964-1966), no trataban de cambiar para encajar en la normalidad. Esta divertida comedia sobre diversidad y diferencia, sátira de la familia media americana, alimentó nuestra querencia creciente por los monstruos, y sobre todo las monstruas y los seres híbridos. Y con ella aprendimos lo que luego enunciaria Butler, a propósito de lo queer "Uno/a no tiene que volverse normal para convertirse en alguien legítimo" (citada por Trujillo, 2005, p. 29).

Cabe señalar el poder simbólico que ha tenido para nuestra generación los conceptos de reposición y traducción, ya que desde pequeñas hemos absorbido producciones audiovisuales a destiempo, desordenadas cronológicamente y pasadas por el filtro del doblaje. *Scooby-Doo* era coetáneo de las aventuras de *Tom y Jerry*, creados casi dos décadas antes. A nuestra televisión llegaban simultáneamente las series *La Pantera Rosa* (*The Pink Panther*), *El Coyote y el Correcaminos* (*Wile E. Coyote and the Road Runner*), o los *Autos Locos* (*Wacky Races*) con su villano Pier Nodoyuna (Dick Dastardly en el original). Toda una serie de creaciones con las que aprendimos sin saberlo conceptos como el ritmo, la tensión visual, la reiteración infinita, a través de miles de escenas de golpes, atropellos, humillaciones y persecuciones infinitas. Este humor surrealista, basado en el poder hipnótico de la repetición sin un propósito aparente, nos haría conectar años más tarde, por ejemplo, con la animación que proyectó en Arteleku le artista queer multidisciplinar Terre Thaemlitz en el que un personaje se levantaba de la cama para caerse infinitas veces, hasta nuestra desesperación. O con *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978) y los continuos giros y transformaciones de la superheroína en la obra de Dara Birnbaum a partir del foundfootage televisivo.

---

<sup>71</sup> Reposición traducida al castellano de *The Munsters*, serie producida entre 1964 y 1966 por la cadena de televisión en abierto estadounidense CBS.

La Movida tuvo una génesis eminentemente musical (Gallero, 1991), y dentro de nuestro menú televisivo hubo también una serie de programas de contenido musical alternativo de diverso formato. Entendiendo alternativo a propuestas modernas, contra-culturales, conectadas con corrientes foráneas innovadoras, a veces *underground*, y fuera de la cultura mainstream española del momento, que andaba entre el folclore y la canción ligera. Aunque hay que señalar que dentro de esa línea folclórica habría voces disidentes de cupletistas y tonadilleras, con sus letras de doble sentido “como expresión de la subjetividad, el sentir, de las mujeres de clase obrera, hecha desde el sur y sus migraciones”, como señala Belbel (2012)<sup>72</sup>. Un caso particular es el de Pepa Flores, de la que ya hemos contado su “rebelión” en el capítulo I, y que también dió un giro musical hacia la denuncia feminista en clave de música tradicional, con el álbum *Galería de perpetuas* (1980) —banda sonora de algún viaje O.R.G.I.A que otro. Y sin olvidar la importancia para nuestra genealogía de las artistas del transformismo ligadas a esta línea, y sus derivas, a las que dedicaremos una pista de nuestro Mixtape particular que cierra este capítulo.

Pero La Movida se quedó quizás en una cierta lectura kitsch, cómica y superficial de lo folclórico, sin estrujar su potencial político, seguramente porque el referente inmediato eran los coros y danzas franquistas (un referente del que huir a toda costa)<sup>73</sup>. Sin embargo nos proporcionó una cultura del videoclip que nos abrió ventanas a otros estilos musicales de la modernidad, muchos de ellos extranjeros, a través de programas como la mencionada *Bola de Cristal, Tocata* (1983-1987), o *Rockopop* (1988-1992). Hubo otros magazines musicales audiovisuales con monográficos sobre grupos como Queen o cantantes como Patty Smith, como *Popgrama* (1977-1981), todos ellos de RTVE (la televisión pública y única posible). Sin duda el más vinculado a la escena fue *La edad de oro* (1983-1985), presentado y dirigido por la mítica Paloma Chamorro, ya que por él pasaron la mayoría de grupos del momento.

Las posibilidades formales y de experimentación del formato abierto del videoclip nos permitieron también conocer los avances en efectos especiales visuales. El *chroma key* o *green screen* están presentes de forma explícita, por ejemplo, en trabajos de O.R.G.I.A o Post-Op (respectivamente en las fotografías de la *Serie Verde* de 2004-2005, y en el vídeo *Implantes* de 2005). Estas piezas derivadas de la fascinación por las posibilidades

---

<sup>72</sup> Para profundizar sobre esta cuestión específica, remitimos tanto al trabajo de M<sup>a</sup> José Belbel (2012) como al de Lidia García (*The Queer cañí Boot* en sus redes sociales) y sus podcasts, además de al libro *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)* de Fernando López Rodríguez (Egales, Madrid, 2020), para revisar la historia del folclore y del flamenco desde la lectura transversal formulada desde el feminismo y las disidencias LGTBIQ+.

<sup>73</sup> En referencia a Carlos Berlanga, uno de los componentes del grupo musical Los Pegamoides que abanderó La Movida, cuenta Rafa Cervera (2003) que [...] no estaba hecho para resistir la ausencia total de glamour de la España profunda [...]. Ni que decir tiene que la España profunda tampoco estaba preparada para ellos. Cada vez que los Pegamoides aterrizaban resultaba un acontecimiento tan exótico como si hubiese llegado un grupo de coros y danzas indonesio”.



técnicas del audiovisual, evidencian los elementos que componen el set sin sustituir el color en post-producción, y por tanto, se presentan en su forma más *verde* —haciendo una alusión retórica a la sexualidad en el ámbito del humor patrio. El videoclip y parte del incipiente videoarte de los 70 y 80 (así como parte del cine experimental desde los 60, aunque también desde inicios del s. XX) comparten muchas estrategias y retóricas visuales (pensemos en los trabajos de la citada Dara Birnbaum, o de Nam June Paik, Barbarah Hammer o Joan Jonas). De hecho, artistas como Andy Warhol o Robert Longo fueron directores de videoclips (respectivamente de los grupos The Cars o Megadeth), sin entrar a abundar en la fructífera relación entre artistas del ámbito de las artes visuales y musicales (fotografías, portadas de discos, etc.).

Fundamentalmente, el videoclip ha sido un formato que encapsula estilos musicales y propuestas creativas de diferentes artistas que irían marcando nuestra cultura visual, de nuevo a diferentes tiempos, en reposiciones y *rewinds*. Un ascendiente formal crucial de La Movida, que junto a la ambigüedad iconoclasta de la expresión de género heredera del glam rock, o las iconografías del cómic y el tbo (cuestiones que serán abordadas en el último apartado de este capítulo) conformaron un imaginario estético-político contracultural incipiente para nuestra generación, que sería redondeado en su forma política feminista mediante otro movimiento contracultural, esta vez eminentemente foráneo: el Riot Grrrl.

## 2.2.2. Riot Grrrrl

También en la década de los 80 surgirá el germen del movimiento Queercore conocido en sus inicios como *Homocore*<sup>74</sup>, e iniciado por Bruce LaBruce y G.B. Jones en Toronto (Canadá)<sup>75</sup>, pero que será inspirador para otros movimientos que llegarán hasta nuestro contexto. El *Queercore*, es un movimiento que surge en los márgenes de lo contracultural —el movimiento punk y los activismos LGTB y queer, como un revulsivo ante la creciente homofobia del primero, ante un cierto *pinkwashing* parcial derivado del segundo, y desde la actitud contestataria de lo tercero.

---

<sup>74</sup> *Queercore* como su nombre indica, aúna los posicionamientos identitarios *queer* y las actitudes del *hardcore punk* de los años 80, una deriva del movimiento *punk* inicial. *Homocore* sin embargo se refería a Homosexualidad y *hardcore*, algo que dejaba fuera a las identidades trans\*, lesbianas y todas aquellas que tienen cabida en el paraguas del término *queer*. Véase al respecto el documental *Queercore: How to punk a Revolution* de Yony Leiser (Desire Productions, Totho, Alemania, 2017). Y el capítulo 10 del libro homónimo (Warfield, Liam; Crasshole, Walter y Leyser, Yony, 2021).

<sup>75</sup> Mientras Bruce LaBruce será reconocido mundialmente como director de cine porno gay punk-queer, con títulos esenciales como *No Skin Off My Ass* (1993), *Super 8½* (1994) o *Hustler White* (1996), la artista multidisciplinar G.B. Jones, co-autora del mítico zine queer-punk *J.D.s* junto al anterior, artista plástica (autora de las *Tom Girls* en una revisión bollera del trabajo de Tom of Finland), o multiinstrumentista de la banda post-punk Fifth Column (entre los 80 y los 90), quedaría relegada a un ámbito de reconocimiento más local y/o friki.



Fig. 15. Imágenes del queer punk zine *JDs* (1985-1991).

El Queercore alertó de la pérdida de la esencia dinamitadora de las convenciones sociales del punk desde finales de los 70, sobre todo en su experimentación con las identidades y la sexualidad. “We talked a lot about how the roots of punk were very queer. It was all about exploring different political, social, sexual configurations —a lot of experimentation” (LaBruce en Warfield, Crasshole y Leyser, 2021, p. 71. Fig. 15) . La deriva punk en actitudes y representaciones homófobas, machistas y reaccionarias dejaba fuera a todas aquellas personas queer que hasta ese momento se habían sentido parte del movimiento juvenil antisistema. Algo similar ocurriría a partir de la despatologización de la homosexualidad con parte los movimientos gay y lésbicos (OMS, 1990), que aspiraron a encajar en los parámetros sociales de normalidad del sistema esencialista sexo-género definido por Gayle Rubin (especialmente monógamos, blancos, y focalizados en hombres cis y de clase media y alta).

La escena Queercore se solapará y contaminará la noventera *revuelta de las chicas*. Aunque antes de seguir con esto hacemos un alto en el camino para apuntar brevemente la incidencia previa del punk al contexto español. Del punk anglo sin destilación crítica queer habrá diversas derivas que llegarán al Estado español de forma bastante inmediata, ya que coinciden con la época de transición y de La Movida, a finales de los años 80, que en su apertura cultural tuvo conexiones importantes con Londres, y que se desarrollarán especialmente en ámbitos proletarios industriales como el de la Ría de Bilbao (o Ría del Nervión) con figuras como las Vulpes, o en la Ría de Vigo con Siniestro Total (sin perder de vista a Parálisis Permanente y a Ana Curra en el entorno madrileño). En este sentido, y al hilo de la propuesta de esta tesis, cabe destacar el trabajo de investigación de Azucena Vieites (su tesis doctoral de 2019 *Prácticas artísticas low-fi. Una aproximación al contexto vasco (1985-2005)*), que analiza la conexión del punk rock y del post punk con el contexto español y en especial en el contexto artístico de Bilbao de su generación. Vieites expone la asimilación de las prácticas *low-fi* del punk, en las prácticas artísticas y activistas propias y del grupo *Erreakzioa*-Reacción al que perteneció junto a Estíbaliz



Sadaba, desde una perspectiva que aúna políticas de género y un posicionamiento feminista.

Si bien el punk llegó a nuestro ámbito levantino como tribu urbana, incluso a veces de forma caricaturesca (en forma de disfraz infantil para carnaval), y el Queercore solo nos llegó (sin su nomenclatura, fuera de contexto, y una década después de su génesis) a través de las “Tom Girls” de G.B. Jones en las publicaciones y clases de Juan Vicente Aliaga, no podemos obviar que como parte de la generación X tuvimos un pie en la escena indie nacional y su “festivaleo” (Los Planetas, Surfing Bichos, Lagartija Nick, etc.), amén de la escena rock, punk rock y hard rock patria (Extremoduro, Soziedad Alkoholika, La Polla Records, Ktulu, etc.)<sup>76</sup>. Sin embargo, desde el grupo O.R.G.I.A conectamos más directamente desde nuestros primeros años de facultad con la escena Riot Grrrl conocida fundamentalmente en su faceta musical con bandas como Bikini Kill, Bratmobile, Sleater-Kinney, Huggy Bear, o L7 y fanzines como *Jigsaw*, *Girl Germs* o *Miau!*. No obstante, nuestra conexión particular vendría de la mano de la escena local murciana (Hello Cuca), o a través de los grupos varoniles del grunge como Nirvana y Pearl Jam —y singularmente vía Hole y el “indie femme” de Throwing Muses, The Breeders o Elastica, además de mediante el revival propiciado por Ladyfest<sup>77</sup>.

«This is the sound of a revolution  
Post-tension realization  
This is happening without your permission  
The arrival of a new renegade  
Girl/boy hyper nation!»  
(Huggy Bear, “Her Jazz”, *WeBitched*, 1992)

El Riot Grrrl surgió como una actitud contestataria que combinaba feminismo e ideología punk en una receta variable e indigesta para el heteropatriarcado noventero. Y que obviamente tiene antecedentes puntuales desde la década de los 70, con la escena *Queercore*. Y que, a pesar de su origen “anglo” y su choque con nuestro contexto cultural, nos aprovisionó, de manera indirecta, de un conjunto de referentes y estrategias antes y de forma paralela a nuestra trayectoria académica:

---

<sup>76</sup> Debido a la heteronormatividad patriarcal aplastante de estas escenas (con contadísimas excepciones formales como Killer Barbies, Dover, Fromheadtoe o Tahúres Zurdos), y a pesar de sus propuestas transgresoras y de formar parte de nuestro entorno cercano, conforme fuimos creciendo y politizándonos —como ya apuntáramos en el Capítulo I, nunca llegamos a encajar y nos fuimos alejando cada vez más de las mismas.

<sup>77</sup> En las actas de las Jornadas Feministas de Granada de 2009 (Asamblea de Mujeres de Granada, 2010) el texto “Ladyfest: queremos revolución grrrl ahora” (pp. 693-698), da cuenta como desde la organización del festival Ladyfest en el año 2000 en Olympia (EE.UU.), “un festival feminista que busca hacer visible el trabajo creativo, en todas sus expresiones, de personas feministas” (p. 693), se recupera en el nuevo siglo “el deseo y la rabia del movimiento riot grrrl”, y de manera multilocalizada a nivel mundial (en España se celebró desde 2005 a 2016 de manera salteada e intermitente en Madrid, Sevilla, Granada, Navarra y Barcelona).

- la autogestión bajo el paraguas de los lemas «Házlo tú misma», «Házlo con otros» y «Hacédlo juntos»<sup>78</sup>, además de una forma situada de producir y compartir conocimiento a partir del margen de acción y experimentación abiertos, que permite obviar los medios y canales preestablecidos (porque no se puede o porque no se quiere acceder a ellos).
- estética rompedora y transgresión de roles identitarios (masculinización en apariencia y actitudes, sexualización politizada del espacio escénico);
- re-ocupación de un espacio vedado para las mujeres (el punk-rock);
- fórmulas de expresión mediante letras desafiantes, explícitas y críticas (sobre la propia sexualidad, la violación, la desigualdad, o los abusos);
- sonidos disonantes y distorsionados;
- o el fanzine y con este formato:
- la gestión de intereses comunitarios fuera de lo mainstream (de manera individual y colectiva),
- la escritura creativa y subjetiva, y la autorrepresentación,
- el apropiacionismo y las lógicas corta-pegar como el fotomontaje.

Sobre esto dice el colectivo *Erreakzioa*-Reacción a propósito de *¡Aquí y ahora!. Nuevas formas de acción feminista*, una exposición a modo de archivo documental de prácticas artísticas feministas y queer:

Las publicaciones se presentan en esta muestra bajo los parámetros DIY, hazlo tú misma, en una intersección entre la edición, la práctica artística, los feminismos y el trabajo colectivo. Se trata de retomar el espíritu DIY del punk estableciendo como genealogías el pensamiento feminista y el trabajo hecho por las mujeres, desde una idea de lo colectivo y de lo multi- e interdisciplinar en el arte.

El movimiento Riot Grrrls que surge a principios de los noventa en el panorama anglosajón se establece como una referencia: si no te gusta lo que hay a tu alrededor, hazlo tú misma; no necesitas grandes infraestructuras a la hora de llevar algo a cabo, pasa de ser objeto a sujeto de la acción, cuestiona el virtuosismo técnico como requisito fundamental a la hora de elaborar un proyecto –musical, artístico, editorial–, cuestiona la idea de “profesionalidad”, de “autoridad”, utiliza una estética expresamente low-fi. Se trataría de continuar con una tradición de generar contextos y espacios de trabajo independientes que doten de poder a las mujeres. (*Erreakzioa-Reacción*, 2008, s.p.)

Huyendo de la asimilación y buscando la autorrepresentación, las herramientas creativas del Queecore, y después del Riot Grrrl no podían estar de ninguna manera ligadas a los circuitos mainstream, por ello parten de la autonomía de medios y de organización. La música, los experimentos audiovisuales y los fanzines se autoproducen y circulan

---

<sup>78</sup> Respectivamente, DIY (*Do It Yourself*), DIWO (*Do It With Others*) y DIT (*Do It Together*).

mediante redes de alianzas y eventos autogestionados donde compartir, que son a la vez puntos de encuentro y disfrute lúdico. El lema del DIY (*Do It Yourself*) o Házlo tu Mismo/a del punk es una reacción a la concepción capitalista de la cultura —y de la vida en general, en la que el valor de consumo está por debajo del valor subjetivo y cultural compartido. El punk, después el Queercore, y más adelante —o de manera encadenada— el Riot Grrrl, y toda una serie de movimientos underground hasta nuestros días, desarrollarán su capacidad de generar formas de expresión de bajo coste, reivindicativas e independientes, con un fin expresivo, de transmisión contracultural de formas e ideas autónomo, y de disfrute colectivo, autogestionado (Fig. 16).



Fig. 16. Páginas del Zine de Bikini Kill #1 (1990) y #2 (1991). En: <http://www.artzines.info/wp-content/uploads/2017/06/Bikini-Kill.pdf>.

En el desarrollo de esta cadena contracultural estarían eslabones más desconocidos en nuestro ámbito como Team Dresch liderado por Donna Dresch y con una pata en el Queercore de LaBruce y Jones pero con sede en Olympia (Washington), cuna del grunge y de los grupos más significativos del Riot Grrrl (recordemos ese “when I went to school in Olympia” de Hole). Aquí cabría destacar especialmente el liderazgo de Bikini Kill y de su frontwoman Kathleen Hannah<sup>79</sup>, con himnos generacionales como Rebel Girl:

Rebel girl, rebel girl, rebel girl  
I really like you, i really love you  
I really wanna be your best friend  
Love you like a sister always  
Soul sister, blood sister  
Please be my rebel girl.<sup>80</sup>

(canción “Rebel Girl”, álbum *Yeah Yeah Yeah Yeah / Our Troubled Youth*, Bikini Kill, 1992)

Debe señalarse que antes del Queercore en Canadá y que el Riot Grrrrl en Estados Unidos, bandas británicas como The Slits [Las Vaginas] (1976) con figuras como Viv Albertine o la española Paloma Romero (Palmolive) que venían de ser expulsadas de la banda The Flowers of Romance (donde tenían de compañeros a Sid Vicious de Sex Pistols y Keith Levene de The Clash), The Raincoats (1977), o la propia Poly Styrene, venían haciendo ruido en ese sentido (y en Estados Unidos tenemos que pensar en antecedentes aislados como Patti Smith, o The Bags). La periodista cultural y música Vivien Goldman (2016) da cuenta, en primera persona, de cómo los gritos de guerra de las bandas de punk de chicas en diferentes momentos y lugares “han cuestionado, explorado y destruido estereotipos, en los que la forma de la música ha reflejado el mensaje [...] Fue el abrazo punk de lo poco ortodoxo y lo poco bonito lo que permitió a nuestras heroínas crear” (T.L.). Una lucha por la autorrepresentación del cuerpo de las mujeres rompiendo el estereotipo de sumisión y dinamitando las fantasías masculinas sobre el cuerpo-objeto a través del punk<sup>81</sup>.

¿Pero qué pasaba en el Estado español a este respecto? Al margen de iconos como Ana Curra o Vulpes en los 80, no sería hasta los 90 cuando se generaría un cierto movimiento. Por un lado estaría el colectivo LSD, referente importantísimo —casi que único en

---

<sup>79</sup> Véase al respecto el documental *The punk singer* de Sini Anderson (ICF Films, Estados Unidos 2013). Y las declaraciones de la propia Hannah sobre la necesaria conexión entre escenas (en Warfield, Liam; Crasshole, Walter y Leyser, Yony, 2021): “[...] there would be no Bikini Kill without J.D’s and Homocore and G.B. Jones. I would have no career without *Homocore*” (p. 72).

<sup>80</sup> Chica rebelde, chica rebelde, chica rebelde / Realmente me gustas, realmente te amo / Realmente quiero ser tu mejor amiga/ Te amo como una hermana siempre/ Hermana del alma, hermana de sangre/ Por favor sé mi chica rebelde. (T.L.)

<sup>81</sup> Véase al respecto, Vivien Goldman (2020) *La venganza de las punks. Una historia feminista de la música: de Poly Styrene a Pussy Riot* (Contra, Barcelona).

nuestro contexto— para el movimiento transfeminista en el ámbito de las prácticas visuales. LSD, cuyas siglas responden a variadas y cambiantes denominaciones, entre otras: Lesbianas Sin Onda, Lesbianas Sobretudo Diferentes, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Saliendo Domingos, Lesbianas Sin Dinero, Lesbianas Sospechosas de Delirio, Lesbianas Suscitando Desorden, Lesbianas Se Desatan, etc. son un ascendente directo de la denominación de O.R.G.I.A como acrónimo signifiicante variable, y una de sus cofundadoras, Fefa Vila, un referente directo en el pensamiento transfeminista y una aliada político-afectiva constante en el tiempo (Fig. 17).

LSD (Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Son Disruptivas, etc.) y La Radical Gai fueron dos colectivos que nacen y actúan en contacto generacional y formando parte del tejido social que se articula en el barrio de Lavapiés, a comienzos de los años noventa del siglo pasado. Realizaron durante casi toda esa década un activismo radical bollero y marica en Madrid, con numerosas intervenciones, publicaciones, traducciones, exposiciones, manifestaciones, fiestas, etc., contra la lesbofobia y la homofobia, y promoviendo alianzas y luchas contra el VIH-sida, desde un enfoque feminista y antirracista como inicio de una crítica poscolonial y anticapitalista que pivotaba sobre procesos de desidentificación normativa del sexo/género. Surgen como los primeros grupos queer en España, en un momento de atomización de lo político y en el que hubo una vuelta a la radicalización, cortocircuitada, de los años setenta tras la «fiesta ochentera»; promovieron redes políticas afectivas en el estado [sic] español y en otros países y formaron parte de un activismo global e internacionalista, donde ACT-UP! tuvo un papel e influencia notoria, aunque también heredarán y reformularán las culturas anarquista y de la izquierda extraparlamentaria del Estado español, actuando en un contexto y en una realidad local con problemas comunes y en menor medida con una identidad común. Publicaron los queerzines *Non Grata* (LSD) y *De un plumazo* (La Radical Gai) entre 1992 y 1998. Tanto estos queerzines como muchos carteles, vídeos, pegatinas e imágenes forman parte del patrimonio cultural público custodiado como «¿Archivo queer?» por el MNCARS en Madrid y también, aunque todavía parcialmente, se pueden consultar online. (Vidarte, 2021, p. 19).



**Fig. 17.** LSD (c. 1990), LAP. *Proyecto de SIDA Para Lesbianas*. *Es-cultura lesbiana* (1994-95), serie fotográfica.

LSD fueron un referente Queercore y Riot Grrrl en el Estado español sin música, pero con un activismo feroz y una producción plástica, que aunque escasa, fue vital para llenar los vacíos del imaginario lésbico transgresor y activista patrio a partir de los 90.

Curiosamente, es a través de la reseña publicada en su lesbozine *Non Grata* (n.º 2, de 1997)<sup>82</sup> bajo el título “Levántate la falda y habla”, donde encontramos una reivindicación del rock de mujeres acompañada por una discografía compuesta por 47 artistas –en la que aparecían enumeradas bandas y compilaciones riot grrrl como las citadas Bikini Kill, L7 o Drumcore:

“Levántate la falda y habla”, parte de la dificultad de establecer una genealogía, dificultad común a todas las disciplinas artísticas, para encontrar a las antecesoras de las mujeres rebeldes en el campo del rock, a diferencia de la facilidad con las que se pueden encontrar a los precursores y a los prototipos de la música rebelde hecha por hombres. (Belbel, 1997)

Por otro lado se dio una escena Riot Grrrl musical muy underground con grupos como el liderado por las hermanas Damunt en Murcia (Hello Cuca), que arrancarían en 1997, también con su fanzine *Miau!*, en una adaptación local de las estrategias y formas más anglos<sup>83</sup>. En este sentido, cabe destacar la labor de M<sup>a</sup> Ángeles Alcántara (Gelen Jeleton) a través de su tesis doctoral *Una archiva del DIY (do it yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer* (Universidad de Murcia, 2016), una compilación razonada que se centra en la creación de un archivo de colectivos, asociaciones o grupos autogestionados que produzcan ediciones de práctica feminista-queer con especial interés en el fanzine y la relación música-dibujo.

Posteriormente, en el ámbito internacional y anglo, las guitarras y distorsiones del Riot Grrrl se electronizarían, coincidiendo con el arranque de los primeros colectivos con un posicionamiento transfeminista en el Estado español y con el cambio de siglo, en un movimiento denominado electroclash que algunxs han denominado como una vuelta a los 80, una especie de pop electrónico y guitarrero con una clara vertiente *arty* (en un sentido plástico y visual) que coincidiría en el Estado español con el inicio de las raves. Aquí podríamos usar como bisagra a la propia Kathleen Hannah, que tras clausurar Bikini Kill, inauguraría con esta nueva estética y sonido, pero en un mismo sentido

---

<sup>82</sup> Reseña sobre el libro *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock’n’Roll* (Harvard University Press, 1995).

<sup>83</sup> Es importante señalar que no ha sido hasta la generación millennial cuando ha habido una mayor eclosión de grupos que se autodenominan Riot Grrrl, a partir de la segunda década de los dosmiles, con grupos como Genderlexx, Las Odio, Las VVitch, Meconio, Pájara Rey, Agoraphobia, Melenas, Rayo y muchas más. Esto invita a reflexionar sobre qué factores se dan ahora para el desarrollo de una escena cultural feminista y reivindicativa, que no se dieron en las primeras décadas de democracia. Los cambios educativos, culturales, sociales y políticos que han generado un panorama donde jóvenes creativas se sienten empoderadas y encuentran los medios para hacer-con sus amigas.

político feminista —y ya aquí más impregnado de las luchas políticas queer, la banda Le Tigre (1998) junto a Johanna Fateman, y por primera vez en una banda feminista, el componente trans\* JD Samson. Mítico es su álbum *Feminist Sweepstakes* (Sorteo feminista, 2001), con varios temazos como “Dyke March 2001” en el que se mezclan gritos de consignas con los sonidos de silbatos de una manifestación del *queer feminism*, con unas letras tal que así:

I like going to the dyke march because I like to be surrounded with women  
Marching naked ladies  
We recruit, we recruit...  
There's no one telling us where to stand or where to be (x3)  
Resist. Shout it out. Resist, resist, shout it out...  
There's no one telling us where to stand or where to be (x4)  
We're just this huge strong mass of feminist fury  
Resist, resist... Feminist fury. Feminist fury  
Proud to be a dyke, proud to be a dyke<sup>84</sup>

Junto con Le Tigre, engrosarán esta vertiente en la misma línea las australiano-americano-alemanas de formación artística Chicks on Speed (Alemania 1997), Angie Reed y su álbum *Presents the Best of Barbara Brockhaus* (2003) grabado por las anteriores, la canadiense Merrill Nisker aka Peaches (2000) con textos y performances explícitos sobre la sexualidad de las mujeres —y un drag king encarnado por ella misma en la portada de su álbum *Father Fucker* de 2003); en un lado más marica y neoyorquino Fishespooner (1998) y Scissor Sisters (2001), y en un orden menos politizado, quizás, Miss Kittin & The Hacker (Grenoble, 2001), Felix da Housecat (Chicago, 1994) o Tiga (Montreal 1998).

Todos estos sonidos y estéticas transgresoras, sumados a una reivindicación del petardeo de verbena y el folclore patrio y mediterráneo (incorporado también en su faceta visual), más las *kumbias queers* o el regetón feminista, pondrán banda sonora y dress code (también gracias a las tiendas de disfraces, los mercadillos, y los primeros negocios de “Todo a 100”) a nuestra forma de expresión corporal en nuestra vida cotidiana y a múltiples escarceos particulares y encuentros colectivos diurnos y nocturnos. Y es que las personas que conformamos la red transfeminista del Estado español (y aliades de Lationoamérica) no solo nos hemos acercado, unido y curtido en las calles, en las manis, en las aulas, en las bibliotecas, en las jornadas, o en las exposiciones, sino también, y en gran parte, en las pistas de baile. Allí, y en la oscuridad, hemos conectado nuestros

---

<sup>84</sup> Me gusta ir a la marcha de las lesbianas porque me gusta estar rodeada de mujeres. / Marchando mujeres desnudas / Reclutamos, reclutamos... / No hay nadie que nos diga dónde pararnos o dónde estar (x3)/ Resistir. Gritarlo. Resiste, resiste, grita ... No hay nadie que nos diga dónde pararnos o dónde estar (x4)/ Somos solo esta enorme masa de furia feminista/ Resistir, resistir ... Furia feminista. Furia feminista/ Orgullosa de ser lesbiana, orgullosa de ser lesbiana. (T.L.)



cuerpos con el ritmo, y hemos sido atravesadas por diferentes políticas y estilos. Este espacio, definido por Fefa Vila como “políticas de la noche” para su megalítico proyecto-aniversario con motivo de los 40 años de la manifestación del orgullo en las Ramblas de Barcelona en 1977, *El Porvenir de la Revuelta* (2017)<sup>85</sup>, no solamente ha sido fundamental como una pervivencia de las formas de vida de las identidades marginales desde un punto de vista genealógico (desde los Magic-City-Balls retratados por Brassai en el París de los 20-30), sino que para nosotrxs ha sido crucial para mantener esas formas para-académicas de relacionarnos y de manifestar nuestra identidad que no dejan de ser políticas y al mismo tiempo hedonistas y placenteras.

## 2.3. Mixtape situada (o popurrí)

Una Mixtape es un formato icónico de miscelánea de contenidos, con Haraway (1995), de carácter situado y subjetivo, que arranca con la democratización de los equipos de música con doble pletina en los 80 que permitían grabar de un “original” a una cinta “virgen” (los “loros”). Originalmente es una recopilación de canciones, cuyo orden o selección tienen un cierto sentido para la persona que la realiza (aunque como consecuencia surgieron mixtapes de vídeos, y en los 90, en otro soporte, el CD). Este formato nos sirve para conceptualizar en este estudio, de manera situada y encarnada, un conjunto de referentes que se desencadenan desde o de manera paralela a los caldos de cultivo contraculturales expuestos en el apartado anterior, y que son fundamentales para acabar de entender este ajuar frankenstein que conforma el imaginario estético/político de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español y sus alianzas transnacionales.

De este modo, a continuación se expone una selección cuidada y personal (situada respecto al eje del estudio) que refleja gustos e inquietudes estético-políticos antes no abordadas, que son fundamentales cuanto menos para comprender el imaginario O.R.G.I.A., y por ende, el de una generación particular circunscrita a una red de intereses e inquietudes compartidas.

No se puede entender la postmodernidad en la cultura audiovisual sin pasar por el glam, una propuesta de estilo que con su sofisticación va más allá de la inmediatez de la línea dura del punk, y que cuestiona —al menos formalmente— los condicionantes dicotómicos y estancos de la expresión de género en términos de masculino versus femenino. La inversión de los estereotipos de género ha sido una constante en el rock,

---

<sup>85</sup> Véase al respecto, Vila, Fefa y Sáez, Javier [eds.] (2019): *El Libro del Buen [A]mor. Sexualidades raras y políticas extrañas*. Ayuntamiento de Madrid.



desde Little Richard y la absorción de sus formas que blanquea Elvis Presley<sup>86</sup>, hasta la inversión que realizan las artistas mujeres en su empuñadura de los mástiles de la guitarra y sus actitudes en escena. Uno de los máximos exponentes del glam en los 70, y con ello de la confusión de géneros en el rock, junto con T. Rex o New York Dolls, es el camaleónico artista David Bowie, que encarnó durante un breve período a Ziggy Stardust, su alter ego que se autorretrataba en canciones como Queen Bitch y Lady Stardust desde una feminidad galáctica y alienígena. También ella jugaba con la simbología fálica de la guitarra, arrodillándose ante su guitarrista Mick Ronson, para lamer su mástil en un juego sexual (Gilmora, 2 de febrero, 2012. Fig 18).



**Fig. 18.** David Bowie con Mick Ronson en un concierto en Oxford Town Hall (junio de 1972). En <https://www.wallofsoundgallery.com/en/bowie-by-mick-rock-david-bowie-C-ronson-C-oxford-town-hall-C-uk-C--i3715> y <http://madhouse.com.ar/2021/04/28/a-49-anos-luz-como-se-grabo-starman-el-hitazo-de-david-bowie/>

Al igual que su estética fue mutando con los años, la expresión de su sexualidad a través de sus letras y en entrevistas, orbitó entre declararse gay a bisexual a finalmente, declarar que “[...] I was always a closet heterosexual” [siempre fui un heterosexual en el armario] (Gilmora, 2012, citado en Eagar y Lindridge, noviembre, 2015), dando un último giro a su escapada a una definición estanca. La experimentación con la propia imagen, el componente sexual y sensual de sus movimientos, sus estéticas elaboradas, teatrales, innovadoras, la confusión de las marcas de género, lo convierten en un ser fascinante y performático, un referente único más allá de su obra musical. Es decir un icono importante, en especial para quienes se definían como gay o queer en esos años de luchas identitarias, y también para quienes vendríamos después.

<sup>86</sup> Es imprescindible, a este respecto, el trabajo de investigación inédito de Carmen G. Muriana titulado *De Elvis a Elvis. Representaciones de género en la performance musical occidental de la segunda mitad del s. XX y estrategias compartidas con las artes plásticas*, Universidad Miguel Hernández, 2007.

### 2.3.1. *Mamarrachismo nacional: arte y travestismo con Ocaña, Rampova y Miguel Benlloch*

Otras artistas coetáneas del panorama nacional elaboraron también una imagen desde la puesta en escena teatral, en ese otro underground donde un glamour más precario, más camp, y menos ambiguo en su militancia libertaria se encarnaban en cuerpos atravesados, física, y moralmente, por la represión del sistema franquista visto en el capítulo I. La LPRS y el sistema punitivo dejó cicatrices físicas y psicológicas en quienes resistieron sus torturas y condenas, y aunque la Transición no llevó a una reparación, fue un balón de oxígeno a una escena de resistencia desde donde algunas crearán lo que por suerte es parte de nuestro ajuar político-estético.

En los años 70 no existía una cultura queer en España, pero sí prácticas queer *avant la lettre*: antes de que existiera el término queer había un mundo contestatario sexodisidente subterráneo profundamente moldeado por la contracultura underground, lo camp y el glam. (Santamaría, 2019, p. 253)

Es el caso de Ocaña (José Pérez Ocaña), artista sevillano, anarquista y activista, reivindicado décadas después como precursor de la disidencia sexual más revolucionaria (Fig. 19). Su obra pictórica, performática, de acción, indisoluble de su vida, se desarrolla durante la transición —y desde antes— en paralelo al punk, al glam, y mucho antes de la llegada de *lo queer*. Sus performances por las ramblas de Barcelona parten de un travestismo teatral, que él mismo define como *disfraz*, caracterizado por la ocupación del espacio público con el cuerpo, las prácticas sexuales, y el acompañamiento de toda su iconografía del folclore del sur, bata de lunares incluida. Marica, folclórica, multidisciplinar, escandalosa y precaria, la figura de Ocaña podía resultar poco sofisticada y demasiado *kitsch* para parte del panorama cultural y artístico. Su particular activismo irreverente le hizo chocar con la izquierda anarquista —en las propias Jornadas Libertarias Internacionales de la CNT del 77, donde performó, acabó desdeñando el carnet de la CNT porque ella era 'libertaria' (Corominas, 2021)<sup>87</sup>. También fue rechazado del activismo homosexual del Front d'Alliberament Gai de Catalunya, demasiado preocupados por asimilarse al sistema heteronormativo como para poner a una revolucionaria, travestida y deslenguada en sus filas.

---

<sup>87</sup> Véase al respecto la crítica corrosiva, marica, hilarante y deslenguada, realizada a la izquierda homófoba por Paco Vidarte y Ricardo Llamas en “Cero a la izquierda”, prólogo al libro de Francisco Brives *El sexo de un anarquista* (1995), compilado como texto por Javier Sáez y Fefa Vila en Paco Vidarte: *Por una política a carapero. Placeres textuales para las disidencias textuales* (Traficantes de Sueños, 2021).



**Fig. 19.** Isabel Steva “Colita” (1982)., *Ocaña y su amigo Camilo* Fotografía sobre papel baritado. En: <https://elcorreoweb.es/aladar/trans-DG4448674>. Camilo, Ocaña, Nazario y Maite, Rambla de Barcelona, primera manifestacion LGTB en el Estado español (1977). Fuente: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20190101/liberrima-trinidad-camilo-ocana-nazario-7225797>

No obstante se movía entre el contexto artístico, el político libertario, el activismo homosexual y travesti, y sobretodo, en el barrio chino y su Rambla. Ese Distrito Quinto donde hacían vida y trabajo las trans\*, prostitutas y chaperos, con todo un vecindario variopinto y lumpen, y artistas precarias como Ocaña y su amigo Nazario. Éste llevaría este mundo de cancanero y libertad anárquica a su novela gráfica *Anarcoma* (1978), con autoficción de ambos incluida, tal y como nos cuenta Rafael M. Mérida a propósito de los archivos trans\* (en Trujillo y Berzosa, 2019, Cap.13, p. 253). Finalmente también serían expulsados de su querida *plaça del Real* por el urbanismo higienista de la nueva política socialdemócrata, representada por el arquitecto Oriol Bohigas<sup>88</sup>, que daría paso al *saneamiento urbano*, la turistificación y la gentrificación de la Barcelona Olímpica, y hasta ahora. Tampoco el mundo del arte acabó de reconocerlo como pintor o como actor/actriz<sup>89</sup>, que eran sus máximas ilusiones, ni se entendió su particular forma de aunar arte/vida/militancias. De alguna manera Ocaña, como artista y activista disidente, era una píldora revolucionaria difícil de digerir, pero su legado, propio y prestado, ha ido penetrando en la historiografía aunque sea como *rareza* impredecible de difícil catalogación, además de ser por esto mismo un referente del imaginario transfeminista, y en especial en el de las prácticas posporno de Barcelona (Egaña, p. 113). Éstas le

<sup>88</sup> <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20151220/oriol-bohigas-el-cerebro-del-modelo-barcelona-4763729>

<sup>89</sup> Ocaña fue retratado, entre otros, por la fotógrafa Colita, por los fotógrafos Miquel Arnal y Toni Catany, y por Ventura Pons en el documental *Ocaña, retrato intermitente* (1978). También interpretó a la mujer de un militar que mantiene una relación incestuosa con su hijo en *Silencis* de Xavier-Daniel (1983). Ni que decir tiene que no se pudo estrenar en España, pero sin embargo sí en la Berlinale (Festival Internacional de Cine de Berlín), para pasar después por otros festivales, obtener diversos premios, y ser considerado una obra de culto, como ha ocurrido con el grueso de la obra y documentación que dejó a su fallecimiento en 1983.

rendirán homenaje en clave bedesemera, en la performance *Oh-kaña!*<sup>90</sup> de de Post-Op, Quimera Rosa, Mistres Liar y DJ Dorothy (2010) :



**Fig.20.** Quimera Rosa, Post-Op, Mistress Liar y Dj Doroti (2010). *Oh-kaña!*, Palau de la Virreina, Ramblas, Mercado de la Boquería /// *Corpus Delecti* (2008), *Pornojet*, vídeo, BCN [frames] /// O.R.G.I.A (2009-...): *Follarse la ciudad*, art project [fragmento].

La Barcelona que en los 70 acogió a Ocaña, puede no vanagloriarse de haberse convertido en una de las ciudades del Estado español que encabeza la consecución de políticas cada vez más restrictivas en este sentido. Bajo la coartada de la rentabilidad del turismo y las necesidades económicas, ha ejecutado una limpieza ideológica del centro de la ciudad, una depuración clínica de su imagen metropolitana como paisaje europeo, que en el proceso está expulsando *lo otro* a la periferia. (Sentamans, 2013b, p. 189; véase también al respecto, Navarrete, 2013).

Sentamans pone además en relación este trabajo que trata de “regulación de la sexualidad en el espacio público” con *Pornojet* “[...] un proyecto expandido que al hilo de lo anterior, que realiza una revisión crítica de la doble moral imperante en ese proceso de urbanismo higienista e ideológico de la Ciudad Condal” (Sentamans, 2013b, p. 189), y con el proyecto *Follarse la ciudad* (2009-....) de O.R.G.I.A, que pondría imagen a la portada del icónico libro transfeminista de Itziar Ziga *Un zulo propio* (Barcelona, Melusina, 2009).

Otra figura difícil de catalogar, outsider, maldita y subversiva es la de Rampova<sup>91</sup>. Este icono fundamental —al igual que Ocaña, es parte singular de una cultura que no las encumbró (como haría con otros ídolos de un glam foráneo más lustroso y menos cañí), ni las arropó como a otros creadores del underground menos activistas “maribolotrans” —como Rampova denominaba lo que más tarde llamaríamos (con Butler) la resignificación del insulto desde lo queer o lo transmarikabollo: “En el momento en que tú admites un término, se convierte en arte. Por eso digo maribolotrans y no es un

<sup>90</sup> Performance realizada en Palau de la Virreina, Ramblas, Mercado de la Boquería, en el ámbito de la exposición *Ocaña (1973-1983) Acciones, actuaciones, activismo*. La Virreina – Centre de la Imatge y Centro Cultural Montehermoso. Barcelona – Vitoria, 2010. (Romero; Guerra; Preciado; Hernández; Pedrals; Sánchez, 2010)

<sup>91</sup> Véase al respecto, Rampova 2020, Piro Subrat, 2019 y Lourdes Santamaría, 2019 y 2020.

insulto” (Rampova, 11 de agosto, 2020). Sin embargo, estas pioneras encontraron herramientas de creación, transgresión y visibilización con las que se confeccionaron un espacio de resistencia estético-político para sí y para otras como nosotras. Precisamente un texto fundamental de Lourdes Santamaría se titula *El cuarto oscuro del Glam*.

*Rampova Cabaret, o cómo ser queer avant la lettre* (2019), el cual empieza con la siguiente pregunta: “¿Pueden el cabaret y el cómic ser formas de resistencia frente a la tortura y la discriminación sexual?”. Para quienes conocimos a Rampova, su figura ha sido un valioso referente vivo —hasta el fatal 2021 en el que falleció— como compañera divertida y generosa, como transmisora en primera persona de la represión homófoba de Estado<sup>92</sup>, como activista feminista y LGTBIQ+, y como artista multifacética (musical, cabaretera, gráfica, radiofónica, etc.)

En su múltiple obra entretejió, como una subversiva Aracne, sus amplios referentes culturales entre los que se cuentan el *show* cabaretero y teatral, la sicalipsis, el cómic y el fanzine, la cinematografía clásica y sus mitos femeninos transgresores, o el folclore cañí y la literatura maldita. Como indica Santamaría (2020, pp. 194-195), sus cómics son “un ‘mash-up’ de estilos complementarios, Camp/Glam/Gay/Rock/Cabaret/Coplas”, que se construyen de forma subversiva y frankensteiniana como los seres trans\* del Doctor Frank-N-Furter en *The rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) y, por tanto, de manera similar a nuestro ajuar compartido, y como parte importante de éste. Basta analizar algunas de sus estrategias de creación y acción para comprender esta cuestión.

En primer lugar, Rampova hace un uso del humor rabioso, reivindicativo y libertario, para subvertir estereotipos y hacer crítica política, como se observa en los personajes de sus cómics —por ejemplo Claudita Minelli, metamorfosis de Liza Minelli y Francisco Franco (Santamaría, 2020, p. 191). Esta subversión camp se desprende también de las letras de las canciones de *Ploma 2*<sup>93</sup>, como las que cantaban Clara y ella desde su programa radiofónico *La Pinteta Rebel* (pionero en orientación y temática LGTB). Por ejemplo con motivo del 23-F:

Tejero más que a mi vida, Tejero más que a mi muerte  
que fácil es con pistola hacer creer que eres valiente  
Que las campanas me doblen si tu [sic] me vienes a ver,  
tanto vestido de hombre o travestido de mujer.  
(Rampova, 2020, p. 113)

---

<sup>92</sup> Sobre su testimonio de torturas y represiones sufridas por parte del Estado, y sus consecuencias, pudimos escucharle hablar en el seminario *Millones de perversas. La radicalidad sexual de los años 70* (26 de junio, 2017). Colaboró en libros como *Redada de violetas: la represión de los homosexuales* (Arturo Arnalte, 2013), y en documentales como *Socialmente Peligrosas* (Salvador Dolz, 1998) y escribió artículos propios. A este respecto se puede consultar la bibliografía de su blog (<https://ploma2.wordpress.com/>) y en *Kabaret Ploma 2* (Rampova, 2020, pp. 21-22).

<sup>93</sup> Ploma 2 es el grupo fundado en 1980 en Valencia por Rampova junto a Clara Bowie, Greta y Amadorova.

Dice Berzosa (2017) a propósito del uso del humor como estrategia de resistencia en los espacios de socialización homosexual de los años 70 en el Estado español, que éste era utilizado para:

[...] generar complicidades, denotar afinidades y plantear un marco de resistencia cultural y vital en el que se compartían referencias sociales y gustos comunes. El humor era tan propio de las expresiones culturales del movimiento de liberación homosexual como la pluma o la teatralidad camp, era una forma desde la que crear modelos identitarios. (p. 26)

En segundo lugar, Rampova realiza una relectura maribollos trans apropiacionista de los mitos cinematográficos (Fig. 21), especialmente femeninos, que saca del armario en cómics como *Safo y la Dulce Jane* (Santamaría en Rampova, 2020, pp. 187-189). Esto — como explicamos en este mismo capítulo, cortocircuita la mirada escotofílica definida por Mulvey, a la vez que hace de puente con las grandes mujeres fatales del cine mudo y las sáficas “armariadas” del Hollywood de la edad dorada (Marlene Dietrich, Greta Garbo o Joan Crawford)<sup>94</sup> que encarnaba en sus shows y su cotidianidad con un giro político.

También se da en la obra de Rampova un desplazamiento de significados mediante técnicas de collage corta y pega (como los seres andróginos, mezcla de personajes, mitos, géneros e identidades, que aparecen en sus cómics e ilustraciones). Esto se observa asimismo en sus particulares versiones musicales, mezclas de géneros y giros de significados en su faceta de letrista. Incluso en sus propios juegos de nombres, identidades y sus “drag-republicanas” (Rampova citada por Aliaga, 2020, p. 216).

Por último, cabe señalar su continuado trabajo grupal, en red y en colaboración desde lo afectivo y lo vivencial, que narra en el homenaje que hace en su última publicación (2020) a sus compañeras de aventuras en el grupo literario-musical Ploma 2. Esto no puede desligarse de un profundo compromiso político, que Rampova entendía de una forma amplia e interseccional (Aliaga, en Rampova, 2020, p. 208), y también lúdica, sacando a pasear sus lentejuelas tanto en el 8M, como en las *manis* antimilitaristas o en el Orgullo LGTBIQ+. Transfeminismo, antifascismo y política identitaria iban de la mano en su obra y en sus acciones de calle; también el placer y los afectos. En este sentido, Alberto Berzosa (2017, pp. 24-25), en su análisis paralelo del cine homosexual marginal de la misma época —en el que Rampova tuvo su participación, señala la importancia estratégica de los “afectos políticos”. Y pone como ejemplo el apoyo de artistas radicales homosexuales, trans\* y lesbianas (aunque de estas no encontramos nunca nombres propios) a las luchas y militancias obreras de izquierdas. Cabe recordar que con la LPRS

---

<sup>94</sup> Véase al respecto McLellan, Diana (2002): *Greta & Marlene. Safo va a Hollywood*. Madrid: T & B Editores.



las personas fichadas quedaban marcadas e inhabilitadas para la vida laboral, por lo que la militancia con la lucha obrera era activada, en muchos casos, desde la marginalidad de quienes estaban fuera —de manera forzada— del sistema profesional regulado<sup>95</sup>.



**Fig. 21.** Rampova (2020). Intervención sobre una fotografía de Juan Gómez Delgado. *Devil is a woman* (1978), Fotolito, 29,7 x 21 cm. (Rampova, 2020, p. 17 y p. 177 respectivamente).

El trabajo, vida y figura de Rampova está ligada a Valencia y a su cultura mediterránea, a su humor *coent* (picante) e irónico, representado en sus fallas, y a una larga tradición de lo lúdico (Barba y Solaz, 2021; López, 2019; Solaz, 2004). A la vez fue parte singular de la escena de resistencia y activismo de “la pluma, la lentejuela, la peluca y el maquillaje” que retratan Barba y Solaz (2021, p. 246) y él mismo en su última publicación (2020). Su trayectoria con Ploma 2 y más tarde con el grupo Gore Gore Gays le llevó a actuar por el Estado español y en contadas ocasiones en el extranjero. Y además tuvo sus conexiones con la Barcelona del cine marginal y sexodisidente de Pierrot, José Romero, Esteve Rovira y Els 5 QK’s, recuperados por Alberto Berzosa (2017), con los que comparte estrategias como la performatividad y el humor corrosivo. Y sobretodo “un

<sup>95</sup> Una cuestión, la de la precariedad forzada por la represión del franquismo y la ausencia de reparación, reivindicada por el colectivo trans\* durante 40 años si respuesta alguna, y que conocimos de la propia voz de Rampova y de la activista trans\* Silvia Reyes en *Millones de perversas: la radicalidad sexual de los años 70* (26 - 27 de junio, 2017)

posicionamiento político radical dentro del movimiento de liberación homosexual” (p. 21) siempre crítico con el integracionismo de ciertas militancias homosexuales:

Frente a estas posiciones se plantean alternativas en las que se apuesta por la expresión libre de identidades sexuales y de género que definen su posición disidente a partir de los postulados estéticos del camp, entre las que cobran especial importancia las travestis y las locas [...] Estas opciones estuvieron vinculadas a espacios contraculturales —como el *Rrollo* en Barcelona y la primera movida en Madrid—, a los colectivos más radicales del movimiento de liberación homosexual, como la CCAG, y a plataformas de extrema izquierda y del movimiento ácrata y anarcosindicalista. (2017, p. 212)

Retomando la pregunta de Lourdes Santamaría de si pueden el cabaret y el cómic ser formas de resistencia frente la tortura y la discriminación sexual, podemos decir que hay resistencia en esos y otros medios, como la música, el fanzine, el cine, el documental, la radio, en tanto que propiciaron un espacio de expresión y visibilidad a aquellos a quienes se les negaba, un lugar donde creatividad y protesta iban de la mano, y donde sus futuros posibles se han enlazado con nuestro presente y algunos futuros por venir. En nuestro mixtape las plumas y la brillantina ha ido llegando gracias a indicios y casualidades, que nos llevaron a conocer de cerca a Rampova y su obra, corear hasta rayar su cinta de Ploma 2, descubrir a Ocaña de lejos, o disfrutar de lo que quedaba en los dosmiles de la escena del transformismo de la noche valenciana, que se transforma pero nunca muere.

Y de pluma en pluma, dice Miquel Benlloch en *Epílogo. Mirar de frente* (2017): “la pluma [...] era no solo algo aprendido sino un reflejo de la división de roles y parodia de lo que se entendía como femenino, al mismo tiempo que un valor identitario que usábamos con estridencia [...]” (p. 469). Este texto recitado por él en la acción-conferencia *El Detective* (29 de septiembre, 2017<sup>96</sup>), es a la vez una autobiografía y una memoria estético-política en la que transitamos por su trabajo. Desde el nacimiento de los frentes de liberación LGTB a su desactivación, y a ese “mirar hacia otro lado” en la crisis del sida, mientras él —junto a las Pekinesas— se suben al escenario a desafiar el estigma de la palabra a través del humor: “Con sida y a lo loco” (1985, 08:04). También nos sumerge en su cuestionamiento de conceptos relativos a cuerpos, identidades o afectos, como la cita anterior, en la que revisa el concepto de lo femenino a través de la pluma; o su revisión también de los términos travesti y transexual —propios del discurso médico— para llegar al de transgénero —espacio experiencial no patologizante que descoloca el binomio masculino/femenino. También nos conduce por sus diferentes visiones del cuerpo, desde éste como lugar solitario de placeres innombrables, como soporte para la unicidad del sexo y del género asignado -y sus discordancias, hasta el cuerpo como espacio para la multiplicidad: “[...]”

---

<sup>96</sup> En *El Porvenir de la Revuelta: memoria y deseo LGTBIQ*, Madrid, 2017



abierto a lo trans, como un cuerpo móvil capaz de liberarnos de la ficción del rol que nos camufla violentándonos” (29 de septiembre, 2017, 55:20)<sup>97</sup>.

Parafraseando a Fefa Vila (2020) lo queer existió antes de que Teresa de Lauretis lo enunciara como teoría, y en el contexto español hubo “brillantes rarezas” que anticiparon ese proyecto epistemológico en fuga, escapadas de la linealidad del tiempo e incatalogables, y que forman parte de nuestro ajuar transfeminista y disidente, porque “Venimos de un pasado-futuro. Una memoria-porvenir” (Vila y Sáez, 2020, p.9). Las figuras de Ocaña, Rampova, Miquel Benlloch, entre otras, surgieron con rabia de la opresión de una dictadura, pero también se revolvieron ante la heteronormatividad de las luchas “hetero-izquierdistas” y ante la línea normalizante y homogeneizante de las luchas LGTB. Fueron supervivientes del franquismo, pero también, volviendo a Vila, de la crisis del sida, de la del feminismo blanco “clasemediero y colonial” y sus transfobias, y de la crisis cultural traída por el sistema capitalista, resistiendo a su manera a la desactivación de sus luchas libertarias. Y es importante destacar que fueron pioneras en hacer resistencia uniendo políticas identitarias con creación artística, siempre con estrategias creativas, lúdicas, transgresoras y placenteras. Desde la precariedad estuvieron presentes en las calles, en las plazas, en las manifestaciones, en actos públicos, y llegaron a los escenarios (de teatros y salas), a las ondas de radio, a las páginas de revistas y libros o a los museos y centros de arte. Y parte de sus archivadas (obra, documentos, escritos, grabaciones) han llegado, por suerte y por el trabajo de las redes amigas, hasta nosotras. Pero ¿Cuántas/os/es han quedado fuera de los archivos? ¿Quiénes quedarán fuera de las memorias?<sup>98</sup>

Es Susan Striker, teórica, profesora y activista por los derechos de las personas trans\*, una de las que nos habla del concepto de monstruosidad en relación al cuerpo no normativo, concretamente del cuerpo trans\*, aquel que es leído como anormal y que alza la voz como monstruo para “decir la verdad al poder”, concepto de parresía que recupera Foucault de la filosofía clásica (2018 [1981-1982]), y retoma Butler en *Sin Miedo* (2020). Para enlazar estos términos, Striker viaja al origen de la palabra, *monstruum*, derivado de *monere*: advertir, alertar y también hacer pensar. Así “el monstruo” se presenta como una criatura extraordinaria —fuera de lo ordinario—, que revela una verdad enviada desde el lugar donde habitan las fuerzas sobrenaturales. El cuerpo abyecto como lugar desde el que desmontar “lo natural”, “lo normal”, la construcción social de lo que debe ser y es

---

<sup>97</sup> Al respecto de la figura de Miguel Benlloch, véase el catálogo de *Ensayos sobre lo cutre. Lecturas del Archivo de Miguel Benlloch*, IVAM, 2021.

<sup>98</sup> Cabe destacar la publicación *Fiestas, memorias, archivos* (Berzosa, Trujillo, 2019) donde Pau López repasa la escena del ambiente valenciano (cap.2), con Rampova entre otras. En cuanto a la memoria trans\* Rafael M. Mérida reivindica otras figuras del panorama de la transición en *Archivos trans: para la España de los 70* (en Berzosa y Trujillo, cap. 13, 2019), como Pierrot en Barcelona, además del citado *Kabaret Ploma 2. Socialicemos las lentejuelas* de la propia Rampova (2020), o *La Margot. Un paseo por el transformismo Valenciano* (Barba y Solaz, 2021).

posible, o una lente desde la que ver y verse desde otros parámetros posibles (Striker, 2019).

### 2.3.2. Otros cuerpos posibles fuera del canon: monstruas, malas, perversas y freaks

A menudo encontramos en el imaginario de las personas disidente del sistema sexo-género normativo una afección y excelso conocimiento de múltiples referencias literarias y visuales sobre lo monstruoso y lo abyecto. En este sentido, suponen un referente constante las figuras fatales de la mitología, del imaginario de los circos y del *freak show* (y sus diferentes representaciones visuales en el arte y en el cine de todos los tiempos), y de las posibilidades mutantes abiertas por el cine de ciencia ficción y de terror de los años 50.

Jose Miguel G. Cortés (a partir de una relectura freudiana personal del texto de Pedraza, 1991, y del posterior de Bornay, 1995), encuadrará las representaciones de los monstruos femeninos en general —y de la esfinge en particular— en una interpretación que denominará “la construcción cultural de la mujer como ser devoradora”, y en la que establece la siguiente categoría: “*La amenaza seductora, la mujer castradora*: lo demoníaco y lo sexual caminan juntos. La imagen del cuerpo maléfico de la mujer (monstruo devorador), que en la sociedad contemporánea tendrá su continuidad en la *mujer fatal* (deseo/temor, amor/odio)” (Cortés, 1997, p. 38). Para ello Cortés se apoyará en uno de los temores que según Freud afluyen constantemente al inconsciente del ser humano:

La prevención que el hombre siente ante la sexualidad de la mujer, en un doble sentido: a) Históricamente el hombre ha vivido la relación con la sexualidad de la mujer como el posible riesgo de una mutilación (el mito de la *vagina dentada*). [...] b) el miedo a la maternidad, a ese *monstruo* que se está gestando en el interior del cuerpo de la mujer, al tiempo que lo devora y se alimenta de sus entrañas. (1997, p. 27)

Particularmente en el caso de O.R.G.I.A, en los años de doctorado pudimos descubrir —o muchas veces redescubrir y releer— nuestros mitos cinematográficos gracias a las clases de la profesora e investigadora Pilar Pedraza en la Universidad de València. Con ella, y en general a través de sus libros, analizamos en profundidad aquellos mitos de mujer de nuestro imaginario cinéfilo y del cómic, como la mujer pantera, la mujer fatal, la bestia, la vampira o la mujer mecánica de *Metrópolis* (1927). Pedraza nos sumerge además en la historia de las mujeres barbudas y pilosas, y en el universo *freak* como el plasmado por Tod Browning en su film *Freaks* de 1932<sup>99</sup>. Pedraza además es nuestro enlace con el discurso crítico sobre el lenguaje y la mirada misógina del cine y sus

---

<sup>99</sup> Más tarde volveremos a ella para documentarnos sobre otras bestias míticas como las esfinges, a las que invocamos en nuestra obra *Las Esfínteres* de 2019.

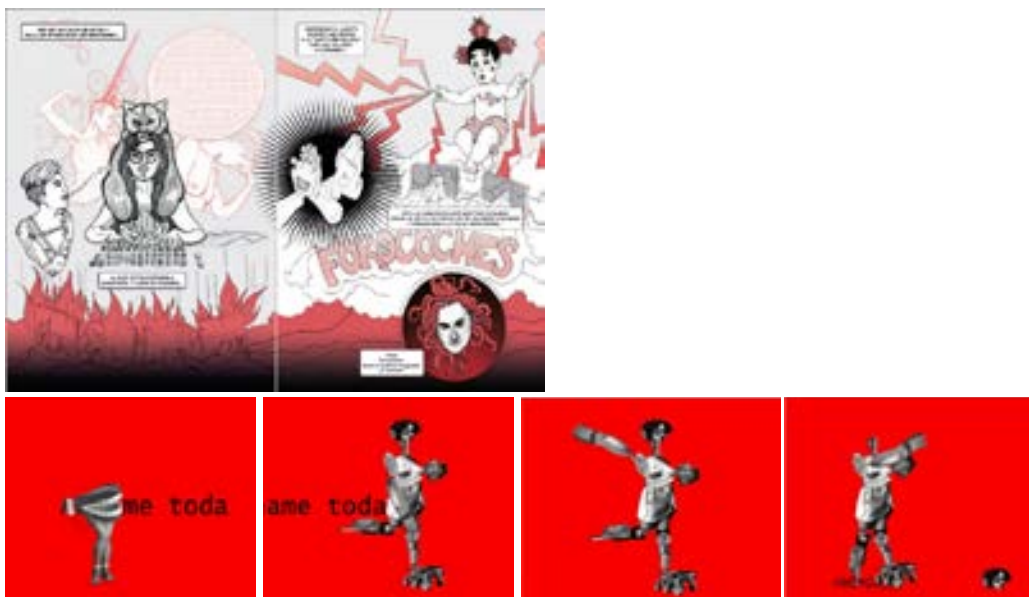
iconos —desde Mulvey a Pollock— con una fascinación por los mitos de la mujer monstruosa, sus orígenes y significados. Y Rampova es nuestro vínculo con las actrices de cine mudo que encarnan a las grandes fatales (Alla Nazimova o Theda Bara, que interpretarán a Salomé en diferentes películas) y con quienes las visten “para matar” (como Natascha Rambova, en quien se inspirará para definir su nombre artístico), además de otras grandes “malísimas” de la pantalla como Louise Brooks (la mítica Lulú de *La caja de Pandora* de 1929).

Respecto a las posibilidades de subversión de las representaciones, como indica Patricia Mayayo (2007, p. 266), las cyberfeministas harán lo suyo con la “muñeca de E.T.A Hoffmann, los maniquíes surrealistas, las «Wonder Woman» y las «Barbarellas» de la ciencia ficción”, subvirtiendo las representaciones de la mujer máquina desde una mirada feminista e identitaria que no renuncia al placer, ni a la fuerza, ni a la violencia, ni a la locura, ni a la brutalidad. Las VNS Matrix, ascendiente directo de *besameelintro.org* y *Spot* de O.R.G.I.A (2003) —y homenajeadas en nuestro capítulo 7 de *Superbollo contra la L.E.F.A.* (O.R.G.I.A, 2020. Fig. 22) —, definen la propia red como la “niña salvaje, zorra/mutante, partogenética del gran papá mainframe”:

We are the modern cunt  
positive anti reason  
unbounded unleashed unforgiving  
we see art with our cunt we make art with our cunt  
we believe in jouissance madness holiness and poetry  
we are the virus of the new world disorder  
rupturing the symbolic from within  
saboteurs of big daddy mainframe  
the clitoris is a direct line to the matrix  
the VNS MATRIX  
terminators of the moral codes  
mercenaries of slime  
go down on the altar of abjection  
probing the visceral temple we speak in tongues  
infiltrating disrupting disseminating  
corrupting the discourse  
we are the future cunt<sup>100</sup>  
(VNS Matrix, Bitch Mutant Manifesto)

---

<sup>100</sup> Somos el coño moderno/ anti razonamiento positivo/ ilimitadas desatadas implacables/ vemos el arte con nuestro coño hacemos arte con nuestro coño/ creemos en el goce la locura la santidad y la poesía/ somos el virus del nuevo desorden mundial/ reventando lo simbólico desde dentro/ saboteadoras de gran papá unidad central de computadora/ el clitoris es una línea directa a la matriz/ las VNS MATRIX/ terminators del código moral/ mercenarias de la suciedad/ chupándonos el altar de la abyección/ explorando el templo visceral que hablamos con las lenguas/ infiltrando perturbando diseminando/ corrompiendo el discurso/ somos el coño del futuro (T.L.)



**Fig. 22.** O.R.G.I.A. de arriba a abajo: páginas de inicio del “capítulo 7” de *Superbollo contra la L.E.F.A* (2020). *Spot* (2003), vídeo digital, color, 30’’ [fotogramas].

Siguiendo en esta línea, no podemos hablar de lo monstruoso y de nuestras monstruas, y hablar de los imaginarios simbólicos de transformación corporal, sin hacer una alusión: a la citada literatura de ficción feminista desde los setenta (las referenciadas Ursula K. Le Guin, Octavia E. Butler, Marge Piercy o Margaret Atwood); al ciberfeminismo más punk; a los cuerpos-fotomontaje de Hannah Höch o Marianne Brandt de principios del s. XX que reflexionaban sobre un cambio iconográfico y social de ese modelo de “la nueva mujer” del período de entreguerras; o a las mutaciones y plagas de bichos de la *sci-fi terror* desde la II Guerra Mundial como una plasmación de los miedos y fobias sociales de cambio a caballo entre Occidente y el resto del globo (misoginia, sexismo, racismo, clasismo, etc.):

Hay un antes y un después en el imaginario de la otredad y la mutación a partir de las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki (1945). Desde la década de los 50, y en plena Guerra Fría, el terror al invasor se traducirá en un subgénero cinematográfico denominado B Movies, caracterizado por invasiones y plagas, y un uso de la escala donde el cuerpo-masa ahora huye despavorido. Aunque hay algunos antecedentes como *Robot Monster* (1953), será Ishiro Honda desde el Japón golpeado por la secuelas de la radioactividad quien abra oficialmente la lata del *sci-fi terror* de esta época con su *Gojira* o *Godzilla* —que será objeto de diversos *remakes*. [...] A este respecto, curiosamente aparecerá en este subgénero una vía en la que se producirá una identificación de estas amenazas con la de la mujer moderna, emancipada y feminista, que será destilado por el imaginario de guionistas, directores y dibujantes varones con un condimento de mutágenos y ocupaciones alienígenas. Un buen ejemplo de ello es *El planeta de las mujeres invasoras* (1966) o en una relectura simbolista y finisecular, *The Deadly Mantis* de Nathan Juran (1957), quien curiosamente un año más tarde, y en contraposición al

“increíble hombre menguante” (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), dirigirá *Attack of the 50 foot woman* (El ataque de la mujer de 50 pies) [...] Esta imagen de mujer monstruosa de la que hablamos será retomada desde el ámbito del cómic por Stan Lee y John Buscema con la figura de *She-hulk* o *La Mujer Masa* (Marvel, 1979), un uso de dicha figura que mantiene los tópicos de mujer gigante amenazadora, y simultáneamente sexualizada, donde el agigantamiento, según Preciado (2004) “funciona como alegoría visual de la crisis de la estructura unifamiliar heterosexual y de la arquitectura doméstica en el contexto de la ciudad suburbana americana”. Podemos seguir escudriñando esta tendencia macrofílica hasta la valla publicitaria de Jungle Julia en *Death Proof* (Quentin Tarantino, 2007) o hasta la foto de Brigitte Bardot bajo la que J. Julia posa de manera mimética, o hasta las vallas —en ocasiones de más de 50 pies— que en la actualidad cubren edificios enteros con imágenes de modelos anunciando lencería, y que vaticinaría la instantánea de la portada del libro *Learning from Las Vegas* de Venturi, S. Brown e Izenour (1972). (Sentamans y Muriana, 2021, pp. 250-251)

Nuestra mirada *bollera* romperá la dualidad de la mirada cosificadora unidireccional, mientras admiramos con fascinación y a la vez nos reconocemos en la *Mujer de los 50 pies* del cine de ciencia ficción estadounidense de los 50, o en el trío de mujeres violentas que imponen su ley en un territorio duro y desértico encabezadas por la icónica Tura Satana en *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* de Russ Meyer. Extraemos de los estereotipos de mujer hiperbólicos de la serie B aquello que nos interesa para generar una lectura de la “feminidad” donde el placer visual se mueve entre la fascinación por lo desmesurado y el reconocimiento en las características que desbordan el propio concepto de “mujer objeto”.

Gigantas, seres mitológicos y mutantes aparecerán en las obras de O.R.G.I.A *Afrodita C* (2017), *Follarse La Ciudad\_El ataque de Autoerótica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona Vol.1*, (2009), *Follarse La Ciudad\_Autoerótica Revolucionada: Golpe bajo al imperialismo* (2010-2011), *Follarse La Ciudad\_We Love Benidorm*, (2018-...), *Cabaré Puré* (2008), y más, fruto de nuestro fetichismo y placer visual, lo que Laura Mulvey (1988) podría definir como escopofilia. Aunque en este caso la mirada unívoca dentro de los parámetros binarios —el hombre como productor de sentido y la mujer, pasiva, objeto de placer, como imagen producida por éste— quedaría cortocircuitada.

La fortaleza, la voluptuosidad —en el sentido cárnico y corporal de la palabra, enfatizada por el contrapicado, la dura iluminación del sol californiano y un blanco y negro propio de los clásicos del cine, el ritmo de las persecuciones y los golpes que crean un *in-crescendo* de adrenalina, reaparecen desde la *sexplotation* norteamericana de Meyer en el “homenaje” tarantiniano (*Death Proof*, 2007). Aquí, y a pesar de la mirada masculina de otro director, las víctimas se convierten en castigadoras del depredador sexual, una paliza que apela a nuestra rabia y a nuestro placer durante el ajusticiamiento a partes iguales. Y dónde además la especialista Zoë Bell, que ya nos había conquistado —sin nosotras saberlo— siendo la doble de Uma Thurmann en la saga de *Kill Bill* (2003), se pone

delante de la pantalla para ficcionarse a sí misma, todo un homenaje a las mujeres invisibles de la industria cinematográfica, y en especial a las *stuntwoman*<sup>101</sup>.

La hipersexualización del cuerpo de la mujer ha causado, y provoca, un cortocircuito en el feminismo con el debate entre las defensoras del pro-sex y el anti-porno. Para nosotras el encadenamiento entre sexualidad y pasividad se rompe cuando el cuerpo hiperbólico entra en narrativas que anteriormente habían sido de la masculinidad —villanas, justicieras o castigadoras—. O cuando son esos cuerpos los que auto-producen sus propias narrativas, como Annie Sprinkle introduciéndonos en su cérvix a través de un espéculo (*Public Cervix Announcement*, 1990), o narrando, en *Herstory of Porn: reel to real* (1999), su vida como estrella del Post Porn (término acuñado por ella misma junto a Veronica Vera en “The Post Porn Manifesto” en 1989) mientras desmonta el propio lenguaje de la pornografía<sup>102</sup>. O mucho antes cuando Valie Export realizaba sus performances de guerrilla desde el año 67, en las que su cuerpo operaba en el espacio público con parte de su cuerpo desnudo (*Tap und Taskino*, 1968-1969; *Action Pants: Genital Panik*, 1969), para desactivar o cortocircuitar los roles de género masculino/femenino y poner a prueba el ejercicio de poder masculino y su violencia simbólica —la mirada voyeur— y física<sup>103</sup>.

Los límites entre arte, pornografía y políticas de representación ya estaban siendo cuestionados desde los años 60 y en especial en la década siguiente, y encontramos una cartografía de este proceso en el recopilatorio de textos de Amelia Jones en *Sexuality* (2014). Siguiendo con una cronología interesada de activaciones artísticas representativas y su repercusión, en 1974 Lynda Benglis había removido el panorama artístico con la inserción de su icónico autorretrato con dildo en la revista *Artforum* de noviembre —mediante pago de anuncio—. En el siguiente número del magacín (diciembre, 1974, en Jones, 2014, p. 139), aparecía una carta abierta a los editores firmada por varios colaboradores del establishment del arte —entre quienes figuraba Rosalind Krauss— en protesta por lo inadecuado de la inserción, que calificaban como un objeto de “extrema vulgaridad”, que embrutecía al medio y a su comunidad de artistas y lectores, así como una burla lamentable al movimiento de liberación de la mujer, y una forma de auto-promoción denigrante. En el contexto británico, Cosey Fanni Tutti pasó de hacer catálogos de ropa interior y striptease en Londres, en los años 60, a integrarse en el grupo COUM transmission en el año 69. Sus performances y happenings, herederos del

---

<sup>101</sup> Anglicismo usado habitualmente para nombrar a las especialistas que doblan a las actrices en las escenas de riesgo físico.

<sup>102</sup> Sobre la contradicción y el conflicto que se producen al tomar posesión del propio cuerpo y de la propia sexualidad, y afrontar las lecturas heteropatriarcales que nos atraviesan, se puede leer la entrevista a Carolee Schneeman (Montano, 2001).

<sup>103</sup> Como cuenta en una reciente entrevista, la respuesta no se hizo esperar, tanto desde el público como por parte de la policía vienesa. “Genitalpanik fue una demostración muy fuerte de poder, al exponer el potencial del poder femenino, habitualmente oculto, codiciado y temido por los hombres” (Export, 25 de Mayo, 2020).

vanguardismo Dadaísta, jugaban a la confusión de géneros, con una puesta en escena kinky y sexualmente provocativa. Después de su performance *Prostitution show* (1976), donde aparecían trabajadoras sexuales, punks, guardias travestidos, fueron calificados como “destructores de la humanidad” por un ministro conservador en la Casa de los Comunes. Estos son solo algunos ejemplos de cómo hay una reacción generalizada desde los diferentes estratos de poder y orden —social, político, del arte, de las fuerzas de seguridad— ante estas manifestaciones artísticas, bien para desacreditarlas (por vulgares, inapropiadas, contrarias a los intereses del bien común), bien para tratar de desactivarlas (por ofensivas y alteradoras del orden público). Y esto es, como veremos en el capítulo III, algo que se reproducirá en el ámbito del arte y la historiografía feminista en el Estado español cuando las prácticas artísticas transfeministas irruman en la escena cultural.

En la línea del cortocircuito provocado por la visibilidad de los cuerpos, en este caso de los cuerpos lesbianos, a finales de los años 80 se aprueba en Reino Unido una enmienda (Local Government Act 1988, sección 28) que veta a las autoridades locales la “promoción de la homosexualidad”. Como reacción, ese mismo año, las artistas Tessa Boffin y Jean Fraser empiezan a gestar el libro *Stolen Glances. Lesbian take photographs* —finalmente publicado en 1991— un proyecto en torno a las posibilidades de autorrepresentación del lesbianismo y de las identidades lesbianas, a través del trabajo de fotografías y escritoras del colectivo. Parten de la premisa de la identidad sexual lesbiana como múltiple, atravesadas por otras variables —cuerpo, raza, clase social, ruptura del binomio masculino/femenino— donde buscan el potencial subversivo de la imagen para desestabilizar precisamente los esencialismos donde no caben sus identidades, y que son el fundamento del sistema lesbóforo, racista y de censura que viven<sup>104</sup>. La práctica fotográfica y de manipulación de la imagen (apropiación, intervención, escritura sobre ella) deviene un acto político y de visibilización: “Without a visual identity, we have no community, no support network, no movement. Making ourselves visible is a political act. Making ourselves visible is a continual process.”<sup>105</sup> (Biren en Boffin y Fraser, 1991, p.15). En esta publicación participará una entonces Della Grace, que ya como Del Lagrace Volcano publicará en 1999 el icónico *The Drag King Book*, y que supondrá, junto con la práctica de Diane Torr —tal y como veremos en el capítulo III— el referente icónico del transfeminismo no sólo en relación a un determinado “travestismo bollero” o una determinada experiencia tallerística de roles de género desde una perspectiva

---

<sup>104</sup> El interés del texto en cuanto a esta memoria estético política es que realizan una crítica a algunas de las propuestas expositivas del momento que trataban la sexualidad y la identidad desde la teoría de la diferencia sexual, ya que formuladas desde la imaginaria e ideología heterosexual eran incapaces de aprehender la realidad de las lesbianas y los homosexuales, que quedaban en un vacío (Boffin y Fraser, 1991:11). En ese mismo texto analizan la influencia de los movimientos sociales por el VIH y el sida que utilizan estratégicamente la imagen fotográfica para intervenir contra la homofobia y la serofobia en el espacio público.

<sup>105</sup> “Sin una identidad visual, no tenemos comunidad, ni red de apoyo, ni movimiento. Hacernos visibles es un acto político. Hacernos visibles es un proceso continuo.” (T.L.)

feminista, sino como un antecedente iconológico en los tránsitos identitarios F2M (*female to male*).

Esta genealogía desde contextos anglosajones nos sitúa ya el debate del cuerpo, el sexo, la sexualidad y el género en el que confluyen los activismos vinculados a la disidencia sexual, que poco a poco —aunque tarde— irán incorporando de manera más explícita una perspectiva interseccional (antirracista, anticapacitista, etc.) en nuestro ámbito. A esto se suma cómo, por otro lado, una serie de artistas activistas transgreden los límites de lo que está establecido como “arte”, y en este sentido —en el de superación de las disciplinas— cómo otrxs artistas, alineadx con lo denominado como posporno, van a traspasar esa frontera arte/vida desde el trabajo sexual y/o las prácticas sexuales no normativas.

En nuestro contexto, la primera activación explícita sobre la confrontación pro-sex/anti-sex se materializará en el debate público a través del destape. Esta corriente cinematográfica, cuyo apelativo ha sido atribuido al escritor y periodista de tono amarillista Joaquín Bravo (*La guerra de los muslos*, Ediciones S.A., 1976), ha sido históricamente despreciada por su baja calidad artística. Sin embargo, desde una óptica que pone en el centro la importancia de las producciones culturales y en concreto de las visuales por su capacidad de significación, el destape supuso un contrapunto en cierto modo “liberador y subversivo” frente a la España franquista como una expresión del imparable cambio que en la sociedad se estaba produciendo. Este fenómeno complejo, reivindicado hace pocos años por los estudios culturales, enlaza con lo conocido como comedia sexy o landismo (o esos films del tardofranquismo de escaso contenido artístico, pero de gran aceptación popular, que nacieron aprovechando el aperturismo político propiciado por el Plan Marshall, con la intención de liberar las restricciones eróticas, y como una manera moralista y grotesca de representar lo prohibido), y ha sido denominado también como *spanish explotation* o cine S<sup>106</sup>. Turismo, bases americanas militares a cambio de la complicidad internacional con el régimen, bikinis, Benidorm, Torremolinos, guiris y extractivismo turístico. El destape fue el desencadenante de un debate mediático en torno al sexo en este país después de casi 40 años de censura versus la cultura underground. Entre los iconos del destape se cuentan nombres como los de Susana Estrada, M<sup>a</sup> José Cantudo, Barbara Rey, Ágata Lys, Nadiuska o Amparo Muñoz entre otras. Susana Estrada (Fig. 23), en concreto, tuvo 14 causas abiertas por escándalo público, además de amenazas de bomba, a punta de pistola, y de violación a propósito de su obra musical titulada *Historias de striptease* (1976), donde el poder de convocatoria de la actriz —que hacía un desnudo integral sobre las tablas— era tal que hasta llegó a provocar el aplazamiento de un partido de fútbol entre el Real Unión de Irún y el Alavés.

---

<sup>106</sup> A la “Ley Fraga” (Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta), sucederá a finales de 1977 la clasificación S (creada por el gobierno de Adolfo Suárez) en la que se tenían que incluir todas las películas que, por una razón u otra, pudieran herir la sensibilidad de los espectadores.



Un año antes, sin embargo, se desata el furor con *La Trastienda* (Jorge Grau, 1975) y la mítica escena “del felpudo de la Cantudo”: “Cuando yo hice *La Trastienda* solo había señoritas con poca ropa, y lo mío fue el primer desnudo. El destape vino después de mí”<sup>107</sup>. Después vendría, en el ámbito de la visibilidad lésbica y el destape, *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977) con esa tórrida relación entre Bárbara Rey y Rocío Durcal. Aunque el primer chispazo llegaría de la mano de Jess Franco en 1971 con *Las vampiras* o *Vampiros Lesbos*, que encontrarían un enlace referencial con alguna letra del disco posterior de Estrada, *Amor y Libertad* (“Quítate el Sostén”, Sauce, 1981): “¡Quítate el sostén! /El amor es muy dulce /Si en brazos de tu amiga /Lo sabes disfrutar”.



**Fig. 23.** Izq. y dcha.: O.R.G.I.A (2020), *Follarse la ciudad. We <3 Benidorm*, rotulador sobre papel, en O.R.G.I.A, 2021. // Ctro.: Enrique Tierno Galván y Susana Estrada, durante la entrega a la actriz de un premio del diario *Pueblo* (1978), en <https://www.revistavanitfair.es/poder/articulos/susana-estrada-foto-tierno-galvan-diario-pueblo-40-aniversario/29064>.

Como vemos en la casuística, los límites son difusos, pues parte del cine de terror de la época anticipó al destape y se confundió con él. Lo importante no obstante es, que antes de su declive (propiciado por la legalización de las salas de cine X en España en 1984<sup>108</sup>), propició un imaginario sexuado inédito para el público general en un contexto pacato, aunque obviamente con una perspectiva heterosexista, y desencadenó por tanto las primeras confrontaciones públicas feministas al respecto del debate pro-sex anti-sex, que se darían principalmente en el ámbito de la prensa amarillista (portadas de *Interviú* incluidas)<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> M<sup>a</sup> José Cantudo entrevistada por Valeria Vegas, 2017.

<sup>108</sup> Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre, sobre protección a la cinematografía española.

<sup>109</sup> “La investigadora María Ángeles Durán explica en *Susana y el sexo* que “El movimiento feminista se llevaba regular con el destape, que, en muchos casos, era un destape bastante chabacano y no tenía mayor coartada de política, ni tenía detrás un intento de liberación, o de conquista de libertades nuevas. Las mujeres que fueron protagonistas del destape sí se veían a ellas mismas como feministas o, por lo menos, como luchadoras por la igualdad y los derechos de la mujer” (Ander, 2021).

En los años 80, el debate continúa en la sede del CFLM (Colectivo Feminista de Lesbianas de Madrid) y en las páginas de su herramienta de difusión, *Nosotras que nos queremos tanto*; y en los 90, es retomado como hemos ido apuntando por LSD. Desde principios de la década de los 2000, este desplazamiento y apropiación del deseo no normativo explícito sexualmente materializado en una serie de trabajos plásticos de diferentes artistas y colectivos, confluirán en la denominada red transfeminista (nombrada así desde las Jornadas Feministas de Granada en 2009), y que adoptará y será calificada como movimiento postporno. De hecho habrá una cierta confusión entre prácticas transfeministas y postporno (Sentamans, 2013a; Egaña, 2017). Aunque en ello profundizaremos en la segunda parte de la tesis —además de en lo denominado como *sex wars*—, lo postporno tendrá diferentes formulaciones y derivas a lo largo de los años, entre lo metafórico, lo explícito y el terror a lo monstruoso, a lo queer:

El pornoterrorismo ha salido a la calle para realizar masturbaciones públicas colectivas, pornoasaltar el Vaticano y demás instituciones del enemigo, aterrorizar a la puta sociedad mostrándole las cosas que sus monstruxs aprendieron a hacer sin su ayuda y a pesar de sus condenas. (Torres, 2012)

Somos monstruxs y queremos seguir siéndolo. Pero queremos ser monstruxs deseantes y deseadx y ese es un trabajo que solo podemos hacer mostrando nuestros cuerpos, poderosos, fuertes, bellos y valiosos a la luz... Mutantes, mutables y orgullosos. (Post-Op, en Solá y Elena-Urko, 2013, p. 206)

Varios autores han analizado el concepto teórico de “lo queer” criticando su normalización desde la academia y desde el norte, que incluso ha provocado la formulación de la fonetización malsonante del concepto desde las perspectivas descoloniales (“lo cuir”): ¿desde dónde nos nombramos cuir/queer? Decía Vidarte que quienes usamos la palabra queer ya hemos accedido a un contexto no marginal, y que por lo tanto, probablemente, ya no somos nada queer (!). La traducción a nuestro contexto ha pasado mayoritariamente por el filtro simbólico de lo “homosexual” que secuestra y centraliza el significado en la comunidad de hombres blancos gays, eliminando su origen marica-bollero-trans\* y más, paraguas de todas las identidades monstruosas y sus intersecciones previas, que no son pocas.

### 2.3.3. El cómic

Otro de los formatos visuales a destacar en nuestra cultura visual es sin duda el cómic, un formato omnipresente y en continua evolución. Hemos vivido el paso de la historieta infantil española con el TBO (1917-1998), al éxito de personajes como Zipi y Zape (creados por José Escobar desde 1948), o Mortadelo y Filemón (del mítico dibujante Francisco Ibáñez Talavera desde 1958), y de ahí al nacimiento y desarrollo del comix underground. Y a partir del impulso del cómic para adultos, independiente y de autor, el

paso a la consideración de éste, y en especial de la novela gráfica, como nueva forma de obra creativa elaborada, producto cultural de primer orden.

O.R.G.I.A no puede negar su filia por los acrónimos humorísticos de Ibáñez, con sus agencias como la T.I.A. (Técnicos de Investigación Aeroterráquea) parodia de la C.I.A, y sus antagonistas criminales: S.O.B.R.I.N.A. (Sindicato Organizador Bollos Reivindicantes Inter Nacionales Atléticos), A.B.U.E.L.A. (Agentes Bélicos Ultramarinos Especialistas en Líos Aberrantes), C.U.E.R.N.O. (Centro de Utensilios Extraño-Raros Nefasto Ofensivos) o M.A.L.A. (Mafiosos Armados Ligeramente Atolondrados). Estos juegos entre significante-significado con el acrónimo, que se mezclan con los citados del colectivo artístico y activista LSD, y a toro pasado con otros como S.T.A.R. (la Street Transvestite Action Revolutionaries de Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson), serán retomados por Parole de Queer para el guión de *Superbollo contra la L.E.F.A* (Liga Exterminadora de Feminazis Antisistema), de 2020, en el que realizamos el “Capítulo 7”. Tampoco podemos negar la contribución a nuestro imaginario erótico-pornográfico del denominado cómic “para adultos”, aunque fuimos muchxs quienes llagamos a él antes de alcanzar la edad recomendada.

El cómic es como se autodenominaría la versión underground, canalla y libertaria de esas historietas que hasta entonces se consideraban infantiles y de segundo orden, lo que le daría en un principio una cierta facilidad para escabullirse de la censura, además de operar en un ámbito aún libre entonces de la dictadura de lo “políticamente correcto” (Onliyú, 2019, 06:20- 06:40). Esto generó un espacio de propuestas diversas, aunque algunas más minoritarias que otras, como es el caso por un lado de la representación de la pluma, lo trans\* y lo marica, con las historietas de Nazario y la llegada de Ralf König a las páginas de *El Víbora*, y donde los personajes trangénero y multireferenciales de Rampova, por ejemplo, no tuvieron la cabida que, pensamos, merecía. También ampliaron el espacio de experimentación las autoras que decidieron romper con las normas del modelo único y prolífico de las “historietas para chicas” en las que se habían educado desde medidos del s. XX. Éstas ejercían toda una pedagogía de género para adiestrar en la feminidad doméstica y sumisa a través del “cuento” del amor romántico, heredero de los “cuentos de princesas” (Vila, 2021). Complemento necesario, dentro del binarismo de género impuesto, de las series de historieta de aventuras en las que se educaba a “los chicos” en una masculinidad aventurera, valiente y guerrera, representación romántica de los “valores patrios de fraternidad guerrera” que al menos era menos asfixiante que su contrapunto femenino (Vila y Mettaglio, 2018, p. 218). El nuevo cómic desde los años 70, trataría de romper con la herencia franquista de una educación visual única en la que ellos se veían como Capitanes Trueno y Guerreros del Antifaz y ellas como Azucenas y Floritas, dando lugar a una diversidad heterogénea reflejo de la nueva sociedad. Desde la feminidad tutelada de *Esther y su Mundo* de Pura Campos a las aventuras de la trabajadora sexual trans *Anarcoma* de Nazario. Aunque de nuevo encontramos un vacío en esta genealogía del cómic de autoras del s. XX y sus

antecedentes, aún en construcción<sup>110</sup>, y aún más de autoras lesbianas reconocidas y de su autorrepresentación. De nuevo hay un vacío más allá de los estereotipos lésbicos producidos por las fantasías de los autores varones, desde el humor sicalíptico al cómic para adultos (Fig. 24).



**Fig.24.** De izq. a dcha y de arriba a abajo: Portada de la revista *Papitu* 13 (15 de agosto de 1923) // Portada de la revista *Bésame* nº 5 (1932) /// Ilustraciones sicalípticas EN: Sentamans, 2012, p. 64. Viñetas de Daniel Torres, *Opium* (1982) en *Revista Cairo* nº 4.

El uso de la historieta con fines críticos, humorísticos y satíricos tiene una larga trayectoria, que ha sido analizada por Tatiana Sentamans (2012) desde una perspectiva que pone de relieve la representación de una sexualidad activa de la mujer en las revistas sicalípticas en el Estado español durante el primer tercio del s. XX.

Las revistas sicalípticas son un tipo de publicaciones periódicas que combinaban humor, actualidad y crítica en unas contribuciones literarias, y principalmente gráficas, con un marcado componente erótico. Entre los títulos más conocidos del período pueden citarse,

<sup>110</sup> Quisiéramos destacar el reciente libro *Tebeos. Historietas para chicas* (2021) y la investigación con perspectiva de género y en primera persona de Marika Vila, que consideramos de gran utilidad para ampliar la genealogía del cómic. En su entrevista con Bettaglio (2018) enumera algunas de las autoras sicalípticas de la República, como Lola Anglada, Josefina Tanganelli o Rosa Garcerán, y otras que requieren un rescate del olvido.

entre otros muchos, *La Traca*, *La Viuda*, *KDT*, *Papitu* (y su sustituto *Pakitu*) o *La Tuies*, en la franja editorial levantina (Valencia y Cataluña); y *Flirt*, *Muchas Gracias*, *Color o Vida Galante* en la madrileña. En plena revolución técnica, los avances e innovaciones hicieron posible la aparición, primero de la prensa ilustrada (ilustración y grabado) y después de la gráfica (fotografía). Y en España surgieron una gran cantidad de publicaciones, lo que supuso el arranque de un nuevo fenómeno sociocultural, además de un acontecimiento de gran importancia en lo que respecta al acceso a la información —en vista de los altos índices de analfabetismo. (p. 51)

Como bien indica Tatiana Sentamans, la historieta satírica y sicalíptica tiene ya su tradición arraigada en Cataluña y Comunidad Valenciana, donde se da la conjunción de un particular humor erótico “picante”, con una industria gráfica temprana y bien desarrollada, y con una gran escuela de artistas gráficos (dibujantes, cartelistas). Esto unido a la eclosión de actitudes reivindicativas desde los sectores juveniles contestatarios en los años 70 hará que surjan, especialmente en Barcelona, una serie de fanzines que serán espacios de representación alternativo, de bajo coste y fácil distribución, donde se da rienda suelta a la crítica *progre* —en red con los movimientos vecinales de barrios— con propuestas más o menos creativas. Su desarrollo hacia revistas más elaboradas, coincidiendo además con una reivindicación de la semiótica del cómic de autor desde la esfera intelectual (Warhol en el arte, Umberto Eco o Román Gubern en lo teórico), dará lugar a propuestas colectivas como *Butifarra!* o *El Papis*, que unirán compromiso político-social y reivindicación de la autoría. Y donde autoras como Marika Vila ampliarán su espacio de expresión donde encontrarse con/en el feminismo. En este sentido ella y otras dibujantes coetáneas aprovecharán el poder visual del lenguaje del cómic para ponerlo al servicio de asociaciones feministas, con la creación de panfletos, carteles y otros materiales gráficos (Vila y Bettaglio, 2018, p. 233).

Otras propuestas tomarían otro rumbo, lo que se llamaría la línea dura o “línea chungá”, en su expresión de un fuerte sentimiento de desencanto, tal y como indica Pedro Pérez de Soler, propio de quienes vivieron la Transición como el robo de una oportunidad de cambio radical:

El desencanto, en una definición un poco esquemática, es la decepción debida al secuestro por la clase política de lo que muchos habían visto como la gran oportunidad para una democracia mucho más amplia y participativa; este desencanto se tradujo, con frecuencia, en el abandono del activismo político y las esperanzas de un cambio radical. Esta decepción se puede ver de primera mano en revistas de los años 70 como *El Papis* o la contracultural *Star*. Para *El Víbora* y *Cairo*, el desencanto es un punto de partida. (Soler, 2013)

El desarrollo del cómic tuvo su apogeo de forma paralela a La Movida y bajo el mismo detonante, pero se desarrolló fuera del campo magnético que ejercía el sector madrileño más centrado en la música y la noche, del que algunos fueron desertores. “¿La movida?

No quiero tener nada que ver ni con Alaska, ni con Mario, ni con McNamara" diría Ceesepe en el mismo año de su fallecimiento (Pérez, 2018), a pesar de haber retratado la escena madrileña durante su período álgido. Él formaría parte de la red tentacular catalana unida al panorama internacional de dibujantes de cómic que trabajarían en las míticas publicaciones periódicas colectivas barcelonesas como la revista *Star* (1974-1980) —que junto a *Ajoblanco* sería referente de la prensa alternativa de la Transición española, *Tótem* (1977-1994 en el Estado español), *El Víbora* (1979-2005) o *Cairo* (1981-1991)—.

Para algunas de nosotras —y es mi caso particular— los comix han estado disponibles desde la infancia en las estanterías de la casa familiar, o en la de lxs amigxs de la familia. Han sido después objetos de coleccionismo bastante asequibles en los imprescindibles rastros y tiendas de segunda mano. Lugares que hemos explorado en busca de tesoros y fetiches, y de los que han surgido, por ejemplo, las cuatro escenografías y vestuarios completos para la práctica colaborativa de travestismo (drag-king) *Taller de Reyes. Bastos, Copas Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Español* (O.R.G.I.A, 2005). Desde la importancia ya mítica del rastro de Lavapiés (Madrid) como lugar de encuentro, intercambio y adquisición de fetiches varios —antigüedades, música, camisetas de autor, fanzines o cómics— desde los años 80; a los montones de los *mercaditos* valencianos que nosotras transitamos, como el del Cabanyal o el de Benimaclet, el rastro del Mestalla, origen de exóticos vestuarios para fiestas y performances; a las tiendas de “todo a 100” y sus brillantes “chacharitas” o utensilios convertibles en prótesis, la búsqueda de rarezas de otros tiempos y preciadas gangas es una práctica que, para nosotras, une el readymade duchampiano, el DIY punk y la práctica familiar/matriarcal de la compra con regateo en los puestos de nuestros mercadillos de barrio.

Volviendo a las publicaciones, su formato de fácil acceso ha dado un valor potencial en nuestra cultura visual, en la formación de una primera “mirada adulta” en cuanto a la representación de la sexualidad y todo un imaginario erótico-pornográfico, las drogas o la crítica política. También toda una retórica visual y textual, herramientas expresivas como el humor, la sátira, la ironía, e incluso otras formas de pedagogía no paternalistas sobre prácticas seguras, de cuidado y afectivas en tiempos de expansión del VIH (Fig. 25).





Fig. 25. Viñetas de Nazario (1987), *El sida*, en *El Víbora* n° 88.

El cómic underground era ya una red internacional polarizada por EE. UU. principalmente que entraría en el Estado español a través del trabajo de las incipientes editoriales independientes que, por un lado, traerían el trabajo de creadores foráneos, y por otro darían salida al trabajo de los y las creadores/as nacionales muy influidos por los primeros. Así ediciones La Cúpula —nacida con *El Víbora*—, o Norma editorial —nacida con *El Cairo*—, resultaron ser una prolífica plataforma de intercambio y traducción de material, y también de colaboración entre artistas nacionales y con otros de Francia, Italia, Estados Unidos o Alemania<sup>111</sup>. *El Víbora* traería a nuestros imaginarios, por ejemplo, la fetichización de las gigantas de las historias de Robert Crumb, o la distopía retro-futurista cyberpunk de *Ranxerox*, un reflejo incisivo de la sociedad italiana en el momento de auge del consumo de heroína y transmisión del VIH<sup>112</sup>. Cabría hacer aquí una mención especial a todos esos personajes dibujados que encarnaban mujeres no normativas, con feminidades extremas o diferentes, entre los que se encuentran, por ejemplo Lubna, la adolescente heroinómana e indolente que controla los circuitos de *Ranxerox* para sus propios intereses en una metáfora demoledora del amor romántico. Dibujados casi siempre por varones —y por lo tanto encarnando sus fantasías y miedos como en el caso de la representación del simbolismo finisecular— en ocasiones fueron las protagonistas de las propias series. Mujeres-artefacto, cuerpos-icón ocupados por los fantasmas y fantasías de sus autores (Vila, 2021, p. 226), este es el caso de *Valentina* (En *Tótem* desde 1977), *Enmanuel* (1978) o *Justine* (1979) de Guido Crepax; de todas las imposibles estilizaciones de una feminidad hipersexual de Milo Manara, o posteriormente, de *Clara de Noche* (*El Jueves*, 1992), que encarnaba esa feminidad pre-

<sup>111</sup> Véase Soler en Juanola y Font, 28 de agosto de 2019.

<sup>112</sup> Un proyecto del cual Stefano Tamburini se encargaría del guión, y el prolífico artista Andrea Pazienza del dibujo, hasta su temprana muerte en 1988 a causa de la heroína. El dibujo de *Ranxerox* lo continuaría Tanino Liberatore con su dominio del color y una depurada técnica del dibujo.

codificada del “ángel del hogar” de Fray Luis de León pero en versión trabajadora sexual (a imagen y semejanza de la *Irma la dulce* de Wilder de 1963). O *Tank Girl* (*Deadline Magazine*, 1988; *El Víbora*, 1991; colección "Fuera de serie Comix", 2001), mito erótico cyberpunk y muy butch que encarno personalmente en el fanzine dibujado por O.R.G.I.A, *Estamos hartas de súper-héroes* (2008. Fig. 26)<sup>113</sup>.



Fig. 26. O.R.G.I.A (2008), *Estamos hartas de super-héroes*, fanzine [fragmento].

Así, el cómic ha sido desde los años 80 hasta ahora un medio con el que hemos nutrido nuestro imaginario. Y es también un lenguaje que por su carácter inmediato, popular y dinámico, al igual que la música, permite dar salida a visiones periféricas y a la creación de una escena independiente. Nuestro contexto sociocultural desde la Transición a la crisis del sida y de la heroína quedará retratado, de formas más o menos metafóricas o directas, en las publicaciones periódicas. Desde las historias de barrio de *Makoki* de Miguel Gallardo, o *Historias de la puta mili* y las del último chorizo, también filósofo de calle, *Makinavaja* de Ivà (Ramòn Tosas), en los que reconocemos nuestros barrios chinos, el vecindario más lumpen y canalla, las tribus urbanas, y por supuesto también toda la cultura del cáñamo, de la heroína y las aventuras psicodélicas producidas por alucinógenos varios. A los retratos de línea mucho más blanda de la Barcelona alternativa preolímpica de Mariscal, quién acabaría siendo el diseñador de Cobi, mascota de las Olimpiadas del 92. Y de la línea más intelectual, experimental y muy ligada al imaginario

<sup>113</sup> Hecho ex profeso para el proyecto expositivo y editorial de Erreakzioa-Reacción sobre fanzine feminista ¡Aquí y Ahora! Nuevas formas de acción feminista (Sala Rekalde, Bilbao, 2008).



mítico mediterráneo, de Max (Francesc Capdevila), conocido por las aventuras de Peter Punk, y su inolvidable Kampanilla, en la que retrata las *vendettas* entre punks, “jipis”, “yuppies” y “jevis”<sup>114</sup> en clave de fábula. Todos ellos, de forma más o menos directa, están influidos por las publicaciones americanas de autores como Gilbert Shelton y sus *Fabulosos Freak Brother*, o las historias de *Mr. Natural* de Robert Crumb, cronistas de esa contracultura del cáñamo asociada a la izquierda cuyo símbolo y señal de identidad más visible es el *porro*. Y de la que los autores nacionales harán su propia adaptación, irán creando sus estilos genuinos, y haciendo su propia crónica de actualidad en revistas como *El Víbora*, desde el sonado número especial del 23-F, y especialmente en la revista *El Jueves* (desde 1977 hasta ahora).



**Fig. 27.** Izd.: Número especial de *El Víbora* dedicado al 23-F (1981). Ilustraciones de Daniel Torres (pág 17) y Javier Mariscal (pág 51), respectivamente. // Drch.: Portada de *El Víbora* nº 62 (1979) de Laura Pérez Vernetti.

Esta cualidad de generar imaginarios y universos simbólicos del lenguaje del cómic, y su cierta facilidad para dar lugar a creaciones independientes de la escena mainstream (de grandes editoriales y público masivo), hará que también se cree un espacio de tensión, resistencia y cambio en cuanto a la representación de otros cuerpos, sexualidades, prácticas y formas de vida fuera de lo socialmente impuesto. En este sentido los finales de los 70 fueron el inicio de una búsqueda de autorrepresentación de las mujeres historietistas, una toma de su espacio propio en la industria, y una emancipación de las directrices impuestas hasta ese momento en sus guiones, sin lo cual no se entendería el lugar cada vez mayor que éstas ocupan en ella.

<sup>114</sup> Es habitual en la obra de éste y muchos otros dibujantes y guionistas aquí nombrados reflejar la jerga coloquial de los barrios, muchos de origen carcelario, otros neologismos de la modernidad del momento, y muchas veces transcribiéndolos fonéticamente, por lo que han dejado todo un archivo del argot de la época.

Los trabajos de todas las pioneras lo que hacen no es cambiar el mundo de momento, lo que hacen es generar las raíces para que crezca ese cambio. Y ha crecido. Y el *Metoo* fue la expresión más clara, y esperamos que no cambie. De hecho en el mundo del cómic se ha apreciado clarísimamente el cambio y la potencia de las nuevas autoras.<sup>115</sup>

Aunque cabe reconocer aquí que creadoras como Carol Ley, la mencionada Marika Vila, Ana Miralles, María Luisa Barraquer “Isa Feu”<sup>116</sup> o Laura Pérez Vernetti, han sido mayoritariamente un descubrimiento a posteriori para nosotras. Y en concreto gracias al comisariado de Marika Vila Migueloa del apartado «El cuerpo como el conflicto» sobre cómic y feminismo, incluido en la exposición *Feminismes!* del CCCB (2019-20), en la cual participamos con diversas obras. Su investigación de tesis desde la experiencia como mujer historietista nos parece fundamental, así como su obra gráfica, para descubrir el proceso de experimentación que todas ellas llevaron a cabo para subvertir la carga iconográfica y simbólica que acarrea la representación del cuerpo de la mujer, y buscar otros caminos expresivos. Sobre esto comenta Laura P. Vernetti (2021).: “En mi carrera he tratado todo tipo de temas: la mitología, el erotismo, la literatura en el cómic, el cómic experimental y, en los últimos años, la poesía gráfica, vertiente en el cómic de la que soy una de las pioneras. Siempre me ha interesado investigar nuevos caminos”.

### 2.3.4. Cultura del sexo ¿Dónde están las bolleras?<sup>117</sup>

Pero sin embargo, y como ocurre con nuestro universo musical, echando la vista atrás no vemos autoras bolleras -al menos reconocidas- en los comix de los 70 y 80 en el Estado español, y nuestra representación en los guiones es escasa, y siempre es desde una mirada masculina y mayoritariamente heterosexual. Sí que encontramos sin embargo a las travestis y trans\* en el lumpen barcelonés retratado por Nazario, y en las historietas cañí-glam-camp de Rampova, la única dibujante trans\* a la que tendremos acceso ya en los dosmiles. Nos reconocemos o nos fascinamos, de forma más o menos temprana, en su imaginario erótico-festivo, y más tarde en los dibujos de moteras butch G. B. Jones y su referente directo Tom of Finland, representante de toda la iconografía marica de chulazos encuerados y en uniforme, base de la subcultura leather y BDSM. No sería hasta los dosmiles que nos llegarían las series de *Unas Bollos de Cuidado* (desde 2004) de Alison Bechdel- por fin una bollera escribiendo/dibujando sobre su familia elegida, y *Strangers in paradise* (desde 2006) un cómic protagonizado por una joven lesbiana, “Katchoo”,

---

<sup>115</sup> Marika Vila en el Salón del Cómic de Santa Cruz de Tenerife, 10 de junio de 2021, 36:34 - 37:20.

<sup>116</sup> El archivo de Isa Barraquer y su marido Roger Subirachs, con quién trabajaba colaborativamente, se encuentra en la colección del Archivo Lafuente (Cantabria - Madrid). En cuanto a las mujeres historietistas en España, Ruth Bernárdez ha realizado un estudio más exhaustivo del género de “cómic femeninos” que se publicaban principalmente en “revistas de chicas” en el libro *Las chicas son guerreras* (2018).

<sup>117</sup> Véase al respecto, por ejemplo, Platero [ed.]: *Lesbianas, discursos y representaciones* (Melusina, 2007), con portada de O.R.G.I.A.

aunque -oh sorpresa- fuese un guión propio de culebrón romántico bastante tibio y obra de un autor, Terry Moore. Las dos, de nuevo, desde el contexto norteamericano.

Con los cómics para adultos accedimos a una amplia y compleja concepción del deseo, que atravesaba prácticas diversas, fascinantes, plagadas de fetiches y juegos de rol, pero cuyas fantasías quedaban habitualmente ceñidas al ámbito (o mirada) heterosexual patriarcal a pesar de las prácticas, canalizadas en cuerpo idealizados, y/o con una iconografía y narrativa harto predecibles. Solo cabe reconocer que, como ocurre con la pornografía (y nos sucedió con la sexplotation, especialmente con la saga *Vixens* de Russ Meyers, el cine del destape o figuras de la blaxploitation como *Coffy*, *The Black Panther* de 1973), han alimentado el imaginario de muchos aunque sea a través de lecturas parciales críticas, fascinaciones mitómanas temporales, o en relaciones de amor/odio, deseo y asco. Con los cómics con pluma -de marica, de bollera, de trans, que han llegado a cuentagotas a lo largo del tiempo a nuestra vida, se produjo un “clic”<sup>118</sup> entre deseos y representaciones, cuerpos deseados y cuerpos posibles, fantasía erótica y amplitud de imaginarios. Todo esto es importante para entender la memoria estético-política de nuestra generación, parte de la obra gráfica de O.R.G.I.A, el origen de nuestros fetiches y representaciones, tan ligados a la sexualidad subversiva y a la multiplicidad de cuerpos, y las diferentes estrategias de reapropiación o de creación en las obras de diferentes colectivos/cuerpos autodenominados transfeministas en el Estado español del s. XX.

Es igualmente necesario conocer lo sexualmente explícito, complejo y socialmente considerado perverso, y su cruce con lo queer y lo identitario, para entender una gran parte de la cultura pop del s. XX, desde los grandes iconos de la música a los de la moda. Y es que la imaginería del fetichismo y el BDSM pasó de ser parte de diversas subculturas, a democratizarse en las primeras fotos y cortos en b/n de pin-ups como las Bettie Page a cargo de Irving Klaw, se multiplicó gracias a la pornografía de diferente pelaje -gay, hetero, lésbica-, se adoptó por tribus urbanas como los punks, con sus cadenas y arneses de cuero, rejillas y actitudes provocadoras, y ciertas figuras creativas de los 80 recogieron la influencia para convertirla en producto de consumo popular.

---

<sup>118</sup> *El Clic* es una de las obras eróticas más reconocidas del autor Milo Manara, en la que la protagonista, Claudia, lleva un chip insertado que, al ser activado, desata “sus” deseos sexuales. Este argumento es paralelo al de *Valentina*, de Guido Crepaz, sobre el que Marika Vila (2018) hace ver que es un reflejo del sujeto posmoderno descentrado, verdadero protagonista fuera de plano que hace realidad sus fantasías -que son las de sus autores- a través del cuerpo de ellas.



Fig. 28. Imágenes del calendario de 1993 de Madonna para *Interviu*, n.º 870 .

Y es que, en el hervidero referencial de ida y vuelta que fueron las décadas desde finales de los setenta a los noventa, y de lo local a lo global, lo que se denomina música pop atravesó también parte de La Movida y llegó a nuestras revistas, pantallas y radiocassettes. Un fenómeno cultural que, a pesar de ser sinónimo de la cultura de masas, también fue una vía de acceso adolescente a buena parte de referentes underground que nutrieron posteriormente nuestro imaginario.

Aquí es donde cabe reseñar un icono fundamental en el ámbito de la sexualidad, que aunque visto con distancia pueda resultar *soft*, no lo fue en absoluto (Fig. 28). El álbum *Erótica* de Madonna (Maverick-Sire Records, 1992) sin duda fue un antes y un después para varias generaciones, especialmente por el carácter explícito de videoclips y letras, y por el libro que lo acompañó, *Sex* (Hachette Book Group USA, 1992). El videoclip de su single homónimo fue un escándalo en la época, y su versión más extrema fue censurada por muchas cadenas como la MTV. En él, la cantante encarna a Dita, un alter ego vestida de dominatrix enmascarada con diente de oro y látigo en mano, donde se intercalan escenas registradas en super 8 durante el *shooting* para el libro *Sex*. Este videoclip fue un hito en nuestra cultura visual, ya que desde la TV nos adentró por primera vez, y de manera explícita, en el sexo lésbico, los slings, las saunas o prácticas como la lluvia dorada, sin mencionar lo que supuso ver a Madonna enrollarse con Naomi Campbell e Isabella Rossellini. Tardaríamos años aún en conectar este fenómeno de masas con la existencia de clubs de lesbianas que practicaban el BDSM como las pioneras Daughter of Bilities, o el club Samois, del que fue arte y parte Gayle Rubin, o su revista *On our backs*. También pasaría un tiempo entre bailar con el éxito *Vogue* de Madonna y ver *Paris is Burnig*, a pesar de ser ambos de 1990, y entender lo que el “strike a pose” suponía para toda la comunidad queer afrodescendiente y latina de los suburbios estadounidenses. Con el tiempo el pop nos removerá políticamente muchos conflictos

personales —entre el gusto y la crítica, pues tendremos conciencia de su apropiacionismo cultural y su ejercicio extractivista y capitalista de epistemologías periféricas y precarizadas, a pesar de estimular ciertas dinámicas de producción cultural desde el punto de vista referencial, entre el underground y el mainstream y viceversa.

Referentes, referencias y más referentes. Pareciera que este es un asunto exclusivo de este análisis, y de este capítulo II en particular. Sin embargo, en la reciente mesa redonda *Abstracción, performatividad y memoria/amnesia* (MACBA, 2021) moderada por Maite Garbayo, las artistas performers Itziar Okariz y Dora García conversaban, entre otras cosas, de sus referentes. En el caso de Okariz, se mezclan primeras ficciones de los recuerdos de infancia —Los Cinco de Enyd Blyton— a los referentes más pop, la ciencia ficción de Úrsula K. Leguin y otros, Buñuel y Chaplin y el surrealismo en general, el cómic de los 80 como *El Víbora* y *Ranxerox*, la música de Nick Cave y la de Kate Nash, y su actitud, Siouxsie, a la literatura de Virginia Wolf, *Orlando*, Simone de Beauvoir, a la teoría de Guy Debord y, cómo no, el feminismo, sus libros, pero también los colectivos y las manifestaciones que ella misma define “de cuatro gatos”. También hace alusión al punk “como actitud y como estilo propositivo”. Muy cercana a ella en orígenes y redes afectivo-artístico-políticas, otra artista, Azucena Vieites nos habla en su citada tesis asimismo de la importancia del punk y sus propuestas como el DIY, pero también de Tino Casal y la cultura musical y artística que le rodea en los años de universidad en Bilbao de los 80. Por otro lado, Dora García, reconoce referencias (por edad e interés), influencias y lecturas en común, como la ciencia ficción, el dadaísmo del Cabaret Voltaire y el surrealismo. Y cierran la mesa con un reconocimiento de mutua inspiración por sus trabajos.

Esto mismo lo vemos en la investigación y trabajo documental de Lucía Egaña (2017), que hace una cartografía de nuestro contexto temporal, aunque centrándose más específicamente en las prácticas del postporno desarrolladas en Barcelona por quienes consideramos nuestras propias redes afectivas y políticas transfeministas —y de imaginarios compartido. Colectivos como Post-Op, Go Fist Foundation, Quimera Rosa o Diana Pornoterrorista hablan de su documental *Mi sexualidad es una creación artística* (Egaña, 2011) de sus referentes, en los que encontramos coincidencias con el texto que abre este capítulo, así como otros que igualmente podrían haber sido citados en nuestro mixtape: Claude Cahun, Lydia Lunch, Cindy Sherman, De La Grace Volcano, Ron Athey, Pierre Molinier, el BDSM gay, Bruce LaBruce y su película *Raspberry Reich*, Richard Ken, Nina Hagen, GG Allin, el punk otra vez, y de nuevo también la admiración mutua. Y es que:

Si algo define a O.R.G.I.A, por encima de todo, es ser un grupo, y haber rimado, para empezar los tempos, saberes, imaginarios y deseos de las diferentes personas que formamos parte del mismo o que han pasado por él. También el habernos a-rrimado a una red con la que nos retroalimentamos: la red transfeminista del Estado español y

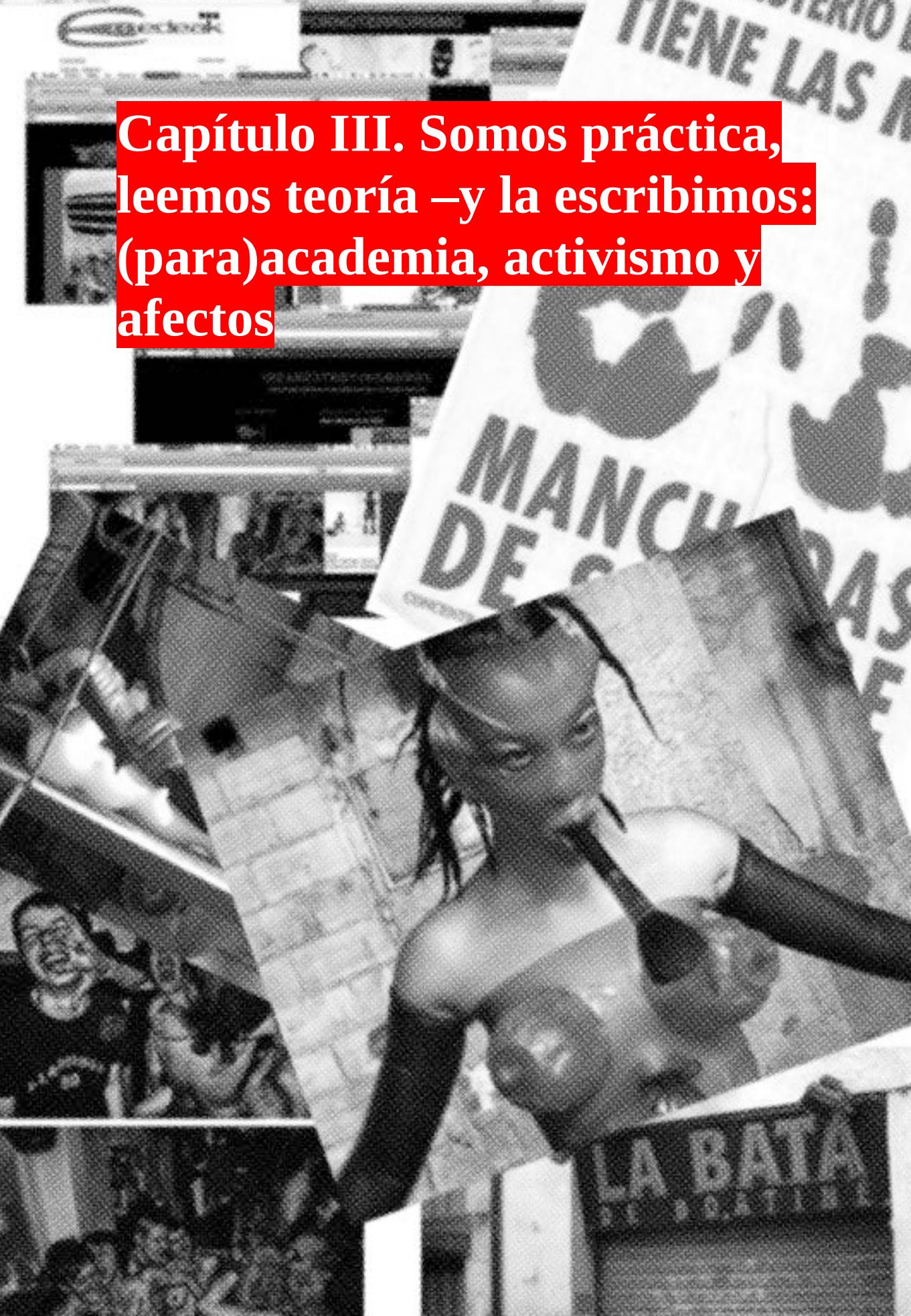
Latinoamérica, incluso antes de llamarse así. Esto ha sido posible gracias al encuentro, las afinidades afectivas - y sexo-afectivas-, y al hecho de compartir lugares de resistencia, y posicionamientos políticos críticos comunes. Esto ha provocado también tanto rimas asonantes como consonantes en función de la acentuación de los tempos y de los contextos dispares. (O.R.G.I.A, 2022)

Devenir *orgía*, devenir O.R.G.I.A: aunque venimos de diferentes orígenes, nuestras genealogías y recorridos nos llevan a referentes similares, compartidos, conectados, lo cual nos lleva a cruzarnos, coincidir, enchufarnos y encendernos como red para crear imágenes que nos apelen e interpelen a otros. La variedad de referentes visuales, audiovisuales, musicales, literarios, es algo propio de nuestra generación (pensemos que la apertura democrática del Estado español y de otros territorios del sur conlleva una explosión de estilos/modas), pero también el transitar, picotear estilos y formas de hacer sin quedarnos con/en ninguna etiqueta es algo que podría ser definido como “queer” en una acepción extendida —en el sentido coloquial de popurrí. Cerramos aquí pues esta telaraña entretejida que pone en contexto y *sitúa* la siguiente parte de la tesis.

**SEGUNDA PARTE:  
GENEALOGÍAS Y  
TEORÍAS  
ENCUERPADAS.  
SER  
AUTODIDACTAS,  
ENTRE LA CALLE  
Y LA INSTITUCIÓN**



**Capítulo III. Somos práctica,  
leemos teoría –y la escribimos:  
(para)academia, activismo y  
afectos**





# Capítulo III. Somos práctica, leemos teoría –y la escribimos: (para)academia, activismo y afectos

Como transfeministas, nuestra producción artística es nuestro medio de expresión, nuestra arma de combate, nuestro escudo de protección, nuestro modo de pensar, y de producir sentido.  
(O.R.G.I.A, 2022)

La rápida transición a una “sociedad igualitaria” en este país había dejado lagunas, contradicciones y vacíos en la memoria colectiva, donde pervivían mecanismos del pasado (cosa que sucede, de diferente forma, en otros contextos del ámbito latinoamericano donde también se entretajan nodos de la red transfeminista). En este sentido, cabe tener en cuenta que antes de la conexión trans-autonómica y trans-estatal de la red, las diferencias regionales y nacionales condicionaban —y siguen condicionando— las posibilidades de acción y transformación en y del entorno más inmediato. De una forma primeramente inconsciente, intuitiva, y a partir de la etapa universitaria, de forma cada vez más consciente y política, veremos que muchos de esos vacíos y contradicciones que atraviesan la sociedad y por extensión nuestros cuerpos, que las violencias que vivimos o de las que somos testigos o confidentes —cada una según su biografía—, son “asunto del feminismo”. ¿Pero de qué feminismo? Esta cuestión fundamental será abordada desde diferentes aristas en el presente capítulo.

Dentro de la red transfeminista, los modos de llegar a una conciencia del feminismo son múltiples y multi-contextuales. Algunxs han transitado y transitan el asociacionismo, otrxs han sido y son más cercanas al movimiento okupa y a posiciones más anarquistas, otrxs simplemente hemos “encuerpado” políticamente intuiciones y posicionamientos personales subjetivos que después, como en el resto de casos, hemos enlazado con los referentes y las genealogías. En este sentido, se señalará cómo una mayoría de nosotres hemos pasado por la Universidad, estableciendo en ese período una conexión entre la teoría y la práctica del feminismo, entre la teoría y la práctica y el activismo LGTBIQ+. Pero también se abordará cómo dicha conexión se ha producido fundamentalmente en ámbitos para-académicos —aunque en ocasiones institucionales— como asambleas, seminarios, jornadas, fiestas o proyectos culturales, en los que paulatinamente hemos hilvanado conocimientos y afectos en la confección de una producción epistemológica activista propia. Todas estas cuestiones serán abordadas en el primer apartado del capítulo, al que seguirá uno dedicado a exponer los principales rasgos del transfeminismo como idea política abierta, y a estudiar la relevancia de las *Jornadas Feministas Estatales de Granada* de 2009 para la formalización de la rearticulación político-afectiva de la red

transfeminista. A partir de la revisión del seminario *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas* (2009) como primera tentativa de análisis global de una década de prácticas artísticas transfeministas, el tercer y último apartado articula, de manera cronológica, un trabajo de análisis bibliográfico a través de casi dos décadas de referencias con voluntad compiladora, crítica y a veces historiográfica, para construir un corpus teórico con continuidad —aunque fragmentario e intermitente— que da cuenta de la actividad y las prácticas artísticas transfeministas de un conjunto de personas y colectivos en el Estado español —en conexión con Latinoamérica— en el siglo XXI.

### 3.1. Entre la academia y las redes afectivas

Como ya hemos planteado en el capítulo II, las discontinuidades y vacíos que dejan cuarenta años de represión franquista sobre cualquier manifestación de disidencia sexual y de género son el espacio simbólico *por-producir* en el que se cruzarán la teoría y los activismos de los feminismos, las vindicaciones LGTB —y posteriormente LGTBIQ+, queer/cuir/kuir— y las prácticas culturales y artísticas. En el nuevo panorama democrático se van a enhebrar algunos hilos que permitirán reconectar, reencarnar y reclamar voces, imágenes, espacios y pensamiento crítico para unas genealogías políticas tentaculares. Este ajuar frankenstein que heredamos estará atravesado por lo foráneo, por los indicios de un pasado clandestino y silenciado, por un popurrí de nuevos y viejos referentes, al que iremos sumando nuestras propuestas de acción y creación.

Esto no va a ser un proceso unitario, coherente ni ordenado, y de hecho veremos procesos paralelos con resultados a veces enfrentados dentro de los feminismos y sus diversas formas de entender el papel de las imágenes, de la cultura, de los cambios a operar en las instituciones, de las prioridades en las agendas, y desde los 70 y hasta ahora, de la propia concepción del sujeto del feminismo y de la complejidad de los discursos en torno al cuerpo. Más tarde (desde finales de los años 80), se abrirá otro debate paralelo y en los mismos términos, enormemente influenciado por el anterior —y desgajado de éste, en torno al eje LGTBIQ+.

En el ámbito específico de las prácticas artísticas, cabe subrayar desde los primeros planteamientos críticos del feminismo que abordan la necesidad de recuperar a las “mujeres invisibles del arte” y hacer un lugar para el “arte de mujeres”, hasta la puesta en cuestión de las condiciones de producción del arte que hace Griselda Pollock, replanteando las reglas del juego de la cultura (Germaine Greer citada por Pollock, 2007, p.51). La crítica feminista va a realizar un análisis profundo y complejo de cómo operan las categorías sociales, de género, de clase social, de raza, etc. en la configuración cultural, y a poner en crisis los conceptos en torno al arte: “La tarea inicial de una historia feminista del arte es, por lo tanto, una crítica a la historia del arte

misma.” (Pollock, 2007, p.52). Todo esto sentará las bases de una estructura para la investigación y la producción epistemológica: en forma de publicaciones específicas y una amplia y creciente literatura; en forma de encuentros; y en forma de exposiciones y proyectos culturales. Las artistas feministas por su parte se organizaron para intervenir en la formación crítica de las nuevas generaciones (desde el Feminist Art Program en la University of Fresno, 1970, y Cal Arts, 1971), y para generar, cohabitar y dirigir espacios propios (la galería cooperativa de mujeres en Nueva York AIR, Artists-in-residence, desde 1972 o el Woman’s Building de Los Ángeles desde 1973).

De nuevo, la llegada desordenada y a destiempo de estas teorías y modos de hacer cuajados en otros lugares y tiempos, alejados de nuestra situación contextual, van a marcar nuestro desarrollo algo caótico. Y pareciese que “la llegada de lo queer” –como concepto importado– es un punto de inflexión y conflicto con los debates feministas –aún vigente. Sin embargo, se hace necesario analizar qué procesos de apropiación y contaminación ocurren, cómo son los viajes de traducción –muchas veces con varias e imbricadas idas y vueltas<sup>119</sup>– a través de qué discusiones ya abiertas, y cómo lo queer va mutando con y desde las acciones y debates políticos propios (lo cuir, lo kuir), para entender cómo enlazan directamente con –o son parte de– el feminismo y las luchas sociales y libertarias de un período transicional de movilizaciones –que llega hasta nuestros días.

Este análisis lo iniciamos en el capítulo I a propósito de la crisis del sida como uno de los detonantes fundamentales en la agitación “rabiosa” del activismo LGTBQ+ en nuestro país (“El silencio produce sida ¡grita!” rezaba un cartel de La Radical Gai)<sup>120</sup>, en un recorrido desde el contexto estadounidense hasta el nuestro, que atraviesa de fondo nuestra mixtape de referentes en el capítulo II, y que ahora retomamos para poner todo ello en relación con los cambios producidos en el ámbito de la cultura y de la academia en su vinculación con las prácticas artísticas y el activismo. Esto servirá para entender lo que supone nuestro devenir en esta cartografía, como estudiantes universitarias, y como artistas activistas a caballo entre la institución, “la calle” y la autogestión, engarzadas en

---

<sup>119</sup> Sobre la crítica feminista como un debate importado, debemos considerar las traducciones efectuadas, como por ejemplo, la participación de Amelia Jones, Abigail Solomon-Godeau, o Teresa de Lauretis, entre otras autoras en el catálogo de la exposición comisariada en 1993 por Mar Villaespesa *100 %*, pionero para algunxs en nuestro contexto (en Aliaga, 2012, p. 198); sobre lo queer como una fundamentación americana a partir del postestructuralismo francés de Foucault y Derrida véase la entrevista entre Paul Preciado y Jesús Carrillo (Preciado, 2005, p. 256).

<sup>120</sup> En paralelo a esa explosión creativa y en parte institucionalizada que fue La Movida, y de las propuestas desde el desencanto político del underground, en el capítulo I ya introdujimos el cambio de paradigma traído por la crisis del sida que requerirá de una respuesta más urgente y radical, que llegará a través de las acciones de grupos como LSD o La Radical Gay. Incidiendo con la propuesta de Fefa Vila, la crisis del sida fue uno de los detonantes de esta movilización que requirió de una política de alianzas entre colectivos (Striker, 2017).

unas redes afectivas, políticas y de producción cultural que son feministas y son queer a partes iguales: la red transfeminista.

Con el fin de comprender este complejo escenario, hay que abordar diferentes cuestiones entrelazadas. Por un lado, qué supone la creación artística para nosotras, y cómo se entrecruza con la definición paulatina de nuestra personalidad, identidad (atravesada por el género, la sexualidad, la clase, etc) e ideología crítica. Por otro, cómo influyen las diferentes traducciones de la crítica feminista y las teorías queer en el ámbito de la academia (en nuestra formación y en la producción de nuevas epistemologías y activaciones desde nuestro contexto), qué lugar ocupan en ésta, y cómo nos llegan durante nuestros años de carrera (programación de exposiciones, catálogos, artículos y libros ya publicados, etc.). Por otro lado, cómo conectamos ambas cuestiones desde nuestra experiencia con escenarios más callejeros, para-académicos y festivos. Por otro, dónde y cuándo nos cruzamos con qué personas fundamentales en el devenir red, cómo nos interrelacionamos y aprendemos de otros y hacemos con otros (DIY, DIWO, DIT), y qué función cumple por tanto la formación autodidacta y fuera del currículum académico en la definición de un activismo artístico singular. Y por otro, qué implicaciones tiene la precariedad, el acceso a los medios materiales de producción, y la autogestión; y en este sentido, cómo influye la tecnificación de las comunicaciones en la circulación de la información y en el afianzamiento de redes afines de contacto. Estos interrogantes definen el vaivén entre la academia y la calle en la construcción de unas redes afectivas políticas propias.

### **3.1.1. ¿Qué relación pueden tener los procesos para verse, para vernos —o para ser visibles para nosotrxs y para otrxs como nosotrxs— con las redes afectivas, las prácticas artísticas y las activaciones políticas?**

Fueron fundamentalmente Fluxus y Zaj quienes promulgaron esta ecuación “arte=vida/vida=arte”, que simplificando mucho la cuestión, vino a definir, en el panorama artístico occidental y desde la década de los años 60, la crisis en torno a la materialidad del objeto artístico. Aunque este enunciado subyace en las prácticas artísticas transfeministas que nos ocupan, no tiene tanto que ver con los sistemas de producción y su reconocimiento en relación a éstas, sino con un tipo de práctica artística situada y encarnada, que por lo tanto no puede separarse de nuestra construcción identitaria, de nuestra manera de vivir-actuar y entender el mundo. En este sentido, los lenguajes artísticos son el medio expresivo en el que nos sentimos más cómodxs, como una herramienta accesible y cercana que nos posibilita “un habla” basada en el trinomio crear-expresar-comunicar con un potencial transformador y revolucionario (algo que compartimos con artistas politizadx de todas las épocas y lugares, y que tendrá sus características propias en estas redes de arte transfeminista).

¿Cómo entonces hemos accedido a los lenguajes artísticos? Pues siempre desde la fascinación y desde el deseo, pero desde diferentes angulaciones que pasan por la expresión identitaria subjetiva y colectivizada —la necesidad de autoafirmación y pertenencia, y a diferentes tiempos, por la formación académica y/o por la experiencia autodidacta.

En cualquiera de los casos, podemos afirmar la existencia de un interés pre-académico y extra-académico en “lo creativo” y una preocupación por “la injusticia social y política” desde un posicionamiento ya disidente ante lo único aceptable, es decir, ante lo definido como “lo normal”. La formación de una conciencia crítica transfeminista no se puede desligar de aquellas inquietudes que “traemos puestas” desde la adolescencia<sup>121</sup>. Aunque son una suma de experiencias particulares, el contexto social del capítulo I sirve para marcar ciertos hitos en esta toma de conciencia, como con el caso Alcàsser y su mediatización del “cuerpo de la mujer” como un “cuerpo público” (Barjola, 2018). Además, vemos cómo ese mismo sistema señala y estigmatiza el cuerpo sidoso, el cuerpo yonki, el de la periferia, el de la puta, el de la bollera, o el de la trans\*, o “racializa” todo el que no es blanco.

---

<sup>121</sup> Quienes viven en contextos independentistas con una genealogía feminista, como las compañeras de Euskal Herria, se politizarán y adquirirán herramientas políticas críticas a una edad más temprana.

Por otro lado, la creatividad y la experimentación también son necesidades que traemos puestas, y desde el punto de vista de la imagen y de la auto-percepción identitaria (individual y colectiva), será la auto-exploración con el propio cuerpo a través del peinado, del maquillaje, y del vestuario (ropa, calzado, complementos), y a partir de un popurrí de referentes, la vía más inmediata. Esta configuración tentativa y cambiante de la expresión visual de la identidad, impactará de diferentes formas en lo que hoy entendemos como expresión de género, y vendrá acompañada de una exploración de la propia sexualidad. Estos autorretratos en movimiento serán trasladados a imagen mediante cámaras de fotos, videocámaras y fotomatones, y compondrán una memoria visual disidente de un momento, un lugar y unas gentes, diseminada entre cajas, álbumes, basuras derivadas de mudanzas, y/enganchada con chinchetas y celo en paredes privadas. Hay sin embargo una liga entre estos retratos y autorretratos como camino de búsqueda-experimentación-reafirmación y las prácticas visuales transfeministas mucho más conscientes, pues confluyen en una (re)presentación crítica, no normativa, no naturalizada del trinomio sexo-género-sexualidad, y particularmente en una (re)presentación autónoma, transgresora, discontinua, lúdica, humorística/paródica, corporal y prostética, autobiográfica, documentalista, o simulada/ficcionada (Sentamans, 2013a, p. 37): “Al mirar al que mira (o que fotografía), rectificando el aspecto, uno se pone a mirar como pretende ser visto: ofrece la imagen de sí mismo.” (Bourdieu, 2003 [1965], p. 146). Tal y como relata Esther Ferrer en su entrevista con Carmen G. Muriana a propósito de la actividad de ZAJ durante el franquismo:

Pero había una cosa, y es que la gente, lo digo siempre, y es que es verdad, pensaba: «estos haciendo esto, no son franquistas, es evidente. Porque no es la estética franquista. Esto a Franco no le gusta, seguro». Entonces, había esta complicidad. Porque a través de una estética diferente puedes hacer pensar a la gente en diferentes cosas. El arte cuando se hace en libertad, entre comillas, porque la libertad es muy limitada, es siempre político. Es siempre político. Siempre. Tú presentas una estética de choque, diferente, o sea, que va contra los valores que el sistema defiende, establecido. Eso es político. No puedes escapar a ello. El hecho de que la gente diga: «¿por qué hacen esto? ¿Y qué es? ¿qué pretenden». Esto hace pensar a la gente. Y todo lo que hace pensar a la gente es interesante, y es bueno, y es político. (2014, p. 705)

Y mientras algunxs accederán a los lenguajes artísticos y las teorías feministas y queer desde ámbitos y experiencias no regladas, muchxs de nosotrxs buscaremos en la universidad, en carreras sociales y humanísticas y particularmente, en las Facultades de Bellas Artes, respuestas a nuestras inquietudes e intuiciones creativas y políticas<sup>122</sup>. Nada

---

<sup>122</sup> “Es el caso de Majo y Elena de Post-Op, que estudiaron Bellas Artes en Valencia, tal y como hicieron María Llopis y Águeda Bañón de Girls who like porno, coincidiendo todas con el colectivo O.R.G.I.A. Klau Kinki [Claudia Ossandón] estudió licenciatura en Arte conmigo en Santiago de Chile. Diana J. Torres se formó en Filología Hispánica, Cecilia Puglia de la Quimera Rosa en Antropología y Danza. Yan/Kina de la Quimera cursó diversas disciplinas, entre ellas fotografía. Idoia Millán de Go Fist Foundation venía de experiencias físicas con el clown y el circo. [...]” (Egaña, 2017, p. 137).

más lejos de la realidad, pues allí toparemos con otro paquete de normas, las de la academia, que torpedearán el deseo firme de poner en palabras, en imágenes y en sonidos ese cocktail de intuiciones abstractas, referentes periféricos y voluntades políticas.

Hay todo un imaginario de resistencia frente a la presión del relato social con el que nos conectamos. Precisamente a propósito de esta cuestión, en nuestro mixtape particular del capítulo II hemos relacionado una muestra de estímulos e intereses culturales que abarcan diversos campos, desde la música al cómic, al que también iremos sumando —algunxs desde entornos académicos como el las Bellas Artes—, el conocimiento de artistas que ya han trabajado y trabajan desde cuestiones críticas e identitarias, así como una lectura de sus obras más allá de la historiografía clásica.

A diferencia de aquellxs creadorxs que vivieron momentos históricos previos a la democracia, hemos dispuesto de un cierto margen y de unos ciertos espacios de actuación donde nos hemos ido encontrando. siguiendo nuestros intereses y hemos desarrollado nuestras investigaciones y aprendizaje. Tanto en la academia —como un lugar en el que se da la crítica y el debate, aunque fuera como nota al pie curricular en forma de optativas y voluntades personales —, como en los espacios no reglados. Esto irá en paralelo a una investigación/experimentación con la propia imagen, la expresión individual y la autorrepresentación, y la búsqueda de formulaciones simbólicas deseadas. Y así, entre academia, para-academia y calle, se irá tejiendo una red.

### **3.1.2. Traducción/traición. La “nueva” academia democrática española o cómo cabalgar entre los debates teóricos feministas y queer importados en el ámbito de las prácticas artísticas**

La generación de los 90 podría conformar el primer grupo de artistas y teóricas feministas dentro del Estado español que, debido a una serie de factores (económicos, sociales, políticos, educacionales...), confluyen en una serie de planteamientos más informados por la teoría de género y las tecnologías visuales. (Navarrete, 2019, p. 57)

Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro. (Haraway, 1995, p. 322).

Para llegar a comprender las transformaciones sufridas por la academia *que nos tocan* en los años 90, necesitamos retomar y desarrollar el contexto político planteado en la primera parte de la tesis. Hay que recordar que la dictadura franquista vació las instituciones de talento e impuso un sistema centralista bajo un ideario único, lo cual

supuso un retroceso en nuestro sistema de enseñanza superior<sup>123</sup>. La academia sería otra herramienta más de *la vigilancia y el castigo* para mantener un determinado orden social nacionalcatólico, que afectaba y era alimentado de manera circular —qué duda cabe— por el ordenamiento, la gestión, las actividades, los currículums o las programaciones de la academia. El citado “orden social”, recordamos, se basaba en el eje sexo-género-sexualidad, y en una normativización binaria y esencialista de cariz heteropatriarcal, que por un lado estaba orientada hacia una clara subordinación del sujeto mujer, y por otro, legitimaba una represión de las identidades fuera de estas normas.

Como apuntábamos anteriormente, aunque esta herencia cultural queda latente, los años de la Transición abren un espacio de paulatina relajación y procesos de cambio en el que afloran procesos de resistencia y crítica antes clandestinos que irían penetrando progresivamente en la academia, a través de voluntarismos personales ejercidos por sujetos disidentes y politizados en el ámbito de las luchas feminista y/o LGTB, que ya formaban parte o estaban ingresando en ella, y que usaron instrumentos como la libertad de cátedra a modo de “caballo de Troya”.

Para muchxs de nosotrxs, acceder a la universidad fue un hito generacional inédito de clase, un tránsito desde lo vivencial para poner las intuiciones en práctica —como decíamos— y conectar (tener acceso) a referentes, teorías, técnicas y lenguajes. Entrar en la academia a mediados de los años 90 supuso sumar teorías y prácticas artísticas alrededor de los feminismos y la disidencia sexo-género-sexualidad, sobre lo queer, la clase —o tímidamente, sobre lo denominado entonces postcolonial o lo antirracista, a nuestra primera conciencia política previa y por lo tanto adolescente.

Como expresamos en nuestra conferencia “Imaginarios que importan. Un relato autoetnográfico en forma de cinta de cassette” (O.R.G.I.A, UPV, 2020):

Así nos topamos con LSD o La Radical Gay, ciertas pelis de la filmo y de los cines Babel, los libros y presentaciones del desaparecido Cobertizo en el Barrio del Carmen, o lecturas y teorías “sugeridas” por profesores y profesoras, entre los que durante una temporada, [Carmen] Navarrete y Aliaga, y puntualmente Pedraza, fueron nuestro azote académico personal y nuestra fugaz estrella polar. Por fin senderos. A distintos tiempos.

Nuestro primer “encontronazo” con la teoría queer se produjo de hecho, dentro de los muros de la academia, tal y como se relata en otras fuentes: “La primera vez que oí hablar sobre lo queer fue en la Facultad de Artes de Valencia, a través de Juan Vicente Aliaga, un académico marica valenciano que trabaja el tema desde el mundo del arte.” (Elena-Urko [Post-Op], 2009, p. 259); “La primera vez que oí hablar de la teoría queer en

---

<sup>123</sup> Universidad complutense de Madrid, “La Universidad en el franquismo”. [En línea]. Disponible en: <https://www.ucm.es/la-universidad-en-el-franquismo>



profundidad fue en un curso de doctorado que dirigía Juan Vicente Aliaga en la Universidad de Valencia.” (Agueda [GWLP], 2009, p. 202). Jesús Martínez Oliva por su parte (2019, p. 82) referencia “los cursos pioneros de doctorado realizados a principios de los noventa en la Facultad de Filosofía sobre Michel Foucault, los de Maite Beguiristain sobre feminismo, o los de Juan Vicente Aliaga en la Facultad de Bellas Artes”.

Por otro lado, en esas presentaciones de la librería gay El Cobertizo (donde ojearíamos por primera vez los fanzines de LSD y La Radical Gai), conoceríamos en persona a un entonces desconocido Paul Preciado<sup>124</sup>, que vino en 2002 a presentar, para un aforo de unas 20 personas, su primera edición del *Manifiesto contrasexual* (Opera Prima, 2002) acompañado por Marie-Hélène Bourcier, quien haría las veces con su primer libro de la trilogía *Queer Zones 1* (Balland, 2001). A esto se añadirían las exposiciones visitadas – también por “sugerencia” del profesorado– entre las que destacamos las monográficas de Pierre Molinier y Claude Cahun en el IVAM de Valencia (1999 y 2001, respectivamente. Fig. 29), o la de Robert Mapplethorpe (que incluía una sala de acceso limitado donde se exhibía su serie X) en la Sala Parpalló del Centre Cultural La Beneficència de Valencia (1999), o *Zona F* (2000), *Héroes Caídos*<sup>125</sup> (2000), o el megalítico *Micropolíticas* (2003), en el EACC de la vecina Castellón, entre otras<sup>126</sup>.



**Fig. 29.** De izq. a dcha.: Claude Cahun, *Self-Portrait* (1939), impresión en gelatina de plata, en <https://in-the-frame.com/es/claude-cahun-on-expression-gender-and-resistance/>. *Untitled (Self-Portrait)* (1928), impresión en gelatina de plata, b/n. 9.2 × 6.7 cm. en <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-untitled-self-portrait> // Pierre Molinier, *La rose noire, planche 23 du Chaman* (c. 1968), fotomontaje, b/n, en <https://www.artsy.net/artwork/pierre-molinier-la-rose-noire-planche-23-du-chaman-the-black-rose-plate-23-of-the-shaman>

<sup>124</sup> Véase al respecto, también Elena-Urko, 2009, pp. 258-266.

<sup>125</sup> En esta, parte de las entonces O.R.G.I.A (Tatiana, Majo, Elena y Aurore) conocerían personalmente a Del la Grace Volcano (apareciendo como público, a raíz de su presencia en su conferencia inaugural, en el documental *El Camino de Moisés* de Cecilia Barriga de 2004).

<sup>126</sup> Sería en este mismo período cuando Tatiana a través de una beca Erasmus, importaría otros inputs a partir de su breve relación personal en Palermo con Jean Baudrillard.

Al margen de este anecdotario “auto-histórico” –con Anzaldúa– en este panorama de tensiones, reactivaciones y nuevas proposiciones, cobra especial sentido la definición de cultura propuesta por Griselda Pollock en 1983 como un “escenario de lucha”, un campo de batalla, entre las diferentes proposiciones, formas de imaginar, interpretar y representar el mundo. La cultura entendida como “aquellas prácticas sociales cuya primera dirección es la significación; por ejemplo, la producción de sentido, o establecer órdenes de “sentido” para el mundo en que vivimos”. En estas prácticas se incluye el arte, además de la ideología y la ciencia, “que comparten formas lingüísticas y visuales de comunicación, interactúan entre sí”. (2007 [1983], p. 47)

Siguiendo entonces con la rearticulación teórica de la academia, la contracultura —o como ya hemos visto en el capítulo II, ese espacio de representación opuesto al orden dominante que aprovecha el desorden derivado del cambio político democrático para abrir un espacio de representación visual periférico (por ejemplo en los ámbitos del cómic, la performance y lo teatral) —, se cuela también parcialmente en los currículos y programaciones de la academia progresivamente.

La pregunta pertinente ahora es cómo van a permear las diferentes traducciones de la crítica feminista y de las teorías queers en el ámbito de la academia en nuestra formación y en la producción de nuevas epistemologías y activaciones desde nuestro contexto. Y aquí cabría interrogarnos sobre el propio proceso de traducción y sus implicaciones: traición desde un punto de vista etimológico crítico, fuga, viaje, colonización o extractivismo, entre otras consideraciones. Así como también cuestionarnos cómo hay unas traducciones lícitas –entendidas como enriquecedoras– y otras invasoras y por lo tanto cuestionables –al ser leídas como corrompedoras de un cierto sistema de pensamiento—. Esto en términos explícitos podría “traducirse”, respectivamente, en “la asimilación feliz” de una teoría feminista importada –y en concreto de la crítica feminista con los textos fundacionales de Linda Nochlin, Griselda Pollock o Laura Mulvey entre otras–, *versus* “la colonización disruptiva” de las teorías queer en general:

*Podríamos decir que la teoría queer solo existe como traducción* [énfasis agregado]. La desidentificación (por retomar una expresión de Teresa de Lauretis) nacional que Derrida opera con respecto a la lengua francesa en *Monolinguisme de l’Autre*, “Solo tengo una lengua y no es la mía,” aparece como una de las condiciones de la posibilidad del tráfico queer. La utilización del insulto queer (maricón, tortillera) como lugar de identificación implica correr el riesgo de ser contaminado por el lenguaje dominante, un proceso que indica que la posibilidad de agenciamiento del sujeto político emerge de la traducción y no de lenguajes puros u originales. La supuesta “vuelta” de la teoría queer a Europa no se entiende sin tener en cuenta los viajes anteriores de Foucault y de Derrida a América. ¿Cómo, por ejemplo, entender las “tecnologías del yo” sin pensar en la experiencia de Foucault en las comunidades sadomasoquistas de San Francisco? ¿Cómo entender la deconstrucción sin las proliferaciones parasitarias de la traducción y la reescritura en inglés? Las voces que se elevan en Francia o en España contra la “importación” de la

teoría queer revelan una persistencia de la creencia en una filosofía nacional, pura y *straight*. Dicho de otro modo: una teoría no contaminada por las feministas negras y chicanas, los maricas y las bolleras (que deben ser, por supuesto, americanos, ¡porque no existen saberes minoritarios en nuestra homogénea cultura ibérica!). Lo que me parece interesante es, precisamente, el modo en que, a finales de los años ochenta, un conjunto de feministas lesbianas americanas van a utilizar la autoridad europea (y en cierto sentido cuasi colonial) de la filosofía francesa para legitimar una crítica de las epistemologías heterocentradas propias al feminismo blanco emancipacionista. Si se hubiera utilizado únicamente la referencia a la experiencia de la opresión marica o bollera, como hizo el feminismo negro en los setenta, la teoría *queer* no habría alcanzado un estatus discursivo tal. El problema se produce cuando ese uso estratégico se convierte en la ortodoxia del pensamiento *queer*. (Preciado [entrevista de Jesús Carrillo], 2005, p. 256)

Desde luego, no es voluntad aquí cuestionar la imprescindible aportación de un conjunto de historiadoras y/o comisarias patrias que han realizado una gran labor genealógica y de producción epistemológica feminista tanto local, como nacional, como internacional en conexión con las teorías foráneas especialmente anglosajonas y francófonas (como es el caso de Estrella de Diego, Isabel Tejeda, Mar Villaespesa, Assumpta Basas o Patricia Mayayo, y posteriormente Rocío de la Villa o Lourdes Méndez), que han tratado bien de completar o bien de reformular la historiografía española, bien reivindicando un lugar para las mujeres artistas, bien cuestionando la propia historiografía y sus mecanismos de legitimación. No obstante, en algunos de los casos mencionados, su entendimiento de la categoría mujer como sujeto político del feminismo es incuestionable y esencialista (acorde con buena parte del feminismo de la igualdad y de la diferencia). Y sin embargo muchxs de quienes han emprendido esta labor historiográfica desde una perspectiva feminista más amplia y ensanchada —vinculada intrínsecamente a la disidencia sexual y de género y otras interseccionalidades identitarias, abrazadas por el transfeminismo o feminismo queer— llegan desde otros campos como la sociología (Fefa Vila, Javier Sáez), la creación artística (Carmen Navarrete, María Ruido, Estíbaliz Sadaba, Azucena Vieites), la filología (M<sup>a</sup> José Belbel), amén de la participación desde la crítica de arte desde una angulación más expandida (Juan Vicente Aliaga, Xabier Arikistain y nuevamente Tejeda, Villaespesa o Mayayo).

¿Cuándo se dejaron oír las ideas queer en el Estado español? Recuérdese que una Judith Butler inédita en castellano fue invitada por Giulia Colaizzi en Valencia en 1990. Lo queer también penetró en las actividades de LSD y de La Radical Gai, así como en textos traducidos por Erreakzioa/Reacción, a partir de 1994. Véase asimismo Juan Vicente Aliaga, “¿Existe un arte queer en España?”, Acción paralela, octubre 1997, pp. 55-71. (Juan Vicente Aliaga, 2012, nota al pie 6, p. 211 )

¿Pero qué problemas plantea lo queer a la historiografía feminista? ¿Realmente supone un problema político, o más bien suma aspirantes a *okupar* los lugares de producción epistemológica autorizados, visibles y remunerados y por lo tanto hace perder cotas de

poder conquistado? Esto más que un problema conceptual, político o de traducciones, resuena más a las lógicas tradicionales de la academia y su pugna nominal “por los sillones-púlpito”. La irrupción de lo queer en un sentido amplio supone una definición-paraguas de/para las políticas identitarias disidentes entroncada genealógicamente con buena parte del feminismo radical. Este término, que surge en un contexto de luchas identitarias, que es teorizado como acto de disidencia académica en la universidad estadounidense (Teresa de Lauretis) a partir del convulsivo contexto de movilizaciones civiles azuzado por la crisis del sida, y que es rápidamente importado primero por grupos activistas como LSD o La Radical Gai<sup>127</sup> (Fig. 30), dará respaldo teórico a una serie de prácticas artísticas en algunos casos pre-existentes (como sucederá también con la teorización de “lo posporno” en el s. XXI).



Fig. 30. Carteles de los colectivos LSD y La Radical Gay realizados a principios de la década de los 90.

A propósito de la colonización de lo queer, Fefa Vila (en la conferencia “Revolverse con lo queer en los 90: sin futuro, sin esperanza, pero con LSD y La Radical Gai”, UMH 2022) apunta cómo en el escenario de celebración colonialista de la España de 1992 (esa patria triunfante de los JJ. OO. de Barcelona y de la Exposición Universal de Sevilla que celebraba el V centenario del “descubrimiento” de América), a partir de un debate asambleario crítico, deciden no importar el discurso activista queer de Act Up como una

<sup>127</sup> En el Estado español, “el término *queer* aparece por primera vez en 1993 en el número 3 de la revista “*De un plumazo*” del grupo LRG, que en 1993 se define como “queerzine”, y en 1994, LSD utiliza en su fanzine “*Non Grata*” la expresión “yo soy *queer*, soy diferente” (Trujillo, 2008b: 111). Según Javier Sáez (2007): “Lo queer es un proyecto emanado de un feminismo radical, lesbiano, que estalla en un momento de rabia y de impotencia ante la pandemia del sida, ante la inacción de los gobiernos, y la subsiguiente estigmatización homófoba de los cuerpos y las prácticas sexuales disidentes. En España ocurre lo mismo a comienzos de los años 90: ciertos grupos como Lesbianas Sin Duda –LSD– o La Radical Gai van a apropiarse de palabras como bollera o marica para autodefinirse y para crear una militancia diferente que no se dirige al Estado pidiendo subvenciones, leyes o regulaciones, sino que trabaja en otras líneas políticas independientes y reacias a la buena imagen y a la integración en el sistema heterosexual dominante.” Fefa Vila dice también: “LSD nació a inicios de los 90 del siglo pasado en lo queer y con lo queer. Era un momento de crisis, crisis de representación, crisis económica... la primera gran crisis global, la del sida. Iconografía y alianzas de LSD” (18 de octubre, 2019, párr. 6)

sucursal más en Madrid –cosa que ocurriría en otras capitales internacionales. En su lugar, acuerdan generar dos colectivos<sup>128</sup> de lesbianas y maricas independientes pero afines, con una agenda común internacional, aunque atravesada por los discursos contextuales como el de la insumisión o la necesidad de una mayor de la visibilidad de los imaginarios lésbicos en el Estado español. Como ya decíamos en el capítulo I, ambos grupos tomarían estrategias y modos de hacer gestados en las luchas sociales de sus referentes anglos (desde el cruce entre teoría y acción, la apropiación del lenguaje visual de los *mass media*, la mezcla de rabia y humor en sus acciones, la toma del espacio público, la apropiación y subversión del insulto, una estructuras de consenso horizontales, etc.) aunque su “activismo” tendría características y derivas propias surgidas de necesidades locales.

A medida que proliferen activismos y prácticas artísticas ya concebidas desde lo queer (en los años 90) y desde lo transfeminista (como una intersección entre el feminismo radical pro-sex y lo queer, desde los años 2000), pero sobre todo, cuando lleguen a *okupar* un cierto lugar en el discurso y en las instituciones (especialmente a partir del regreso de Preciado como voz teórica autorizada), habrá reacciones críticas desde posiciones feministas institucionales “más conservadoras” dentro del arte y de la historiografía feminista.

La cultura es el nivel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación existente entre clases, razas y sexos. La historia del arte se ocupa de un aspecto de esta producción cultural —el arte— como su objeto de estudio; pero la disciplina misma es también un componente crucial de la hegemonía cultural ejercida por la clase, raza y género dominantes. Es por eso que resulta importante desafiar las definiciones de la realidad de nuestra sociedad, que son producidas en las interpretaciones de la cultura desde la historia del arte. (Pollock, 2007, p. 47)

Tras este proceso de *okupación*, de creciente visibilidad y ascendencia teórica en el ámbito institucional<sup>129</sup>, y especialmente a raíz de la exposición *Genealogías Feministas* en el MUSAC (2012)<sup>130</sup> será cuando se abra la caja de los truenos y haya reacciones críticas desde posiciones feministas dentro del arte y de la historiografía (Rocío de la Villa en Aliaga y Mayayo, 2013; y Lourdes Méndez, 2016). Nos preguntamos si estos primeros fogonazos en el ámbito de las prácticas artísticas han contribuido a avivar el

---

<sup>128</sup> Como también sucedería con los colectivos O.R.G.I.A y Post-Op tras el Maratón Posporno (2003), y por motivos similares que explicitaremos en el capítulo IV.

<sup>129</sup> Derivado de los seminarios que protagonizan el cuarto y último capítulo.

<sup>130</sup> Exposición comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo –inédita en cuanto a su propósito historiográfico holístico de las prácticas feministas en el Estado español desde 1960 a 2010.

fuego protagonizado por los actuales choques y posicionamientos polarizados entre feministas de la igualdad y de la diferencia (abolicionistas y TERF) versus las feministas pro-sex y queer<sup>131</sup>, o viceversa.

Al revisar dos textos representativos de este posicionamiento crítico ante la aceptación historiográfica de las prácticas artísticas transfeministas como parte de las prácticas artísticas feministas en un sentido ensanchado (los de Rocío de la Villa, 2013 y Lourdes Méndez, 2016), son destacables varias consideraciones, a saber:

- Se perciben estas prácticas artísticas (que Juan Vicente Aliaga define en el catálogo de *Genealogías feministas* de 2013 como “artivismos”) como algo “artificado” no por las propias prácticas sino por la teorización de una especie de “cluster” de comisarixs y agentes del arte.
- De esto se desprende una cierta crítica a una endogamia entre los promotores de espacio para estas prácticas y representaciones.
- Se destaca negativamente el origen anglo del término queer, de su teoría, y de su origen basado en referentes anglos y francófonos.
- Se señala también negativamente su *okupación* de un espacio que se entiende reservado “para las mujeres” —entendiéndose “mujeres” en su definición esencialista y biologicista que asimila sexo y género.
- No se concibe que este artivismo repercuta positivamente en lo que consideran “la agenda válida del feminismo”, que circunscriben fundamentalmente a la igualdad y a la lucha contra la violencia de género —siempre en términos esencialistas hombres cis/-mujeres cis.

A este respecto, cabe recordar la cuestión —no exenta de hostilidad— formulada por Rocío de la Villa a Tatiana Sentamans en el turno de preguntas a propósito de su conferencia invitada en el MNCARS en 2013 sobre el movimiento artístico-activista transfeminista<sup>132</sup>. Ésta sería recuperada por O.R.G.I.A en su cáustica conferencia “REMAKE. Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el

---

<sup>131</sup> Dicha confrontación fundamentalmente se da en redes y foros académicos en la actualidad —aunque empieza a atravesar las formas de vida de sujetos feministas estigmatizados a partir de propuestas legislativas prohibicionistas impulsadas hasta el congreso como la propuesta de ley del “sí es sí”, o acciones más propias de los fascismos perpetradas por supuestos comandos feministas que ejecutan “escraches” a trabajadoras sexuales en su lugar de trabajo.

<sup>132</sup> Titulada “Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el Estado español”, fue realizada ex profeso partir de la invitación de Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en el marco del seminario “En torno a Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010” organizado en el MNCARS y en el MUSAC en 2013. En ella, Sentamans proyectó como arranque el vídeo homónimo editado ad hoc por O.R.G.I.A compuesto por fragmentos enviados por Medea, Quimera Rosa, Helen Torres, Ideestroyingmuros, O.R.G.I.A y Post-Op. Esta conferencia posteriormente se publicaría en forma de dos capítulos del primer libro sobre transfeminismo (Sentamans 2013a y 2013b en Solá y Elena-Urko)



Estado español (¿puede repetirme la pregunta?)” durante las *Jornadas Porno Post-Apocalípticas* (a propósito del X Aniversario de Post-Op en Hangar también en 2013), en la que escenificamos la polémica suscitada en el debate público ulterior retransmitido en directo –y registrado a la sazón por el museo, a partir de su transcripción:

—ROCÍO DE LA VILLA<sup>133</sup>: Por una parte darte las gracias por este recorrido, porque bueno, como tú has dicho, el hecho de que internet es una herramienta de comunicación fantástica pero que también existe la censura, pues me hace [pensar] que de alguna manera esta red que de alguna manera está establecida, y lo tenéis todo claro, juntitos y tan comunicados.

Sin embargo, los que estamos desde fuera [sic], la información es bastante parcial y efectivamente censurado [sic] ¿no? Entonces ves atisbos: vistas y fogonazos, pisadas muy parciales ¿no? Por esa parte me ha parecido muy interesante. Yo estoy de acuerdo con la persona que ha intervenido antes. A pesar de que tu enumeración quería dar la sensación de una gran actividad, etc., esto en el panorama actual es muy marginal y muy pequeñito ¿no?

Entonces bueno, yo creo que también este tipo de prácticas que habéis llevado a cabo, y el sentido que muy bien nos has explicado, ha hecho —digamos— que formarais una red muy muy fuerte que también ha sido muy *mimada por la institución* [énfasis agregado], por el sistema del arte español en la última década, y por las instituciones ¿no?

Es una cosa bastante paradójica –efectivamente yo estoy de acuerdo con la persona que antes ha intervenido– que esto ha sido así ¿no? Por ese lado, bueno, pues me ha parecido raro que con unas mesas tan apretadas, etc., la mesa anterior con estas mujeres históricas, pues en fin, que la organización te haya dedicado —vamos a verlo así— una ponencia tan larga sobre *una cuestión que es verdaderamente al tiempo marginal y muy puntual* [énfasis agregado]. El postporno llega aquí como siempre..., bueno: yo tengo cifrado el retraso de España en unos 6 años, antes 20, luego 40, y tal. Por otra parte, creo que hay una parte muy importante que creo que es, como ha señalado Juan Vicente, Beatriz Preciado, que ha tirado muchísimo del carro ¿no? El hecho de que estuviera a caballo entre París y Madrid, etc. Pero bueno, tú misma te sientes ya vieja [se ríe] hace años, entonces realmente el postporno fue un gran éxito también estadounidense sobre todo académico. Realmente como están las cosas ahora —digamos— ¿esto tiene sentido? O sea, qué sentido tiene con la que está cayendo ¿no?

No sé, yo creo que habría sido más equilibrado hablar de la cantidad de gente que está trabajando en violencia de género, que está trabajando con adolescentes, haciendo trabajos colaborativos, por ejemplo ¿no? Porque todos los días hay muertas ¿no? O que habría sido más compensado que hubiera habido —digamos– diferentes perfiles ¿no? En todo caso, bueno, a mí toda esta cosa tan íntima y tan entre amigos (y tan cerrada también) y que funciona tan bien... Yo creo que todo el mundo cabe, y le deseo a todo el mundo lo mejor, la mejor manera posible ¿no? Pero realmente yo no sé si ahora mismo,

---

<sup>133</sup> Profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, crítica y comisaria de arte, colabora habitualmente en *La Vanguardia*, *El Cultural* de *El Mundo* y otras revistas especializadas como *Exit*. También es miembro y ex-directora de MAV, Asociación de Mujeres en las Artes Visuales que sólo admite “mujeres biológicas” (acotación leída con la que contextualizamos a la interlocutora).

tal como estamos, con los problemas que estamos, gravísimos, bueno pues esto, ya no sé cómo decir: tiene poca capacidad de recepción, si tiene interés o no, si tiene interés para vosotros *que ya no estáis tan jóvenes, tan hormonados, etc.* [énfasis agregado] [risas del público]<sup>134</sup>.

Sin entrar a valorar el “tono” de su intervención pública, de la Villa cuestiona la pertinencia de incluir el trabajo artístico de los diversos colectivos de la red transfeminista del Estado español en el marco del proyecto de *Genealogías del feminismo*. Apelando a una priorización de las agendas que pone en el centro la violencia de género (en un sentido de Estado), de manera indirecta desplaza a un lugar político accesorio y secundario una producción artística vinculada a las políticas identitarias en el ámbito del género y de la sexualidad. Implícitamente alude también al carácter importado del posporno —¿y por extensión de la teoría queer? — pues hace referencia a Preciado como motor. Asevera que la red ha sido “muy mimada por la institución, por el sistema del arte español en la última década”, a pesar de la precariedad por la que se han caracterizado (Egaña, 2017, p. 263-264). En este sentido, Jesús Martínez Oliva (2019, p. 97), en su texto circunscrito al ámbito valenciano, apunta como tras la eclosión de los 90, a partir del cambio de siglo “supuso para los artistas, a lo sumo, un proceso de visibilización y cierto respaldo crítico, pero un nulo apoyo material”. Curiosamente es la misma Rocío de la Villa para *Exit Express* (2005, p. 12), quien expone, en contraposición al desarrollo teórico, cómo “la confluencia del arte feminista con la corriente subvertidora *queer* en la materialización de la difusión y exposición de las prácticas artísticas no ha salido tan bien parada”. Asimismo, lo que tilda de “marginal y pequeñito”, de “marginal y muy puntual”, sin embargo —y tal y como se analizará al final de este capítulo —, constituyen un *ritornello* recurrente en las publicaciones con una voluntad crónica, historiográfica y/o genealógica en los últimos 20 años.

Llama la atención que, dadas las circunstancias históricas y sociopolíticas de este Estado (donde las traducciones nos permitirán ponernos al día tras “el paréntesis” dictatorial), la dependencia o deuda teórica con solo ciertxs pensadorxs de otros contextos sea motivo de crítica. Y es que, como hemos visto, esto es algo que sucede en muchos niveles de nuestra configuración cultural, social, y en especial, dentro del propio feminismo y del arte: desde la cultura pop al sector de la historiografía y la teoría social, alcanzando también a los feminismos y a los activismos LGTBIQ+ y las teorías queer entre otras instancias de pensamiento y de producción cultural. Y en esto habría que destacar dos líneas históricas que ya fundamentan esta relación entre posicionamientos críticos “desde fuera” —física, afectiva y/o conceptualmente:

---

<sup>134</sup> Transcripción sin editar de la grabación publicada por el MNCARS en su web <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/redes-transfeministas-nuevas-politicas-representacion-sexual-estado-espanol> [última consulta: 14/04/2022]; los subrayados son nuestros.



- las reconexiones con las redes latinoamericanas y las alianzas con las migrantes, las no blancas o payas, o las trabajadoras sexuales serán de gran importancia para empezar —por fin, a trabajar-nos cuestiones como la de(s)colonialidad, el antirracismo o la putofobia de una manera más explícita (aunque, al margen del “Manifiesto para la Insurrección Transfeminista” de 2009, tardarán en tener cierto peso y visibilidad en los discursos).
- la importancia de re-vincularnos genealógicamente con la resistencia al franquismo desde lugares como México o Francia, que influyeron en el flujo cultural derivado de la apertura de fronteras.

En definitiva, pareciese que solo lo que se autodenomina o es etiquetado como queer viene de fuera, y ha sido impuesto sobre una estructura vacía de contenido. Cuando por otro lado se absorben desde teorías críticas hasta corrientes estéticas dentro de otros feminismos y sus representaciones, sin que eso parezca mermar su fundamento.

Durante nuestros años universitarios, de seminarios y de investigación en general, tendremos acceso a los escasos textos relevantes de producción nacional —en artículos, libros, revistas especializadas, prensa— que abordan desde diferentes perspectivas las experiencias expositivas en relación con el feminismo, al arte hecho por mujeres, a las cuestiones sobre el género y a la teoría queer. Destacan aquellas conectadas con las lecturas de teóricas feministas foráneas, muchas también con un ojo puesto en experiencias expositivas de otros países, que elaboran diversas taxonomías historiográficas desde diferentes lecturas críticas, y que sobre todo, en algunos casos, derivan en propuestas de otras formas de hacer. Entre todas retratan el entramado que conecta prácticas visuales y prácticas curatoriales —desde la institución y sus márgenes—, con teorías críticas, feminismo y políticas identitarias<sup>135</sup>.

No vamos por tanto a tratar aquí de igualar su labor, más bien destacar las aportaciones a la formación/formulación de nuestras genealogías. También vamos a tratar de sacar en claro algunas cuestiones, por ejemplo en términos de catalogación, que vayan más allá de una relación de opuestos dentro de una lectura lineal. En este sentido, hay un lugar común que se repite en los textos revisados, y es la contraposición entre “exposiciones de mujeres” y “exposiciones feministas”, como forma de diferenciar entre aquellas propuestas que agrupan a las mujeres artistas por su sexo biológico, desde una idea esencialista y biologicista del término mujer, de aquellas otras propuestas de tesis desde una conciencia crítica feminista, que aportan otros puntos de vista, imaginarios y discursos a un panorama artístico misógino y androcéntrico. Destaca entre los análisis

---

<sup>135</sup> Es importante señalar que muchxs de quienes han abordado esas revisiones críticas contemporáneas en el Estado español han vivido en primera persona esta proliferación de propuestas como profesionales del ámbito. En muchos casos son ellxs mismxs lxs comisarixs de algunas de estas exposiciones de tesis sobre feminismos y/o cuestiones identitarias LGTBIQ+. Algunxs también han intercalado estos proyectos expositivos con exposiciones “rescate” de artistas del pasado que vienen a engrosar y a dar visibilidad a unas genealogías referenciales (como es el caso, por ejemplo, de Isabel Tejada o Juan Vicente Aliaga).

historiográficos contemporáneos el de Isabel Tejeda, que pone en relación estos términos desde un estudio profundo, situado y que abarca diferentes períodos hasta la contemporaneidad. En sus textos “Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico” (2020), y “Una habitación propia...compartida. Primeras exposiciones de artistas mujeres en España” (2021), nos invita a un recorrido historiográfico de la irrupción de las mujeres creadoras en la esfera pública, a medida que logran hitos en sus condiciones de producción como la profesionalización, el acceso a la formación reglada, la asociación y la generación de redes de sororidad, el desarrollo de sus imaginarios en los diversos géneros y disciplinas a los que fueron teniendo acceso — aunque también apunta los retrocesos sufridos en períodos como el franquismo, en especial antes de los años 60 —. A este recorrido histórico se suma su participación activa como comisaria desde 1995 con la icónica *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, a la que seguirán otras. Desde este doble conocimiento, historiográfico y curatorial, y sobre todo, desde una perspectiva feminista, nos interesan especialmente los textos de Tejeda para ver los hilos que unen el arte hecho por mujeres a través de siglos de luchas, entre ellas las de los diversos feminismos, y que se entrelazan con proyectos de arte contemporáneo que escapan del esencialismo. Todo este análisis lo hace atendiendo a las condiciones históricas, sin caer en una falsa idea de progreso, y analizando el peso y la importancia de las diferentes líneas de acción de cara tanto a una necesaria genealogía del arte realmente feminista e inclusiva, como a la consecución de cambios reales en las estructuras de la cultura, en una alineación clara con teóricas como Griselda Pollock :

Tras este proyecto [*A contratiempo, medio siglo de artistas valencianas (1929-1980)*], me he convencido de la pertinencia que las exposiciones conformadas por mujeres tienen en el ámbito de las revisiones históricas, siempre entendiéndose como propuestas abiertas en permanente deconstrucción del canon. Un relato que debe tener en cuenta las condiciones históricas de producción para las mujeres y que es urgente realizar antes de que perdamos más generaciones de creadoras, porque con ellas se evapora también su fragilizada memoria. Como en un dominó, estas carencias historiográficas golpean la normalización de estos nombres en los currículos educativos, que continúa siendo precaria cuando no inexistente. Carencias que como sociedad no nos podemos permitir al ser esenciales los modelos para que las nuevas generaciones puedan construir sus genealogías. (Tejeda, 2020, p. 40)

Otro texto imprescindible, citado por Tejeda —y por la mayoría de autorxs consultados, es el de Patricia Mayayo, ¿«Què ha canviat? Ser dona i artista (¿feminista?) a l'Estat espanyol, 1986-2006» (2008). En él revisa la dicotomía arte “de mujeres” / “feminista” hasta la irrupción de lo queer con las exposiciones comisariadas por Aliaga o Cabello/Carceller, que “optaban por mostrar la obra de una serie de creadores/as que, independientemente de su sexo biológico, transgredían en su práctica artística las categorías de género establecidas, proponiendo un nuevo espacio de subjetividades

múltiples, cambiantes y ambiguas” (p. 12). Mayayo se pregunta “¿Qué interferencias se producen entre la categoría “mujer artista”, la evolución del sistema del arte y el desarrollo de los feminismos en la España de la democracia?” (2020, p. 7). A partir de un análisis del panorama contemporáneo, propone una revisión continua del término “mujer artista” para no caer en planteamientos esencialistas, y tampoco en análisis positivistas que obvian la relación entre las luchas feministas con la evolución de la situación de las creadoras.

En línea con Tejeda, y tomando como referente otros contextos como el anglosajón, identifica una consolidación tardía —ya en los años 90, del trabajo de mujeres artistas y feministas, y una falta de reconocimiento institucional y de la crítica de sus prácticas. Algunos indicadores de estas interferencias son el rechazo por parte de algunas artistas a ser catalogadas como artistas feministas, o también una confusión de términos que se presentan como intercambiables: “arte femenino”, “arte de mujeres”, “arte de género”, tal y como hemos visto en el texto de Rocío de la Villa (2005). Mayayo va a poner el dedo sobre los diferentes agentes que intervienen en el marco cultural para señalar las causas de este panorama:

- Por parte de los medios de comunicación y en la crítica de arte establecida hay una banalización de la etiqueta “arte de mujeres”, que se utiliza como modismo comercial despolitizado que enmascara cuestiones fundamentales como las condiciones de producción que las hacen posibles, o el empuje del feminismo para hacerlas posibles.
- “paradójicamente, el triunfo institucional del discurso feminista, o mejor dicho, de determinados discursos feministas” (Patricia Mayayo, 2020: p. 14), y en particular el feminismo institucional, que pone como objetivo central de la agenda feminista la consecución de la igualdad, privilegiando una serie de medidas estratégicas en este sentido, que no dejan lugar a las “prácticas estratégicas “que combatan la raíz del sistema patriarcal, citando a Pollock. En las prácticas culturales esto se refleja de nuevo en la instrumentalización política que suponen las “exposiciones de mujeres”, un *purple washing* que justifica la ausencia de una verdadera crítica y reformulación del sistema institucional del arte y la cultura desde su raíz. Y que sirve de bandera para promocionar políticas culturales autonómicas a través de las artistas, por encima de las políticas feministas que sustentan sus obras.
- Y, por último, las disciplinas académicas como la Historia del Arte o la Estética, que han mantenido en general una posición soslayada ante la relación arte/feminismo, y han dejado caer el peso de las investigaciones y propuestas críticas fuera del marco oficial universitario de la docencia, la investigación y la transferencia. Esto coincide con nuestra hipótesis, basada en la experiencia propia, de que es la labor excepcional de algunos docentes lo que nos trae, a

través de la universidad, una serie de propuestas críticas que, tal y como señala Mayayo, beben de fuentes foráneas principalmente. Y que son instituciones como Arteleku, MACBA o UNIA, y proyectos también excepcionales como el de *Desacuerdos*, los que promueven acciones e investigaciones interdisciplinares y abiertas a propuestas feministas y transfeministas en este campo.

En la misma línea, tratando de superar análisis estancos, destaca la aportación compilatoria de grandes nombres de Marta Mantecón (2011), por su puesta en valor de: teóricas foráneas en las diferentes vertientes de las teorías feministas y de género como "referentes establecidos y consolidados cuya producción intelectual ha supuesto un shock, una revolución, un cambio, una aportación inestimable" —desde Linda Nochlin, Griselda Pollock, Betty Friedan, Linda Williams, Germaine Greer, etc., a Eve Kosofsky Sedgwick, Angela Davies, Gayatri Chakravorty Spivak, Teresa de Lauretis, Rossi Braidotti o Judith Butler —; y de la producción visual de artistas y colectivos que "[...] han abierto caminos, con mayor o menor conciencia en cada caso, a otras artistas/teóricas. Y sobre todo, han abierto los ojos a una sociedad más igualitaria gracias a sus contribuciones" (Mantecón, 2011, p. 20) —desde Gina Pane, Judy Chicago, Guerrilla Girls o Ana Mendieta, a Annie Sprinkle o Barbara Kruger—. En su texto va a abogar también por un análisis más profundo en la relación entre artistas y exposiciones para ir más allá de un sistema jerárquico de etiquetas, y poner en valor las estrategias y los discursos específicos tanto de las artistas como de las comisarias. Y en este sentido pone de relieve cómo, bajo el epígrafe de "mujeres" habrá un vaivén de artistas agrupadas con independencia de su discurso, y bajo el de "feministas" variarán las formas de abordar la relación entre género y cultura, desde postulados feministas y desde la cuestión del género y lo queer.

También resulta interesante ver cómo se articulan de diferente forma, según el texto y el contexto, los posicionamientos queer y los feministas. Mientras Marta Mantecón señala la actitud jerárquica a la hora de relacionar etiquetas, Juan Vicente Aliaga, en su texto para *Desacuerdos vol. 7* (2012), tiende un puente entre el feminismo y las experiencias posporno que se inician en la primera década del siglo XXI en los espacios periféricos de la cultura:

[...] que no renunciaban al legado feminista (al contrario, es más firme que el que pueda detectarse en algunos discursos de los noventa) y que apelan al disfrute sin límites de la sexualidad, desdibujando las barreras entre lo público y lo privado. (2012, p. 208).

Aun así Juan Vicente Aliaga hará una enumeración más generalista de dos décadas de exposiciones de artistas nacionales en relación dos categorías: exposiciones de mujeres y posporno, marcando un momento de cierre del período de las primeras y de inicio de las

segundas con las exposiciones *Tr@nsgenéricas* (1998) y *Trans Sexual Express* (1999), en las que ya hay un vínculo con la teoría queer.

Cabe apuntar de manera relevante, que en diversos textos hay una coincidencia general en señalar la muestra *100 %* (1993, comisariada por Mar Villaespesa) como la primera exposición de tesis que inaugura la lista de exposiciones feministas, importante no solo por la selección de obras y por aportar un discurso crítico sobre la auto-representación de las mujeres, sino por el trabajo de traducción de textos fundamentales de teóricas feminista anglosajonas que aporta en el catálogo<sup>136</sup>.

Por otro lado, aunque “Trastornos para devenir” (Navarrete, Vila y Ruido, 2005) no es una taxonomía de exposiciones, sí incluye la obra de aquellas artistas feministas conceptuales de los años 70 que en el Estado español realizan un trabajo no solo artístico, sino también político, introduciendo con ello “[...] modos de ver y hacer significativos, tanto en las formas como en los modos, incluso mucho más radicales que en los de sus compañeros de viaje” (p. 169). Asimismo, ponen en contexto y en relación todo ello con las teorías llegadas de fuera y las experiencias artísticas y políticas que ya en los años 90 van a trabajar en el eje sexo-género y desde la idea del cuerpo como “campo de batalla”. En orden inverso, cierran con un paseo por las exposiciones feministas que se producen en el Estado español, situando ellas también el inicio en 1993 con *100 %*.

Rocío de la Villa, en “Arte y Feminismo en España” (2005), hace una muy somera enumeración de exposiciones feministas en los años 90, señalando la diferencia de significado de “arte femenino”, “arte de mujeres” y “arte de género”, y reclamando la necesidad de una revisión de la “tradición del arte feminista”. Su intento de catalogar obras de artistas y exposiciones en términos de “arte de género” y “bollerismos” es bastante inconsistente por otro lado, si tenemos en cuenta que mete en el saco del feminismo de la diferencia a Linda Benglis y Cabello/Carceller, algo que no suscribe ninguna otra literatura consultada, ni nuestro criterio.

La antropóloga social Lourdes Méndez, por su parte dedicará una parte de su publicación *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales* (2004) a analizar algunas exposiciones que, según describe, parten de diferentes ideas sobre los temas del cuerpo, de la identidad, de lo sexual y de lo subjetivo. Ahonda en este período y temática partiendo de la teoría de Claude Lévi-Strauss sobre la inteligibilidad del arte, para acabar con afirmaciones tales como “[...] la mayor parte del arte corporal o de las performances, y las obras de los noventa que voy a mencionar a continuación, carecen de significado para la mayoría, y que la mayoría no sabemos dónde ubicarlas” (p. 141) así como a analizar el desconcierto causado por los

---

<sup>136</sup> Entre otros se tradujeron textos fundacionales de autoras como Elaine Showalter, Kate Linker, Amelia Jones, Abigail Solomon-Godeau o Teresa de Lauretis.

nuevos soportes y técnicas del arte del s. XX que “[...] nos llevaban a preguntarnos si, realmente, lo que estábamos viendo, debía calificarse como arte o, simplemente, como tomadura de pelo” (Méndez, 2004, p. 141). Sin embargo, no establece una relación de este eje cuerpo-sexo-identidad con la teoría queer, que fundamenta o abre lecturas de estas exposiciones.

Cabe destacar además el análisis con una mirada “de vuelta” hacia la institución de Olga Fernández en *Genealogías feministas* (2013), que también va a tratar de superar los aspectos oposicionales y lineales de las genealogías propuestas desde la historiografía de las prácticas feministas: “No se trata de dibujar una imagen de las nuevas prácticas y discursos contra el telón de fondo de las instituciones establecidas, sino de concebirlos como parte de estas, entendiendo que el contexto no es algo dado, sino algo producido” (Fernández, 2013, p. 103). Así planteará las posibilidades desestabilizadoras del sistema hegemónico, universalizante y binarista que tienen las propuestas expositivas feministas y queer. Sitúa las primeras exposiciones feministas dentro del «giro comisarial» que desde los años 90 coloca a comisarias y comisarios como agentes de debate y crítica (p.110). Expone cómo este “giro” incidirá en las políticas museísticas, propiciando diferentes estrategias en la forma en que los museos crean sus relatos. Y ahonda en qué posibilidades abren a la colocación de los relatos contrahegemónicos respecto a éstos.

Rían Lozano (2013) hace por otro lado, un análisis centrado en el contexto valenciano desde finales de los 90 de proyectos que se sitúan próximos a “[...] los planteamientos del llamado feminismo diversificado, o de “la Tercera Ola” cercano —en muchos casos a la teoría queer. Veremos son, además, son [sic.] prácticas respaldadas por un importante aparato teórico y una estrecha relación con el contexto universitario” (p. 220). Cabe señalar aquí su aportación de antecedentes expositivos que no localizamos en otros textos (como *El enigma de la curiosidad* comisariada por Maria Teresa Beguiristain para el Institut de la Dona, València, 1992), o su acentuación de ciertas exposiciones monográficas que han sido relevantes para nosotras y nuestro imaginario, como la ya citada dedicada a Claude Cahun (2001, IVAM) o la de Hannah Höch (2004, MNCARS), comisariadas ambas por Juan Vicente Aliaga. Así mismo, Lozano vincula los proyectos de comisariado que se realizan en el EACC de Castellón bajo la dirección de José Miguel Cortés entre 1998-2003 con los estudios culturales, señalando, por un lado, la importancia de dar cabida a las culturas no-hegemónicas en la institución; y por otro, la de tener una visión metodológica que cuestiona la jerarquía de los discursos, poniendo en entredicho los discursos culturales hegemónicos opresivos. Por último, destaca su inclusión de la exposición *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades* (2005), ausente también en otras revisiones, que es parte del proyecto *Identidades estratégicas*, que co-comisarió junto a Johanna Caplliure y Guillermo Cano, y que será analizado en el capítulo IV debido a su trascendencia en relación con las prácticas artísticas transfeministas. En esta misma línea, Jesús Martínez Oliva (2019) amplía dicha

reflexión sobre el ámbito valenciano desde los 90, y a partir de un relato situado y casi autoetnográfico.

Ya con la entrada en los debates puramente queer, Laura Trafi (2012) va más allá de una catalogación de exposiciones para incluir los encuentros entre teoría crítica queer, activismo y arte/cultura visual que se dan en las programaciones de los espacios culturales (Arteleku, MACBA, etc.) distinguiendo, aquí sí, entre feminismo queer, políticas identitarias, y “producción de visualidades pospornográficas y discursos disidentes” (p. 215). Y todo ello bajo el título *De la cultura feminista en la institución arte* (2012), lo que supone una vinculación directa y tentacular entre el feminismo y lo queer, diferenciando además entre las teorías críticas y las prácticas visuales.

A pesar de todo lo expuesto, y como nota final a este repaso por la historiografía artística en el eje definido entre lo feminista y lo queer, en 2021 seguimos viendo cómo los intentos, por parte de la institución del arte, de *reformular* la inclusión de las mujeres artistas, sigue haciendo correr ríos de tinta, sobre todo a manos de las expertas (docentes, historiadoras, artistas, críticas de arte) que desde el feminismo evidencian una desigualdad histórica que se continúa perpetuando. Este es el caso de la polémica suscitada a raíz de la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* en el Museo Nacional del Prado (Madrid, 06/10/2020 - 14/03/2021). Los diversos textos firmados por Concha Díaz Pascual, Isabel Tejada, Marián López Fernández-Cao, Semíramis González, Rocío de la Villa, además de diversos comunicados como el de la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), o la carta abierta publicada por la Red de Investigación en Arte y Feminismos (RIAF), ponen de manifiesto que la estructura cultural del museo no permite que el trabajo crítico de estas historiadoras, críticas y comisarias permee, e introduzca cambios de base en un sistema que aún se rige por visiones prejuiciosas, patriarcales y desiguales. Vista la ola de textos y manifiestos levantada a raíz de los múltiples fallos, contradicciones y sesgos de esta exposición, y la calidad crítica de los análisis, se ve claramente que el fracaso de la propuesta expositiva no es por falta de recursos críticos en el panorama cultural, sino porque la institución, en la mayoría de casos, sigue ignorándolas.

Por otro lado, y retomando de otra forma los cambios acontecidos después de la restauración de la democracia en nuestro país, las que llegamos a la institución universitaria en la segunda mitad de los años 90 viviremos su lento proceso de reconfiguración hacia un modelo inclusivo, accesible e igualitario<sup>137</sup>, y a la vez cada vez

---

<sup>137</sup> El modelo de Universidad actual se inicia con la Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria (LRU), y será con la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades (LOU) cuando dé comienzo su homologación y equiparación a los sistemas universitarios europeos, comenzando su integración al Espacio Europeo de Educación Superior. La implementación obligatoria de los Planes de Igualdad en las Universidades españolas no entra en vigor hasta seis años después, con la Ley Orgánica

más estandarizado –hasta llegar a la implementación de los asépticos ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible) con el denominado “Horizonte 2030” en la actualidad. No obstante, y gracias a los citados “caballos de Troya”, seguirán propiciándose –siempre a partir del voluntarismo individual de ciertos sujetos académicos, y no como consecuencia de voluntades institucionales– pequeños espacios minoritarios para posicionamientos críticos más complejos, sin llegar a establecerse como un área de conocimiento específica de estudios de género y crítica feminista<sup>138</sup>. En este sentido no sólo tendremos la suerte de contar con profesorxs que nos abran la mente con propuestas críticas más acordes con nuestras vidas, inquietudes político-identitarias y aspiraciones formativas (que a su vez estarán conectadx con proyectos expositivos y activaciones culturales que serán importantes en nuestro aprendizaje y desarrollo), sino que nuestro propio devenir profesional nos conducirá a compartir este espacio de militancia académica con ellxs.

Respecto a las instituciones culturales nacionales (específicamente aquéllas dedicadas al arte contemporáneo), que bien nacen o bien mutan al servicio de lo público en democracia, y que proliferarán con el desarrollo de las autonomías, irán al rebufo de un cambio de paradigma global que dura hasta nuestros días. Con la posmodernidad se va a cuestionar el papel de los museos y la museografía en su papel en la configuración de la cultura de un momento y lugar, su divulgación, o la reflexión autocrítica sobre sus procesos de legitimación, por lo que se tenderá a una mayor permeabilidad ante posicionamientos críticos, diversos, y elásticos en su papel mediador entre cultura y sociedad. En este sentido, primero como espectadorxs y más tarde como agentes activxs, lxs agentes de las prácticas artísticas transfeministas pondremos un pie en ciertos espacios institucionales que permitirán la entrada de propuestas complejas de acción directa desde la calle, que derivarán en otros modos de negociación de la cultura y la producción de conocimiento situado entre la calle y el museo, y que abordaremos brevemente en el inicio del cuarto y último capítulo a propósito de lo que se ha venido a denominar como “las agencias”.

En paralelo, el feminismo llegará a las instituciones culturales vía planes de igualdad y acciones de “lo políticamente correcto” para reclamar/forzar/escenificar un ajuste equitativo en la representación y acceso a la participación profesional de las mujeres (en

---

3/2007 de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres, que siguen la línea de acción del feminismo institucional.

<sup>138</sup> Como excepción cabe destacar el “Máster Universitario en Estudios Culturales y Artes Visuales (perspectivas feministas y queer/cuir)”, implantado en 2017 y dirigido por Tatiana Sentamans, y cuya voluntad es conformar una titulación oficial que dé acceso a doctorado englobando esos saberes minoritarios encapsulados en diferentes facultades del Estado español y americanas además de otros al margen de la academia.



sus diferentes facetas como agentes artísticos) –que sigue sin ser igualitario a la vista de los datos<sup>139</sup>, con estrategias como la promoción de exposiciones temáticas o la aplicación de políticas de igualdad y de cuotas. A imagen y semejanza de la movilización por los derechos civiles, será en esta brecha abierta con las “cremalleras”, cuotas y políticas del 8M, donde se abra un raquítico y complicado tránsito para que empiecen a proliferar diversas propuestas críticas más ensanchadas desde ópticas directamente transfeministas, queer, o cuanto menos LGTBQ+, que propiciarán una cierta visibilidad de otras disidencias identitarias:

La visibilidad requiere de formas de intervención en los discursos y narrativas expositivas para que estas obras puedan experimentarse de manera conectada pero sin que el museo cierre, resuelva, desactive el conocimiento difícil sobre la subjetividad y la diferencia. La cuestión de la visibilidad queer produce lo que Halberstam denomina la mirada transgénero, que no implica ser vistos como lo otro del género binario, sino reorientar la mirada para experimentar “la subjetividad de género como una serie de experiencias dislocadas”. (Trafí, 2012, p. 221)

### 3.1.3. La calle, lo para-académico, y lo festivo

Bares, casas okupadas y museos se convierten en contenedores de prácticas que se desarrollan sin ningún tipo de programa de trabajo. Fiestas espontáneas, encuentros, quedadas para preparar algún evento, performance o jornada, se convierten durante un par de días en intensos laboratorios de producción y autogestión. Zonas temporalmente autónomas, espacios diversos y esporádicos como un «bar manolo» después de una fiesta, la calle, un parque, un sofá, un centro de arte o un encuentro, son utilizados a través de prácticas performáticas y sexo-afectivas para reconfigurar la relación con el espacio público. (Egaña, 2017, p. 134)

No podemos entender nuestro activismo transfeminista sin nuestras genealogías callejeras y su reactivación desde la muerte de un largo régimen represor y opresor en nuestro país. A pesar de que tras la Transición leyes como la de Peligrosidad y Rehabilitación Social permanecían vigentes, otras como la Ley de Orden Público de 1959 quedaban derogadas<sup>140</sup>, dando vía libre a la organización de reuniones, manifestaciones y agrupaciones antes consideradas “perturbadoras del orden público”. Esto permitió una eclosión de movilizaciones con demandas históricas por los derechos civiles desde una

---

<sup>139</sup> El observatorio del MAV (Mujeres en las Artes Visuales) elabora informes sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el marco de la cultura, centrándose especialmente en la participación de mujeres-cis en los diferentes campos del arte. En colaboración con esta asociación la historiadora del arte Marta Pérez Ibáñez ha editado *Estudio sobre desigualdad de género en el sistema del arte en España* (2020). De sus estudios se destila que dicha Ley no ha acabado con la llamada “brecha de género”.

<sup>140</sup> Se fue modificando paulatinamente hasta su derogación final en 1992. La modificación en 1977 de parte fundamental de su articulado, que propició la disolución del Tribunal de Orden Público (TOP), fue clave en la activación de la movilización de la sociedad civil española.

nueva óptica democrática, organizadas por sindicatos, federaciones, organizaciones y colectivos que habían sido calentadas al fuego lento de la resistencia durante la dictadura, como son las luchas obreras y las estudiantiles.

En paralelo y en conexión con estas movilizaciones se daba la reorganización pública de las mujeres en su vindicación histórica de derechos, así como una incipiente movilización visible de maricas, bolleras, y trans\*, con una existencia histórica y un pasado también – qué duda cabe. Este último colectivo sin embargo no contaba con una conciencia política en nuestro estado como comunidad para activar su reivindicación paralela a la articulada por el feminismo en nuestro país desde principios de siglo, o por otros movimientos organizados como el obrero. Gracias al relato de Jean Genet en *Diario de un ladrón* (1949), testigo en primera línea de un Raval barcelonés donde ya entonces confluía lo lúdico y lo político en los márgenes de la legalidad y de la corrección, quedará registrado en las crónicas de las luchas disidentes un suceso insólito de sublevación y protesta lúdico-performativa llamada La revuelta de las Carolinas en 1933 (Egaña 2017, p. 109; Muriana, 2018). Habría que esperar hasta 1977 a que se organizara otra manifestación en las calles de esa misma Barcelona, esta vez con las compañeras trans\* formando una masa crítica con homosexuales, lesbianas y feministas, todes con un objetivo común: tomar la calle, reivindicar su derecho a la libertad, a la dignidad, y a la legalidad, cuestiones que se concretaban en la petición de la abolición de la LPRS desde diferentes frentes como la Coordinadora de Grupos Marginados de Madrid<sup>141</sup>, pero que simbólicamente iba más allá, pues significaba visibilizarse por primera vez como una comunidad articulada en lucha.

A pesar de su beligerancia pública desde 1977, las travestis, las y los transexuales, participarán de las luchas y reivindicaciones desde posiciones más precarias, en lo vital y en cuanto a su representación hasta la movilización anual conocida como Octubre Trans (desde 2007), la articulación de Red por la Despatologización Trans del Estado español en el año 2008 que originaría la campaña *Stop Trans Patologization 2012* (stp 2012) en el 2009 (Fernández y Araneta, 2013, pp. 48-51). Esto era así porque la opresión les atravesaba de forma más brutal en lo económico, en la violencia institucional, y en el estigma social debido a su identidad y su expresión de género “invertidas”, algo que ya hemos visto a través de algunos de nuestros ascendentes “mixtape” como Ocaña o Rampova. Las lesbianas permanecerán por otro lado, hasta bien entrados los 90, en un segundo plano definido por su papel de “segundonas” tanto en las luchas LGTB como en las feministas, que resolverán a través de un cuestionamiento del sujeto político del feminismo y de las agendas en uno y otro frente, y mediante un trabajo de visibilización

---

<sup>141</sup> Véase al respecto Javier López Linage (coord.): *Grupos Marginados y Peligrosidad Social*, Campo Abierto Ediciones, Madrid 1977.

pública y en el ámbito de lo simbólico, de organización y socialización desde la Transición:

Habrà lesbianas en los frentes. Feministas lesbianas radicales. Las habrá de partido. Y lesbianas que solo van de bares. Habrà una multitud diversa, alegre y combativa en una València que vivirá un momento de apertura, en los locales y, sobre todo, en la calle. La Plaza de la Virgen será el epicentro de todo ello. (Maroto, 2019, p. 27).

Por otro lado, otras cuestiones bien importantes para el transfeminismo como la lucha antirracista y descolonial o la queer crip tardarán aún en conformar un eje organizado, visible y con voz propia.

Los movimientos activistas feministas y LGTBI y queer —cuya exposición pormenorizada excede los límites de este trabajo<sup>142</sup>, serán nuestras genealogías activistas. Hacia ellas volveremos la vista para entendernos, para vincularnos y tomar fuerza, para aprender de aciertos y errores en la construcción de una alianza transfeminista inclusiva que superara la atomización activista o desarticulación característica de ciertos momentos históricos en los últimos 40 años.

¿Pero qué pasa con nosotras? Haciendo aquí memoria personal, la primera activación más allá de nuestro seguimiento de manifestaciones obreras, estudiantiles, del 8M y “del orgullo”, se da dentro de los muros de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València en 2001 bajo el lema de “Semana del terrorismo de la imagen”.

Impulsada de manera totalmente para-académica y underground por Carmen G. Muriana (O.R.G.I.A), Myriam Cameros (ilustradora transfeminista y participante activa del incipiente movimiento post-porno con colaboraciones con Post-Op y Corpus Deleicti), Higinia Garay (ilustradora feminista), Pedro Luis Martínez y Vanessa Fuster (ambos artistas), la propuesta tuvo diferentes ramificaciones durante los 5 días de la semana. Por ejemplo, un día se intervino el espacio académico con collages subversivos hechos con recortes de imágenes de revistas de los setenta —unas porno y otras “para mujeres”— situados en lugares inesperados (un fotomontaje de una mujer masturbándose que era visible sólo cuando te agachabas a beber agua en el surtidor del hall de la facultad; la imagen de un pene suplantado una de las “ies” del cartel del aula de informática, etc.). Otro día se ocupó el espacio con máscaras de luchadores mexicanos y posteriormente se proyectó el vídeo. Otro, se crearon y pegaron carteles en los baños de Bellas Artes pero también en otras facultades colindantes (como la de Ingeniería de Caminos), con

---

<sup>142</sup> Véase al respecto la compilación realizada por Alberto Berzosa y Gracia Trujillo, 2019, titulada *Fiestas, memorias y archivos: política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*, en la que contribuimos con una reflexión sobre la partitura de nuestra performance “40 años SON” (2017) citada con anterioridad.

ilustraciones y textos (“No cuestión de género” o “Venga, no me digas que nunca te has masturbado pensando en tu profesor/a”, y un dibujito con alguien masturbándose). Y como culminación de la semana, ese recordado “Día del morreo”, planificado para propiciar un día erótico-festivo, pero sobre todo, una salida del armario y un *outing* de bolleras. Bajo el lema “Bienvenidos/as al día del morreo”, rotulado sobre un gran papel continuo a la entrada del edificio, se explicaba su funcionamiento: dónde y cómo adquirir los o el “Vale por un morreo” (impresos sobre folios de colores a modo de tiquets de feria). Éstos podían recogerse en la entrada, en la cafetería o a través de las “azafatas”, quienes, al igual que el cartel, explicaban que, si alguien te daba un ticket o tú lo dabas, la oferta podía ser declinada o aceptada, en este último caso seguida por un morreo. Hojas llenas de tiquets también inundaron algunos despachos de profesorado. Y entre los múltiples morreos propiciados aquel día, se dio el primero entre las primeras O.R.G.I.A y parte de quienes componen su formación definitiva, además de entre otras agentes del movimiento transfeminista en relación a las prácticas artísticas.



**Fig. 31.** Post-Op (2006), *Fantasía postnuclear*, vídeo-acción [fotogramas].

Es quizás a partir de 2001 cuando se intensificará nuestra participación en manifestaciones y actividades feministas y LGTB con carácter previo a la organización/participación en exposiciones y proyectos culturales en espacios no institucionales, autogestionados, nocturnos o de provincias, en los que cultura y fiesta (con todos los ingredientes) estaban estrechamente imbricados. A este respecto podemos citar el Festival de vídeo *TranzMarikaBollo* organizado por Yasmín Rasidgil (Telenoika y Hangar, Barcelona), o *Anormal* en Ningún Lugar (ambos en Barcelona en 2006), y en el eje levantino, dos años antes, *Corpus Delicti* con Post-Op y O.R.G.I.A conformamos la programación artística del *3er Festival Agro-Eròtic* (L’Alcúdia) y O.R.G.I.A y GWLP en las Jornades de Lluita Feminista VLC-2005. Después vendría la Muestra Marrana (desde 2007 en el Espai Magdalenes de Barcelona) u otros eventos que dieron cabida a las

prácticas posporno como *Queeruption 8 Karcelona* (2005)<sup>143</sup>. Tras este evento cultural itinerante, donde talleres, prácticas artísticas, sexo y fiesta se mezclaban, la fábrica de cuero textil abandonada Pycasa de las afueras de Barcelona —en L'Hospitalet de Llobregat— sirvió como escenografía para el rodaje de la vídeo-acción de *Post-Op Fantasía posnuclear* (2006. Fig. 31)<sup>144</sup>. De este modo, lo lúdico, la experiencia vivida, lo político, los imaginarios simbólicos y los medios de producción artística, también llegarían a fundirse también en un palimpsesto complejo. Además de esto, cabe reseñar el revival que experimentaron las raves (un formato de fiesta masiva y clandestina con música electrónica) y las drogas de diseño en el litoral levantino peninsular con el cambio de siglo. Esta cuestión fue muy importante en la construcción de alianzas afectivo-políticas entre diferentes personas que más adelante participamos en la configuración-agitación de la red transfeminista mientras bailábamos y nos besábamos —ese pico— en el centro de la pista:

En este apartado de la conexión ha ido tomando peso el formato de la fiesta y la sex party, precisamente en ese sentido de celebración del que hablaba anteriormente, y también como un espacio de lucha, como un lugar en el que follar de otro modo que supone, además, un medio para estrechar alianzas, para fracturar en la práctica imposiciones morales naturalizadas sobre la afectividad y el placer. (Sentamans, 2013a, p. 41)



**Fig. 32.** Fotos de La Bata de Boatiné, Barcelona.

Todo esto se suma a que históricamente, y como ya hemos adelantado, la noche ha sido y es un espacio de resistencia y disidencia política para las comunidades LGTBIQ, desde los saraos de la boîte lésbica *Le Monocle* o de *Le Bal des Invertis* en *Magic-City* del

<sup>143</sup> *Queeruption* es una reunión queer radical internacional, no comercial, llena de talleres, intercambios de habilidades, arte, sexo, fiestas, comida y política. Se habían realizado *Queeruptions* anteriores en Londres, Nueva York, San Francisco, Berlín, Ámsterdam y Sídney.

<sup>144</sup> *Post-Op* participaron en *Queeruption 8 Karcelona* un año antes, donde previsiblemente otearían el espacio como marco de un trabajo en desarrollo.

París de los años 20 del pasado siglo —e immortalizados por Brassai, hasta el Picola o la Cetra de la Valencia de la Transición —entre muchos otros iban apareciendo y cerrando en diferentes puntos de la geografía española— hasta llegar a La Bata de Boatiné en el Raval dosmilero (centro neurálgico de la comunidad transfeminista y posporno durante esos años. Fig. 32). No en vano, y como apuntábamos en el capítulo anterior, Fefa Vila para *El Porvenir de la Revuelta. Memoria y Deseo* LGTBIQ (Madrid, 2017), programa ese bloque —no menos importante que el resto dedicado a exposiciones, talleres y charlas— denominado “Políticas de la Noche”.

Hacer política en/con/de la fiesta como una posible forma de vida: intensificación, derroche, exceso, vida consumida en vivir y no en sobrevivir. Una traducción siempre en curso; una posición, un distanciamiento, una respuesta provisional y, como tal, una apuesta: la fiesta como políticas de la noche, como acción donde poder crear, desear, sentir nuevos imaginarios que pongan en jaque, desplacen, cuestionen el imaginario cisheterocapitalista impuesto; donde dejarnos atravesar por la música y bailar — sentimientos primarios y salvajes—, bailar con ferocidad y asimetría entre lo zigzagueante y lo desgarrado sacudiendo la armonía preestablecida con una gestualidad sin pudor en busca de la agitación. Cuerpos al servicio del placer para imaginar, construir, compartir nuevos relatos de resistencia. (M. Hamilton aka Materia Hache, 2020, p. 261)

### **3.1.4. Sobre la formación autodidacta y los medios materiales de producción: DIY, DIWO, DIT, pero también precariedad en la autogestión**

Las prácticas estéticas visuales feministas y queer funcionan simultáneamente como prácticas de archivo que sugieren visiones alternativas del tiempo, el espacio y lo relacional que están ocultas dentro de la historia dominante. (Pollock, 2010, p. 24).

Podríamos aventurar que, desde el cambio de siglo, un conjunto de personas con inquietudes creativo-políticas y deseos similares nos fuimos encontrando en diversos ámbitos de diferentes ciudades (en la facultad, en los bares, en las manis, en las CSO y en las kafetas, en las raves, en los seminarios, en las exposiciones, etc.). Tales cruces se fueron estrechando con el paso de los años, y al mismo tiempo, ensanchando con nuevas incorporaciones derivadas de diásporas regionales y transnacionales, circunscribiéndose en un primer momento especialmente en torno a tres ciudades litorales: Barcelona, Donostia y Valencia. Expresado de este modo algo vago, pareciera que la red transfeminista fuera fruto del azar o del destino (y nada más lejos de la realidad como se desprende de la primera parte de la tesis, y del desarrollo de este y los siguientes apartados). Todo se deriva de una cuestión contextual muy específica (geopolítica, económica, generacional, etc.) que por un lado marca nuestra/s experiencia/s de opresión y de violencias. Y por otro de un interés común enraizado en la conjunción de

inquietudes políticas, intelectuales, hedonistas y temáticas, una necesidad de catarsis de nuestra rabia, sumado a las ansias por aprender y experimentar y poner en práctica los deseos y las intuiciones (que las diferentes activaciones exógenas conectaron y pusieron en órbita).

Por un lado, la universidad no había cumplido para muchxs todas nuestras expectativas de aprendizaje; y para otrxs, que habían huido de su sistema, simplemente suponían espacios dogmáticos para el conocimiento rígido, estanco y dirigido. Cabe señalar a este respecto, que preexiste en la escena anarco-feminista y en la del riot grrrl —y en general en las comunidades de lucha autónoma— una voluntad en programar encuentros en las que las personas participantes sean proactivas e intercambien conocimientos cognoscitivos y de habilidades sin jerarquizar entre saberes (como en la citada *Queeruption*). Cocina, música, sexualidad, bricolaje, teorías varias, etc. De esto sin duda se deriva este afán por lo colaborativo como forma de aprendizaje y de trabajo característico del transfeminismo. Esta cosa tan anglo del DIY, DIWO, DIT, no es sino una traducción contraída de encontrar y compartir estrategias para “hacerlo tú mismx”, “hacerlo con otrxs” y “hacerlo juntxs”. Estas metodologías colaborativas y autogestionadas cristalizaron asimismo en la conformación intermitente o no de colectivos más o menos estables, una eclosión contextual sin parangón en el ámbito de las prácticas artísticas y culturales peninsulares:

La propia estructura horizontal de asociaciones, grupos y colectivos, de carácter asambleario y basada en el consenso, ha propiciado en ocasiones un cuestionamiento de la autoría de diversas producciones, como presupuesto o como modo práctico. En otros casos, ello ha constituido una premisa de partida, primando el ideario de una asociación y sus resultados a la identificación sistemática de sus miembros. Este es el caso del uso de nombres grupales como un paraguas identitario bajo el que se articula el trabajo de diferentes personas, que pueden no estar obligadas a participar en todos y cada uno de los proyectos. De hecho, es habitual en el paradigma del funcionamiento grupal la intermitencia de sus miembros, la libre circulación, la colaboración puntual, la disolución, la reconversión o la escisión, entre otras vías. Otra variante que puede contribuir en el despiste identificativo es la utilización, por parte de agentes individuales, de sobrenombres, alias y nicknames en internet. (Sentamans 2013a, p. 40)

Como sigue Sentamans, esta deslocalización de la autoría que atenta contra el mito del artista cisheteropatriarcal nos ha reportado múltiples complicaciones en el rígido sistema de derechos dominante, especialmente en los casos de retribución, distribución y archivo que alcanzan hasta el día de hoy. Esta cuestión sólo ha sido “puenteada” parcialmente con licencias CC o copyleft, que sin embargo han mantenido por contra un estadio de precarización de las prácticas epistemológicas y culturales de lxs autorxs que nos hemos acogido a estas vías al priorizar la idea de compartir cultura, saberes y conocimiento propio y autogestionado. Y tiene que ver además con esta idea —¿derivada del anticapitalismo?— de que el dinero contamina y/o deslegitima tanto el activismo y como



la idea romántica y romantizada del arte; cuestión además que en parte quizás ha dinamitado el potencial de la propuesta: ¿cuánto se puede aguantar haciendo trabajos precarizados en el sector servicios para mantener un proyecto vital/colectivo artista?

[El] mayor problema de la precariedad es que ni el trabajo creativo ni el activismo dan dinero y eso hace que tengas que tener otros trabajos y no tengas tiempo para la creatividad, ni energía para hacer lo que realmente te interesa y te mueve . [...] hacemos camisetas, chapas, para sacar dinero para material. Aspiramos a no perder dinero, no tanto a ganar porque no sabemos cómo ganar dinero. Si nos movemos de un sitio a otro sí que pedimos que nos cubran los costes mínimos y si trabajamos para una institución no lo hacemos gratis. De hecho lo interesante es coger el dinero de las instituciones para ir a otros sitios donde no hay pasta.<sup>145</sup> (Egaña, 2017, p. 264)

Otra cuestión son los encuentros y jornadas financiados con dinero público (desarrollados por tanto en ámbitos institucionales), que a partir de las voluntades personales de la organización en cada ocasión, hicieron posible la adquisición y compartición de conocimientos de manera horizontal (o casi), y la generación de vínculos político-afectivos entre universitarixs, asociacionistas, aficionadxs, o interesadxs, que afianzaron la red de prácticas culturales y artísticas transfeministas, y que por tanto protagonizan el desarrollo del segundo apartado de este capítulo. Ser parte de esta red transfeminista en el momento y lugar descritos, no es tanto, por ende, una cuestión nominal o de privilegio, sino una consecuencia de un contexto y de los actos propiciados por una inquietud político-afectiva-epistemológica compartida que nos llevó a compartir espacios, momentos y encuentros en un momento y un lugar.

No sería aventurado, además —conociendo bien a buena parte de este círculo a nivel personal— decir que gran parte de las personas que deambulamos por estos ámbitos para-académicos para la difusión y el intercambio de conocimientos a partir del cambio de siglo (kafetas, seminarios, presentaciones, exposiciones etc.), procedemos de la clase obrera o de la antigua clase media, como avanzábamos en el capítulo I, por lo que la participación a coste cero en estos encuentros fue una cuestión que no podemos obviar, en términos de accesibilidad. Si hubiera sido de otra forma, el análisis aquí relatado cambiaría radicalmente.

Por otro lado, hay un avance en las nuevas tecnologías que va a reconfigurar la forma de comunicarnos, organizarnos, consumir y acceder a la cultura y producir imágenes. Autoras como Remedios Zafra o Meri Torras<sup>146</sup>, reflexionan —en un sentido amplio—

---

<sup>145</sup> Cita de la entrevista a Elena Urko del colectivo Post-Op realizada por Lucía Egaña y Miriam Solá para su proyecto “Máquinas de Guerra. Políticas transfeministas de la representación” (2014-2015) <https://politicastranfeministas.wordpress.com/entrevistas/>.

<sup>146</sup> Véase al respecto, respectivamente, Zafra, Remedios (2010): *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Fórcola, Madrid; y Torras, Meri (2005): “Matriz Hipertext/sexual. Internet como



sobre las nuevas cuestiones que la vida online aporta al sujeto y a su devenir identitario: entre los cuerpos textuales y los textos corporales, encarnados y tecleados por avatares, nicknames; subjetividades y/o colectividades conectadas. Esta reconfiguración tecnológica y social atraviesa al feminismo, a las instituciones, a todo el panorama cultural, ya que la producción de sentido se va a hacer también desde nuevos canales virtuales. La era de internet y de lo global trae cambios en la concepción de la accesibilidad, las conexiones, el espacio y de las representaciones, y las ciberfeministas serán pioneras en plantear debates al respecto y producir nuevos imaginarios, como hemos visto con las VNS Matrix. Tatiana Sentamans apunta como la web 2.0 en la primera década del XXI contribuye “a consolidar los vínculos y encuentros producidos en los seminarios y jornadas (el primer caldo de cultivo) y a construir otros nuevos en un proceso de retroalimentación continua entre lo virtual y lo real.” (2013a, p. 41. Fig 33). El lúdico “cortaypega” de Ana Burgos y Yendéh R. Martínez nos transporta, a modo de crónica —aunque con algunas distorsiones secuenciales —, a esos momentos iniciales:

<ox> La eclosión del bloguerío transfeminista empezó alrededor de 2006-2007 con los blogs de activistas como Post-Op, como tantos otros, en blogspot. La mayoría con su reglamentaria advertencia: «Lo comprendo y deseo continuar». Censura a saco. Antiguas. ¡Si hasta tienen un myspace! Antiquísimas  
 <oa> Pero ahora, como se han vuelto (aún más) modernas se han hecho un tumblr :D  
 <ox> Tan modernas no son, tienen una agonizante cuenta en twitter ¡con diez tweets!  
 <oa> Uuuh, ¡qué uno punto cerooo!  
 <ox> Otro blog del momento era el de ex\_dones, «el eslabón perdido entre el feminismo y el esperpento» #FAN. Tuvo una corta vida, pero Itziar Ziga, una de sus integrantes, pronto volvió a la carga con su blog «Hasta la limusina siempre», cuyos escritos le han posibilitado sacar un libro. El ordenador y el papel haciéndose mimitos  
 <oa> También estaban los de Maribolheras Precàrias, Medeak, Girlswholikeporno, Sayak Valencia, Diana Junyent, Guerrilla Travolaka... Al poco tiempo llegaron Idea Destroying Muros, Helen Torres, O.R.G.I.A, La quimera rosa, Miriam Solá o Lucía Egaña  
 <ox> Son un montón. Pero si te vas a cualquiera de esas páginas, a muchxs de estxs activistas lxs encontrarás en los listados de enlaces  
 <oa> ¡Qué endogamia, Mari! En la cama e internet todxs juntxs y revueltxs  
 <ox> Y en la calle. Porque todxs estaban en la calle hiriendo al heteropatriarcado, claro, pero algunas no organizadas, al menos en sus inicios. Eso es interesantísimo: la Red posibilitó aquello que comentábamos antes, que se convirtieran en agentes de enunciación ellxs solitxs. (2013, pp. 299-300)



**Fig. 33.** Portadas de blogs y webs de algunos colectivos y personas de la red transfeminista: Medeak, Ideadestroyingmuros, Post-Op, besameelintro, Diario de una zorra suprema, Hasta la limusina siempre!, Pornoterrorismo, Quimera Rosa y el Proyecto Cuerdas.

## 3.2. Transfeminismo y rearticulación político-afectiva

Hemos empezado a fraguar la idea a partir de muchos encuentros, muchas ponencias, mucho diálogo... Se ha empezado a hablar de transfeminismo como forma [sic] de revisitar el feminismo y la teoría queer, y repolitizar ambas cosas. (Valencia, 2011, párr. 43)

En este enunciado, Sayak Valencia define el transfeminismo como una repolitización del feminismo a través de su cruce con la teoría queer. En efecto, las genealogías feministas constituyen una base para producir una nueva conceptualización política materialista —la del transfeminismo. Ello se da a partir de un re-procesado de diversos ingredientes históricos del propio feminismo (las luchas de clase, antirracistas, y de(s)coloniales), amasados con aliados políticos de siempre, como las trabajadoras sexuales (feminismo pro-sex) y las vindicaciones LGTBIQ+ (feminismo lésbico). Será especialmente relevante el protagonismo político de las bolleras, aunque se hará especial hincapié en “la cuestión trans\*”. Y como novedad, se sumarán las contiendas anticapacitista y antigordófoba. Este proceso de mezcla y rumia, no exento de problemáticas, producirá —y sigue produciendo— una masa disímil, cuyos grumos irán resquebrajándola en diferentes lugares a pesar de su voluntad política compartida<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> Serán en este sentido, las diferentes líneas de acción, en especial la trans\* y la antirracista, las que problematizarán las priorizaciones y perspectivas (cis y blancas fundamentalmente) de la agenda transfeminista en diferentes momentos y lugares desde 2010. Es en este punto, responsabilidad de todes,

[...] ¿cómo interactúan las nuevas conceptualizaciones de la identidad con los discursos activistas y con las prácticas de nuestro contexto? ¿Qué intersecciones se producen en el Estado español entre las nuevas teorías postestructuralistas y las luchas feministas, queer y transfeministas? Cuando hablamos de transfeminismos, nuevos feminismos o feminismos queer ¿a qué nos estamos refiriendo? (Solá en Solá y Elena-Urko, 2013, p. 17).

El transfeminismo (o feminismo queer en otras latitudes fuera de España y Latinoamérica, con sus particularidades contextuales como es lógico), ha sido abordado desde un punto de vista teórico en la última década, y en particular y de manera relevante, en los libros corales *Transfeminismos. Epistemes fricciones y flujos* (Solá y Elena-Urko, 2013) y *Transfeminismo o barbarie* (Sáez et al., 2020). El primero es casi un proyecto de imaginación política a partir de diversas experiencias situadas que huyen de una definición hermética del transfeminismo, una compilación que da cuenta de la “posibilidad afirmativa de su política” a pesar de presentarse como abierta e inconclusa (Solá en Solá y Elena-Urko, 2013, p. 15). Y el segundo, según sus editoras, surge de la necesidad de respuesta ante nuevos ataques tránsfobos —y nosotras añadiríamos que sexófobos y anti-queer— en las redes sociales y en ciertos medios de comunicación, refrendados por los argumentos de determinados círculos académicos y políticos feministas<sup>148</sup>. De nuevo aparece lo queer como un fantasma amenazante para cierto sector del feminismo (tal y como analizamos en el apartado anterior). En la formulación irónica de Javier Sáez “lo queer es antifeminista: la goma queer que borra a las mujeres” (Sáez et al., 2020, p.167), algo anglo, importado y traducido cuyo brazo armado sería la perniciosa ideología de género. Sin embargo, tal y como hemos ido analizando, y como afirma Lucía Egaña “[...] el transfeminismo no existe de forma cabal en la academia estadounidense, sino que responde más bien a una posición diferente a la queer, más anclada en el devenir feminista y transmaricabollo local del reino de España” (2017, p. 134). Puestas a hablar de importaciones, estos posicionamientos radicalizados de una parte del feminismo ante los derechos de las personas trans —minoritarios pero con altavoces en la Universidad y en el Estado— son conocidos como TERF, acrónimo de Trans-Exclusionary Radical Feminism. Este es neologismo extranjero, aunque con raíces muy puntuales en los debates norteamericanos desde mediados del s. XX, al que se suma una determinación abolicionista ante el trabajo sexual.

---

retomar la cuestión desde nuevas ópticas que nos reúnan, con Audre Lorde, en “la casa de la diferencia” transfeminista.

<sup>148</sup> Está siendo un proceso doloroso para muchas escuchar un discurso del odio formulado por parte de nuestras genealogías feministas en nuestro contexto en la voz de figuras importantes en un determinado momento como Amelia Valcárcel, pero especialmente de Lidia Falcón. Un punto de no retorno en 2019, respectivamente, fue la viralización del discurso tránsfobo y anti-queer en la XVI Escuela Feminista Rosario Acuña, y el manifiesto del Partido Feminista contra la Ley Trans (con un marcado carácter anti-trans\*) que propició su expulsión de Izquierda Unida.

El transfeminismo por contra es un vocablo de fabricación casera —aunque haya antecedentes en inglés con otros matices<sup>149</sup>. Es un planteamiento inclusivo, no discriminatorio, basado en la simultaneidad de opresiones variadas —porque tenemos identidades simultáneas. Esta diversidad de opresiones es definida primero como “mezcolanza” por las autoras chicanas (Moraga y Anzaldúa, 1981). Y posteriormente formulado como “intersectionality” por primera vez en un contexto feminista por la abogada afroestadounidense Kimberlé Greenshaw (1989), una noción esta última, cuya utilización ha ido *in crescendo* en los últimos años<sup>150</sup>. Pone por ello en jaque la visión binaria de parte del feminismo, y por ende, la noción “mujer” como categoría política singular del feminismo, complejizando el debate, pero sin negar sus herencias:

No se trata de un reproche, ni de un intento de invisibilizar la labor que ha venido haciendo el Movimiento Feminista Clásico. No negamos ni el reconocimiento, ni el aprendizaje heredado. Es innegable que el sujeto “mujer” del MFC ha obtenido grandes logros. Ha elevado a algunas de nosotras a categoría de seres humanos. Pero a nuestro parecer, ha llegado el momento de transformar este sujeto, nutrirlo de una red de discursos divergentes y convertirlo en un espacio habitable para la multiplicidad de cuerpos que ahora esconde. (Medeak en Coord. Estatal de Organizaciones Feministas, 2010, p. 266)

Es un cocktail político que arranca a partir de la combinación del feminismo, del movimiento bollero (con Monique Wittig, 2005/1992, las lesbianas no somos mujeres) y de la lucha trans\* —que tampoco “lo son”— de los años noventa. A pesar de todo ello, no es objeto de este trabajo proponer un debate y análisis sobre y desde el transfeminismo, sino más bien establecer ciertos momentos y debates de relevancia en concordancia con los objetivos de la investigación, y más concretamente, en lo referente a las prácticas artísticas transfeministas.

Remitiéndonos a nuestra revisión de textos relevantes de producción nacional que abordan las experiencias expositivas en relación con el feminismo, al arte y las cuestiones sobre el género y a la teoría queer (puede revisarse una parte en el último apartado de este capítulo), podemos expresar que existe una cierta confusión entre arte transfeminista y prácticas posporno. Éstos no son conceptos ni absolutos ni equivalentes, aunque sí

---

<sup>149</sup> Según Miriam Solá (Solá y Elena-Urko, 2013, p. 19), el término aparece por primera vez en las Jornadas Feministas Estatales de Córdoba (2000) en las ponencias de Kim Pérez y del Grup de Lesbianes Feministes de Barcelona.

<sup>150</sup> Véase al respecto de la intensificación del uso de este concepto en los últimos años la reciente publicación al respecto en el Estado español: Rodó Zarate, María (2021). *Interseccionalidad. Desigualdades, lugares y emociones*. Bellaterra.

complementarios, y que se pueden leer dentro de un mismo campo semántico político<sup>151</sup>. Es decir, podríamos afirmar que no todas las prácticas artísticas transfeministas son posporno, pero sí que todo el posporno es transfeminista —al menos en el contexto español y en parte del latinoamericano. En esta dirección, en este apartado vamos a dar un salto cronológico para mirar desde un punto intermedio, situándonos en el centro del eje temporal del s. XXI, donde pondremos en relación lo acontecido en 2009 y de manera consecutiva, en el Congreso Cuerpos/sexualidades heréticas y en las Jornadas Feministas Estatales de Granada, que desembocará en la redacción del Manifiesto para la Insurrección Feminista (2009).

### 3.2.1. Las Jornadas Feministas Estatales de Granada de 2009

Necesitamos un feminismo que vaya a la raíz de los problemas, que cuestione el sistema binario de géneros y convierta en sujeto de la lucha feminista a todas aquellas personas disidentes con los géneros establecidos y que sufren por ello. Llamarle a eso feminismo o transfeminismo, desde mi punto de vista, no tiene mucha discusión, porque creo que lo importante es el contenido, la agenda y el sujeto de la lucha feminista, y no tanto el nombre que le pongamos. (Cristina Garaizabal en Solá y Elena-Urko, 2013, p. 70).

Las Jornadas Feministas Estatales, bajo el título “Granada 30 años después: aquí y ahora”, y organizadas por la Asamblea de Mujeres de Granada y la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, se celebraron en la ciudad andaluza los días 5, 6 y 7 de diciembre de 2009. Estas jornadas, que nacen durante la Transición al amparo del Año Internacional de la Mujer (1975), y que continúan en 1979 en Granada con los primeros destellos de democracia en este país, no se habían celebrado desde el año 2000:

El programa que nos reúne dice ya mucho, muestra un feminismo real, vivo, que afirma la imprescindible transversalidad de la política feminista, que mete la nariz en todo, que forma parte de la micropolítica y de los grandes proyectos estratégicos que involucran los destinos de millones de seres en el mundo.

Venimos a Granada a mezclarnos generaciones de feministas de los setenta, de los ochenta, de los noventa, de los dos mil, donde las nuevas representaciones feministas encuentren su espacio por derecho propio. (Justa Montero en Coord. Estatal de Organizaciones Feministas, 2010, pp. 19-20)

Según fuentes, entre 3000 y 5000 personas asistieron a las jornadas y/o participaron en la manifestación en las calles de Granada —ésta última, documentada por el corto de Cecilia Barriga *5.000 feminismos* (2010)<sup>152</sup>. Muchos son los testimonios y reflexiones a

---

<sup>151</sup> Vemos por ejemplo cómo se solapan en la lectura de las prácticas artísticas, como es el caso de la producción del colectivo transfeminista Post-Op, que desde ese posicionamiento crítico van a crear mediante sus performances, videos y proyectos todo un universo posporno.

<sup>152</sup> “[...] junto a consignas que son todo un clásico, aparecieron muchas nuevas peleonas y disfrutonas, subculturas king y transgénero que evidenciaban el estilo como resistencia, donde se procesionó al coño

partir de dicho encuentro en blogs de la época, y prensa de entonces y más reciente. En cualquier caso, cabe reseñar al respecto sus actas (Coord. Estatal de Organizaciones Feministas, 2010). Este librazo de más de setecientas páginas<sup>153</sup>, como indica en su presentación, recoge la mayoría de temas presentados en las jornadas. Estos vienen articulados en 4 “campos”: “Identidades como ficciones, devenires y luchas feministas” (Campo 1); “Sexualidades y cuerpos” (Campo 2); “Crisis, globalización y acción feminista” (Campo 3); y “Nuevas representaciones, nuevos contextos” (Campo 4). Estos ejes no están equilibrados, siendo curiosamente el n.º 1, el que atañe a las identidades en relación a las luchas, el más extenso (con 4 mesas redondas y casi 40 ponencias), seguido por el n.º 2 (con 1 mesa redonda y 15 ponencias). Muchos de estos temas, como se desprende de la siguiente síntesis efectuada a partir del índice de la publicación, forman parte del debate feminista de las últimas décadas —e incluso desde sus orígenes— especialmente en los tres primeros bloques: [C1] violencias (sexista y de género), migración, trabajo sexual, feminismo antimilitarista, feminismo autónomo, feminismo institucionalizado, revisiones históricas desde el feminismo (Transición, mujeres republicanas), memoria histórica, educación y pedagogías, laicidad, participación política, igualdad; [C2] cuerpo, salud, sexualidad, maternidad y aborto, adolescencia y senectud, ecofeminismo, memoria histórica (II República, franquismo) y participación política; [C3], globalización, crisis ecológica, feminismo anticapitalista, crisis, trabajo, soberanía alimentaria, derechos de mujeres y niñas. Otras materias de relevancia para el transfeminismo la perspectiva decolonial y antirracista estuvieron singularmente en la voz y pensamiento de Ochy Curiel (además de en otras presentaciones —aunque con otra modulación— como las de Justa Montero o Verena Stolcke).

Sin embargo, tanto en el primer y en el segundo campo, diversas contribuciones (en mesas específicas como (Des)identidades sexuales y de género, en las ponencias, y en el debate público generado), hicieron emerger con fuerza el debate sobre la identidad y la expresión de género, y el planteamiento de un feminismo no binario, que se hizo con el protagonismo del encuentro en las aulas, del uso de un lenguaje inclusivo versión 2.0., y en la calle. Destacamos como ejemplo, entre muchas otras que iban en la misma línea y que conjugaban experiencias de vida, resistencias, teoría queer y feminismo<sup>154</sup>, las contribuciones de Juana Ramos (“En busca de la esencia perdida: las identidades desde

---

crítico, nos reapropiamos del insulto puta, bailamos al son de los tambores de la lesbianband, gritamos a favor de la resistencia trans, por la despatologización de la transexualidad y nos solidarizamos con Aminatu Haidar.” (Mercedes Belbel, en VVAA, 2010, p. 10).

<sup>153</sup> Acompañado de un DVD con un documental sobre las jornadas en su versión impresa.

<sup>154</sup> Por ejemplo: “Del feminismo multicultural a la resistencia transfeminista” (Ana Murcia), “Transdeseante: la aventura de la identidad” (Elvira Burgos), “Identidades, estrategias, resistencias” (Gracia Trujillo), o “El análisis y la lucha feminista: entre la identidad y la diversidad de las mujeres” (Teresa Maldonado).

una perspectiva trans”), Miriam Solá y Miquel Missé (“Reflexiones feministas sobre el no binarismo”) —con la participación de Kim Pérez y Belissa Andía, según los vídeos—, Carsten Balzer, Astrid Suess y Laura Bugalho (“Redes y acciones contra la transfobia y por el derecho a la diversidad”), Lucas Platero (“La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras disidentes”), o de Aitzole Araneta, Astrid Suess y Sam Fernández Garrido (“Despatologización trans y autonomía corporal”).

Como ya apuntábamos en el apartado anterior, las travestis, las y los transexuales en el Estado español participarán de las luchas y reivindicaciones públicas desde 1977. No obstante, será en el cambio de milenio con el nacimiento de colectivos activistas articulados desde posicionamientos feministas como — de manera relevante— Guerrilla Travolaka en Barcelona (desde 2006), después con la movilización anual conocida como Octubre Trans (desde 2007), la articulación de Red por la Despatologización Trans del Estado español en el año 2008 —que originaría la campaña *STP 2012*, cuando el activismo trans\* contemporáneo cobrará la fuerza y la visibilidad política que tiene actualmente<sup>155</sup>. Como apuntan Silvia L. Gil y Amaya Pérez Orozco:

Mientras el feminismo ha centrado su lucha en la desigualdad entre hombres y mujeres, el transfeminismo nombra un espacio transfronterizo habitado por diferentes sujetos para quienes las categorías clásicas de hombre o mujer se quedan estrechas, sin espacio para quienes no se adaptan a la norma. El sexo, la orientación sexual, el género, la clase social y la procedencia se entrelazan profundamente, dando lugar a lo que conocemos como la identidad, absolutamente singular, de cada persona. (2010, párr. 2)

Estas cuestiones —qué duda cabe— serán fundamentales en la consolidación del movimiento transfeminista desde 2010, donde las vindicaciones por la despatologización trans\* ocuparán siempre un lugar, y donde empezarán a empujar, cada vez con más fuerza, las voces descoloniales y antirracistas. El pistoletazo de salida de este nuevo período de afianzamiento transfeminista lo dará su manifiesto colectivo firmado por más de 70 nombres individuales y de colectivos españoles y de latinoamérica.

### 3.2.2. El Manifiesto para la Insurrección Transfeministas

Hay muchos factores que propiciaron el caldo de cultivo generado en las jornadas. Hacía diez años (desde 2000) que no se celebraban unas jornadas feministas estatales, y por lo tanto no se había producido una incorporación paulatina del cambio generacional<sup>156</sup> que a

---

<sup>155</sup> Sam Fernández y Aitzole Araneta (2014, pp. 46-58), diferencian dos fases constitutivas del movimiento transfeminista: un primer período (2006- 2010) que abarca “el surgimiento y la consolidación del movimiento trans prodespatologización”, y un segundo de consolidación que comprende la campaña STP 2012 (2010-2013).

<sup>156</sup> Era voluntad explícita de la organización “[...] CONTRIBUIR a ESTABLECER UNA GENEALOGÍA que vincule LA LUCHA de las diferentes generaciones de mujeres EN LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS: Desde aquellas que en la década de los setenta crecieron en LA LUCHA CONTRA EL FRANQUISMO y participaron en LA TRANSICIÓN POLÍTICA, Hasta las que continúan haciéndose VISIBLES EN LA

lo largo de casi una década estaba cruzando las teorías queer, de(s)coloniales y antirracistas con los postulados del feminismo y encarnándolas en su cuerpo y su militancia. Esto, por el contrario, se produjo de golpe en 2009. Así, este encuentro heterogéneo se convirtió en un foro propicio donde diversas propuestas ¿post-identitarias? reclamarán la reflexión del y desde el propio feminismo, sintetizado todo ello, en palabras de Susana Fernández y Aitzole Araneta en:

- 1) La interpelación al feminismo para que participase e hiciese suyas las demandas trans en torno a la despatologización.
  - 2) La interpelación mutua en torno al discurso y las agendas: los silencios de los feminismos en torno a lo trans y los vacíos no pensados en el movimiento trans que comenzaban a cuestionar sus raíces feministas.
  - 3) La reafirmación de un «transfeminismo» ante un tipo de feminismo tradicional basado en el pensamiento binario, condensada en la elaboración y la lectura del Manifiesto para la insurrección transfeminista.
- (2013, p. 52)

Todo ello, junto con la perspectiva antirracista, de(s)colonial y prosex se recoge en el Manifiesto para la Insurrección Transfeminista de 2009, circulado inmediatamente después.

#### MANIFIESTO PARA LA INSURRECCIÓN TRANSFEMINISTA<sup>157</sup>

Hacemos un llamamiento a la insurrección TransFeminista:

Venimos del feminismo radical, somos las bolleras, las putas, lxs trans, las inmigrantes, las negras, las heterodisidentes... somos la rabia de la revolución feminista, y queremos enseñar los dientes; salir de los despachos del género y de las políticas correctas, y que nuestro deseo nos guíe siendo políticamente incorrectas, molestando, repensando y resignificando nuestras mutaciones. Ya no nos vale con ser sólo mujeres. El sujeto político del feminismo “mujeres” se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a la marikas...

Dinamitemos el binomio género y sexo como práctica política. Sigamos el camino que empezamos, “no se nace mujer, se llega a serlo”, continuemos desenmascarando las estructuras de poder, la división y jerarquización. Si no aprendemos que la diferencia hombre mujer, es una producción cultural, al igual que lo es la estructura jerárquica que

---

ACTUALIDAD” así como “[...] fomentar la PARTICIPACIÓN, favorecer el INTERCAMBIO feminista, las distintas EXPERIENCIAS, FORTALECER LAS REDES entre grupos de mujeres y el debate transgeneracional” (Mercedes Belbel, en VVAA, 2010, p. 10).

<sup>157</sup> Recuperamos esta primera versión publicada en el blog de Medeak el 31/12/2009. Recuperado de: <https://medeak.wordpress.com/2009/12/31/2010-revolucion-transfeminista/>



nos oprime, reforzaremos la estructura que nos tiraniza: las fronteras hombre/mujer. Todas las personas producimos genero [sic], produzcamos libertad. Argumentemos con infinitos géneros...

Llamamos a la reinención desde el deseo, a la lucha con nuestros cuerpos ante cualquier régimen totalitario. ¡Nuestros cuerpos son nuestros!, al igual que lo son sus límites, mutaciones, colores, y transacciones. No necesitamos protección sobre las decisiones que tomamos en nuestros cuerpos, transmutamos de género, somos lo que nos apetece, travestis, bollos, superfem, buch, putas, trans, llevamos velo y hablamos wolof; somos red: manada furiosa.

Llamamos a la insurrección, a la ocupación de las calles, a los blogs, a la desobediencia, a no pedir permiso, a generar alianzas y estructuras propias: no nos defendamos, ¡hagamos que nos teman!

Somos una realidad, operamos en diferentes ciudades y contextos, estamos conectadxs, tenemos objetivos comunes y ya no nos calláis. El feminismo será transfronterizo, transformador transgenero o no será, el feminismo será TransFeminista o no será...

Os Keremos.

Red PutaBolloNegraTransFeminista.

Medeak, Garaipen, La Acera Del Frente, Itziar Ziga, Lolito Power, Las Chulazas, Diana J. Torres AKA Pornoterrorista, Parole de Queer, Post\_op, Las maribolheras precarias, Miguel Misse, Beatriz Preciado, Katalli, MDM, Coletivo TransGaliza, Laura Bugalho, EHGAM, NacionScratchs, IdeaDestroyingMuros, Sayak Valencia, TransFusión, Stonewall, Astrid Suess, Alira Araneta Zinkunegi, Juana Ramos, 7menos20, Kim Pérez (Cofundadora de Conjuntos Difusos), d-generadas, las del 8 y et al, Beatriz Espejo, Xarxa d'Acció Trans-Intersex de Barcelona, Guerrilla Travolaka, Towanda, Ciclobollos, O.R.G.I.A, Panteras Rosas, Trans Tornados, Bizigay, Pol Galofre, No Te Prives, CGB, Juanita Márkez, Quimera Rosa, Miriam Solà, Ningún Lugar, Generatech, Sr. y Sñra. Woolman, Marianissima Airlines, As dúas, Oquenossaedacona, Go Fist Foundation, Heroína de lo periférico, Lola Clavo, Panaderas Sin Moldes, Señorita Griffin, Impacto Nipón, Las Mozas de KNY, Kabaret Lliure de Mediona, Teresa Matilla, ItuEnAcción, Rodrigo Requena, Alba Pons Rabassa, Mery Escala, Panaderas Sin Moldes, Señorita Griffin, Impacto Nipón, Las Mozas de KNY, Kabaret Lliure de Mediona, Teresa Matilla, Proyecto Transgénero Cuerpos Distintos, Derechos Iguales, Casa Trans de Quito, TransTango, Patrulla Legal, Confederación Ecuatoriana de Comunidades Trans e Intersex

Un fragmento del manifiesto antecede el cierre de la performance *40 años SON* de O.R.G.I.A (2017), “con el puño en alto [levantan las tres el puño en alto] ocupando el espacio; usando la palabra, el cuerpo, la palabra.” (O.R.G.I.A, 2019, p. 113).

### **3.2.3. Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas. Antecedentes históricos en el Estado español: de la teoría a la práctica y viceversa**

El campo 4 de las Jornadas Feministas de Granada de 2009 “Nuevas representaciones, nuevos contextos” se planteaba como un bloque “Donde se recogen ponencias sobre las prácticas culturales de resistencia feminista y la capacidad del arte feminista para generar sentido feminista” y que en general el propósito era “ABRIR ESPACIOS A LA REPRESENTACIÓN de las cuestiones feministas desde la cultura y el arte, FAVORECIENDO LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS feministas en la escritura, el arte, la historia y en la creación de archivos feministas en el Estado español” (ambas citas de Mercedes Belbel en VVAA, 2010, p.18). Este es el propósito de arranque. Sin embargo, la realidad es que el campo 4 de las Jornadas Feministas Estatales de Granada de 2009 presentó un popurrí de ponencias demasiado disperso, y adoleció por tanto de una concreción en torno a las prácticas activistas transfeministas desde el cambio de milenio. Esto, a pesar del notable texto de M<sup>a</sup> José Belbel (pp. 657-662) en el que sintetiza una visión crítica de la relación entre feminismo y arte desde un punto de vista genealógico e historiográfico preñado de referencias nacionales e internacionales insignes, y del interesante caso de estudio de Azucena Vietes sobre su propia acción como artista feminista activista en lo individual y a través de Erreakzioa-Reacción —además referenciar seminarios organizados a los que haremos alusión en el siguiente capítulo.

Podemos destacar también aquí, en relación al eje del análisis, el relato sobre Ladyfest, y la “parloperformance” en drag de Medeak (“Aullidos de cuerpos insumisos II”) encuadrada no obstante en el Campo 1.

No obstante, poco menos de un mes antes de las jornadas de Granada, en noviembre de 2009, en la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández sucedía el *I Congreso Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas*.

*Antecedentes históricos en el Estado español: de la teoría a la práctica y viceversa.*

Financiado en una convocatoria pública de investigación, y en cuya dirección y organización participamos activamente parte de O.R.G.I.A.<sup>158</sup>, supuso la primera ocasión en la que, de manera monográfica y con una perspectiva integral, se reflexionaba sobre las prácticas artísticas transfeministas en un marco académico. Esto sucedió de manera específica en su segunda jornada (“Bloque II: Todo lo otro. De cómo todo surge del feminismo. Políticas Lésbicas, Queer y Pospornografía + Perspectivas foráneas”), donde participaron Fefa Vila (“Caminando Sobre la Cuerda Floja: Notas Sobre Políticas Queer en el Estado Español”), Carmen Navarrete (“Las artes de los feminismos en la década de los noventa. Notas para un debate”) e Itziar Ziga (“Conferencia\_Cabaret: 7 perras

---

<sup>158</sup> El cierre y justificación económica del proyecto antes del cierre del ejercicio económico en el marco de los parámetros institucionales, propició que O.R.G.I.A no pudiera asistir a las jornadas de Granada, acontecidas unas pocas semanas más tarde.

inéditas (o no tanto)”), que marcaron la bisagra genealógica y referencial fundamentalmente desde los 90 —y también desde mucho antes. Y donde les siguieron las contribuciones de Rían Lozano (“Identidades Estratégicas. Un proyecto en la Universidad”), Diana Junyent (“Pornoterrorismo”), varias comunicaciones y pósters (donde destacan las presentaciones de Macarena Moreno, Chiara Achivon, NAC, o Graham Bell Tornado), y el broche final que supuso la mesa redonda donde participaron Post\_Op, O.R.G.I.A, Parole de Queer, Ideadestroyingmuros y Noelia Muriana, titulada “Mirarnos el ombligo, chuparnos el ombligo” (Tatiana Sentamans y Daniel Tejero, 2010).

La premisa de este bloque, si se nos permite el tono coloquial, es que a pesar de las diferentes crónicas y alusiones —como se verá en el último apartado del capítulo, nadie iba a hablar de nosotras como profesionales en profundidad si no lo hacíamos nosotras mismas —cuestión a la que por otra parte alude implícitamente el título de la mesa redonda final. En ella se abordaron, en relación a las prácticas artísticas transfeministas y a modo de diálogo fluido, cuestiones sobre lo trans\*, lo prostético, lo ilimitado del deseo; sobre lo simbólico y la importancia política de las visualidades diversas en las construcciones identitarias; sobre el cuestionamiento de los estereotipos binarios; sobre metodologías y motivaciones políticas; sobre tecnologías de visualización y formatos de divulgación; sobre financiación; sobre dificultades; sobre intercambios y contaminaciones transnacionales; sobre contextos sociales y políticos específicos; sobre intermitencia, emergencia y genealogías; o sobre invisibilidad y autogestión. Y todo ello sin perder el hilo de cómo las políticas lésbicas, queer, y las prácticas artísticas posporno y transfeministas surgen del feminismo: “de como todo surge del feminismo”.

El libro homónimo ha sido referencial en diversas publicaciones capitales para esta investigación (Juan Vicente Aliaga, 2012; Carmen Navarrete, 2012; Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, 2015; o Juan Vicente Aliaga y José Miguel García Cortés, 2015; Jesús Martínez Oliva, 2019<sup>159</sup>), además de haber sido parte de la bibliografía del proyecto del CA2M, *Un fanzine al día*, haber sido expuesta físicamente en vitrina en la sala 11 de *Genealogías feministas en el Estado español: 1960-2010* (MUSAC, León, 2013), o ser parte de la documentación realizada por Fefa Vila para la instalación mural “El porvenir de la Revuelta (Diagrama)”, dibujada por Diego del Pozo Barriuso, que actualmente forma parte de la colección del MNCARS, y que fue exhibida anteriormente en la

---

<sup>159</sup> Además de en otras como Huerta, R: “Construir espais de llibertat. Investigar en educació artística i diversitat sexual”. Revista Temps d'Educació, nº 47, Universitat de Barcelona 2014; Mesías-Lema, JM, and Abalo García, S (2019): “Ver lo Invisible. Identidad (es) Sexual (es), Diversidad y Activismo para una Educación Artística Sensible”. Revista Portuguesa de Educação Artística 9.1; Cordone, G: “Don Gil de las calzas verdes ou les chausses du désir”. EN: Plana, Garnier et alii [eds.]: Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Ed. Universitaires de Dijon 2014; o trabajos académicos como Torres García, M: *Repolitiser les corps. Figurations sexuelles dans l'art espagnol du XXe siècle*. Université Paris 8 (Paris-Sorbone) TFM, o Marcharte, D: *Transbutch. Luchas fronteras de género entre el arte y la política*. Ed. Universitat de Barcelona 2016, tesis doctoral.

muestra *Archivo Queer. Imaginarios de acción y placer-El Porvenir de La revuelta* (Centro Cultural Conde Duque de Madrid, 2017). Es precisamente en esta línea de construir un corpus de referencia a través de la cita, a partir de la que proponemos el siguiente y último apartado, con el objeto de perfilar, desde otra angulación, el marco teórico básico de las prácticas artísticas transfeministas.

### 3.3. ¿Quiénes somos? Compilación abierta e intermitente

La intención es relatar una micro-historia – una “autohistoria” en palabras de Anzaldúa-, y usar la enunciación con dos propósitos: crear –o mejor dicho, seguir creando- una realidad (en un sentido performativo del lenguaje), y que algunxs de sus protagonistas realicemos un análisis sobre qué es lo que hemos hecho, en relación al tema delineado, y a lo largo de esta primera década del siglo XXI. Es decir, reflexionar desde un punto de vista crítico sobre el vaivén, entre lo institucional y la periferia cultural, que hemos experimentado un grupúsculo aislado e interconectado en nuestra producción artística y cultural: los cambios, las transiciones y mutaciones, las nuevas “incorporaciones”, las influencias, colaboraciones y contaminaciones, la supervivencia en lo activista y en lo personal. (Tatiana Sentamans, en Sentamans y Tejero, 2010, p. 248).

Pareciera que hablar de prácticas artísticas y culturales transfeministas fuera algo etéreo, reciente, o poco abordado, “marginal y pequeñito” o “marginal y muy puntual” —como apuntaba Rocío de la Villa en el MNCARS en 2013. Sin embargo, podemos rastrear un hilo de quince años de referencias con voluntad compiladora, crítica y a veces historiográfica, desde 2006 hasta la actualidad, de la pluma de vari+s artistas, crític+s y académic+s. Vamos por orden cronológico sin ánimo de elaborar ninguna taxonomía cerrada. La lata la abre Preciado en dos artículos para prensa nacional. En su artículo “Artivismo queer. Ready-made políticos” para *La Vanguardia*, a propósito de lo que denomina “Las estéticas de resignificación ‘queer’ emergen con las oleadas de homofobia por la crisis del sida”, Preciado indica:

Se afirma así una cultura de producción de visibilidad maricobollera y trans en torno a la que trabajan innumerables artistas y colectivos como Split Britches, The Five Lesbian Brothers, Shelly Mars, Bridge Markland, Antonia Baehr, Los Kings del Berry o el colectivo español Orgía, que lejos de conformarse con el reciclaje paródico de los códigos dominantes de género, aspiran a la producción de cuerpos y subjetividades disidentes. (2006, p. 5)

También en 2006, María Ruido realiza una conferencia para un seminario organizado por Anxela Caramés en La Fundación Luis Seoane (*Subxetividades críticas, narrativas identitarias*, A Coruña), cuyo texto inédito, publicado en su web —en sus palabras una reflexión “post-Desacuerdos”, expone:

En los últimos años, y tras la experiencia de algunos “laboratorios de género”, como el que coordina Beatriz Preciado en el MACBA en 2003, Tecnologías de género, podríamos constatar la eclosión de colectivos de influencia queer como O.R.G.I.A. (Valencia) o Corpus Deleicti (Barcelona) que llevan a cabo trabajos híbridos entre el activismo y la obra audiovisual extendiendo las estrategias propias de los genderlab. (2006, p. 9)

Preciado de nuevo, en su repaso genealógico internacional del feminismo radical –que denomina “disidente”– bajo el lema “Mujeres en los márgenes” para abrir *Babelia (El País)*, apunta:

En términos de disidencia sexual, nuestro equivalente local, efímero pero contundente, fueron las lesbianas del movimiento LSD [...] Entre los continuadores de este movimiento en España estarían grupos artísticos y políticos como Las Orgía (Valencia) o Corpus Deleicti (Barcelona), así como los grupos transexuales y transgénero de Andalucía, Madrid o Cataluña. (Preciado, 2007, pp. 2-3)

En su artículo sobre pornografía y pospornografía, Corpus Deleicti (aquí Elena González, Desiré Rodrigo y Judit Vidiella) escriben al respecto:

En los últimos años se han multiplicado los colectivos que están trabajando desde una posición indigesta y estratégica; en el terreno de las luchas por los derechos de las trabajadoras sexuales están LICIT en Barcelona y Hetaira en Madrid, y en el terreno híbrido entre el arte y el activismo Post\_Op, ORGIA, Girlswholikeporno, xy mutación, Erreakzioa-reacción... Nos gustaría hacer una mención especial a un grupo que se define principalmente desde el activismo, la Guerrilla Travolaka. (2007, p. 109)

Seguimos en 2007 cuando Javier Sáez, a propósito de la publicación del libro *Primera Plana: La construcción de una cultura queer en España* (J. A. Herrero Brasas comp., Egales, 2007), escribe una cáustica reseña (“La destrucción de una cultura queer en España”, 2007) en la que repasa la cultura y activismos queer del país:

Esta tradición no ha dejado de trabajar y proliferar en el Estado español: publicaciones como De un Plumazo, Non Grata, La Kampeadora, Planeta Marica, Hartza.com o Bollus Vivendi continúan esta actividad en los 90, y a comienzos de este siglo diversos grupos queer, principalmente de lesbianas, organizan los primeros talleres drag king, producen porno alternativo, documentales, libros, festivales de cine, performances, conferencias, ocupan casas para desarrollar proyectos autogestionarios, y abren debates y alianzas sobre diversas realidades políticas [...] Grupos como Mambo (que por cierto acaban de ser desalojadas de la casa que habían ocupado en Barcelona), Girlswholikeporno, Grupo de Trabajo Queer-GTQ, Zona de Intensitat, Medeak, Post Op, Las Orgia, Corpus Delicti, Maribolheras precarias, por citar sólo unos pocos, practican actualmente diversas militancias queer en diferentes zonas del Estado español, en sus diferentes idiomas, y han creado importantes vínculos con otros grupos en Europa y América Latina.

Por su parte, en su genealogía sobre 30 años de movilizaciones y deseo bollero, Gracia Trujillo, anota brevemente:

En 1998 se va desvaneciendo el colectivo LSD, y un par de años más tarde surgieron distintos grupos queer en el reino de España; en Madrid los colectivos Bollus Vivendi, el Grupo de Trabajo Queer (GTQ) y La acera de enfrente; en Valencia, Zona de Intensidad; en Zaragoza, Towanda; en Donosti, Medeak; Maribolheras Precarias de A Corunha; y, en Barcelona, Mambo, Girls who like porno y Post-Op entre otros. (2008, p. 229)

Es también en 2008 cuando Mayayo, en su texto para la compilación *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys*, alude a cómo “la institucionalización del discurso feminista ha provocado también en el mundo del arte (en un proceso similar al que vimos que sufrió el feminismo en su conjunto) una cierta desvinculación entre las artistas feministas y los movimientos de base”. A continuación, añade no obstante: “La excepción la hallamos quizá en algunos colectivos, como Erreakzioa-Reacción, LSD, Medeak u O.R.G.I.A, que se mueven en un terreno fronterizo entre el activismo y la producción cultural” (p. 20), haciendo referencia al pie al seminario *Desacuerdos: Mutaciones del feminismo* (Arteleku, 2005).

Tatiana Sentamans (en Sentamans y Tejero, 2010), bajo el lema “Mirarnos el ombligo, chuparnos el ombligo”, conversación a propósito del eje del encuentro *Cuerpos/sexualidades heréticas y prácticas artísticas* con Post\_Op, O.R.G.I.A, Ideadestroyingmuros, y Parole de Queer, aunque aclara al pie:

Los testimonios recogidos se corresponden con unxs pocxs, debido a los límites compositivos de una mesa redonda y a la lógica castradora de producción de un congreso. Son sólo una muestra que no pretende sentar cátedra. En la sala estaban además otrxs como Itziar Ziga y Diana Pornoterrorista, que realizaron sendas intervenciones –además de darnos y quitarnos la cerveza-, así como Tokyo SS, y más. Pero la lista de ausentes es larga: lxs miembros de Corpus Delecti, Medeak, Ningún Lugar, Go Fist Foundation, Quimera Rosa, Girlswholikeporno, ... (p. 248)

También encontramos rastros con rasgos documentalistas en dos libros diferenciados publicados en 2010 a propósito de la eclosión de prácticas posporno, *El Postporno era eso* de María Llopis (Melusina) y *Pornoterrorismo* de Diana Junyent (Txalaparta y traducciones posteriores). Llopis, en su libro en forma de diario personal (no es un ensayo sobre posporno sino que aborda la cuestión de manera transversal al hilo de sus vivencias personales), en su entrada de 17 de diciembre de 2008 dice:

“Con la de mujeres que hay aficionadas al *hardcore* que hacen postporno *hardcore*. En Barcelona están las Post Op, Diana Junyent con su proyecto de Pornoterrorismo, las Go Fist Foundation, Alogono, Quimera Rosa, Ex-DOnes, Corpus Delecti y tantas otras. Y las GWLP, que estuvieron ahí durante 5 años” (p. 26).

Hacia al final y en una entrada de 26 de marzo de 2009 a raíz de una conversación menciona algunos grupos que trabajan en torno a la postpornografía detallando a sus miembros: Corpus Delecti, Post-Op y O.R.G.I.A. Algunos de estos grupos volverán a aparecer en varias de las anécdotas posporno narradas, y en ellas aparecerán además Hija de puto, Helen Torres o Marianísima. Diana Junyent o J. Torres, por su parte, en uno de los capítulos finales de su *Pornoterrorismo* titulado “No estoy sola. Otros pornoterrorismos” (pp. 187-193), hace una recopilación de referentes vinculados a sus blogs o publicaciones emblemáticas, en los que encontramos nombres como Helen Torres, Idea Destroying Muros, Post-Op, O.R.G.I.A., Klau Kinky, La Quimera Rosa, Go Fist Foundation, Medeak, María Llopis, Marianísima, Lucía Egaña, o TokioSS, junto a los de Annie Sprinkle, Ron Athey, Wendy O. Williams, Lydia Lunch, Virginie Despentes o Paul Preciado entre otros.

Silvia L. Gil (2011), en su apartado denominado “Las prácticas *queer* del s. XXI”, apunta:

En relación a prácticas artísticas feministas, queer y post-porno, colectivos como Girlswholikeporno (GWLP), Medeak, Post-Op, Ex Dones y O.R.G.I.A. han puesto en evidencia la necesidad de elaborar materiales visuales propios, desarrollando talleres colectivos de autoproducción pornográfica o trabajando en torno a las performances, el videoarte o la fotografía. Las relaciones s/m y cómo se transforma el contexto en el que se ejerce la violencia cuando cambian su significado; el uso de objetos y juguetes sexuales; la pervisión de los roles sexuales que cuestionan la naturalización de esos papeles y quiénes aparecen como sus sujetos legítimos; el uso de pornografía para alimentar la imaginación o la toma de referentes sexuales que alteran la cadencia simbólica entre género, sexo y deseo son elementos que en definitiva dan cuenta de la diversidad de los cuerpos y del deseo más allá de lo preestablecido. (p. 198)

Juan Vicente Aliaga por su parte, en su contribución al monográfico sobre feminismos editado por Mar Villaespesa *Desacuerdos* 7, realiza la siguiente definición:

Un grupo indeterminado de individuos, de perras (término enarbolado por muchas de ellas), de transfeministas, empieza a cristalizar mediante nombres con los que se desparraman por la red y sus blogs. Corpus Delecti es uno de los primeros, junto a O.R.G.I.A (Organización reversible de géneros intermedios y artísticos), Post-Op, Quimera Rosa, Diana Pornoterrorista, Girls who like porno (ya disuelto, ahora sustituido por María Llopis), Medeak, Itziar Ziga, IdeaDestroyingMuros, etc. (2012, p. 209)

En su *Occupy Sex*, Preciado (2013, pp. 265-282) yuxtapone a otros grupos que del contexto internacional como Pussy Riot (Rusia), Femen (Ucrania), Mujeres Creando (Bolivia), PorNo PorSi (Colombia), La Fulminante (Colombia), VideoArmsIdea y Phag Off (Italia), y a diferentes velocidades, a Girls who like porno y María Llopis, a Diana J.

Torres aka Pornoterrorista, PostOp, Quimera Rosa, Medeak, Corpus Deleicti, O.R.G.I.A, Itziar Ziga, Helena Torres, Miriam Cameros, Go Fist Foundation y Transnoise. En los textos de ese mismo año de Tatiana Sentamans (2013a y 2013b)<sup>160</sup> y Post-Op (en Elena-Urko y Solá, 2013), no aparece una crónica a modo de listado compilatorio. Por el contrario, aparecen los nombres de las propias O.R.G.I.A y Post-Op junto a los de Medeak, Quimera Rosa, Sayak Valencia, Transnoise, Girlswholikeporno, Diana Pornoterrorista, Corpus Deleicti, Mistress Liar y Dj Doroti, Ideadestroyingmuros, Helen Torres, Klau Kinki, USB, Shu Lea Cheang, Oskoff Lovich, Leche de Virgen Trimegisto o La Fulminante, vinculados a prácticas artísticas activistas transfeministas específicas. Juan Vicente Aliaga (en Aliaga G.Cortés y Navarrete, 2013), a propósito sobre su reflexión sobre los “espacios de deseo, espacios de riesgo” en el s. XXI en nuestro contexto escribe:

Por ello resulta tan estimulante la aparición en el estado español de un conjunto de experiencias sobre todo performativas que podríans [sic] englobarse bajo la denominación de transfeminismo. Algunas de ellas están conectadas con el espítruto posporno que iniciara Annie Sprinkle, exprostituta, *stripper*, pedagoga del sexo, pornógrafa radical y ecofeminista lesbiana, con su *Post-Porn modernist*. Muchas de estas experiencias tienen a Barcelona como epicentro aunque sus componentes provengan de diferentes partes del estado y también de otros países. Entre las activas oficientes del transfeminismo destacan Post-Op, Diana J. Torres AKA Pornoterrorista, ideadestroyingmuros, un colectivo italiano afincado en Valencia, Itziar Ziga, O.R.G.I.A, y muchas más. (p. 59)

Tatiana Sentamans publica asimismo un texto en la compilación francesa *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts* (Ed. Universitaires de Dijon), donde expone el contexto de estas prácticas —además de realizar un análisis de algunas de sus metodologías de producción más características:

Au début des années 2000, un ensemble de créateurs, activistes et penseurs intègrent la production culturelle en Espagne. Leurs travaux coïncident, au départ, avec le féminisme, les politiques identitaires et la traditionnelle lutte LGBT, mais bien vite, ils se sentent limités par cet héritage. Ils partagent une volonté manifeste de travailler de façon collective et/ou collaborative, et d'explorer d'autres méthodes de production. Et ils partagent également une attitude dans laquelle se mêlent l'engagement politique, la résistance, l'humour, l'hédonisme et la libido. Tous ces éléments s'articulent grâce à un réseau facilité par l'utilisation d'Internet, par la réalisation d'événements, la tenue de séminaires et autres manifestations. Parmi les noms apparus dans ce contexte, on peut

---

<sup>160</sup> Véase al respecto también el vídeo *Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el Estado español*, composición audiovisual realizada ex profeso para la conferencia de Tatiana Sentamans "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el Estado español", en el seminario *En torno a Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (MNCARS 22/02/2013), realizado con las contribuciones de Medeak, Quimera Rosa, Helen Torres, Ideadestroyingmuros, O.R.G.I.A y Post-Op, y editado por O.R.G.I.A. <http://vimeo.com/60567871> [última consulta: 25/06/2022].



citer: GWP, O.R.G.I.A, Post-Op, Corpus Deleicti, Itziar Ziga, Medeak, Diana Pornoterrorista, Beatriz Preciado, Go Fist Foundation, Sayak Valencia, armsidea, Helen Torres et Quimera Rosa.<sup>161</sup> (2014, pp. 45-46)

En esa misma línea de proyección exterior, la propuesta taxonómica de Juan Vicente Aliaga (2014, pp. 236-255), donde dedica un espacio diferenciado para analizar los trabajos, por este orden, de Medeak, O.R.G.I.A, Corpus Deleicti, Post-Op, Ideadestroyingmuros, Diana J. Torres, y Quimera Rosa (aunque también nombra a Helen Torres, Itziar Ziga y Sayak Valencia como “trabajadoras” de la palabra escrita), hace las veces en una compilación de Amelia Jones (Manchester University Press) sobre historias del arte feminista y queer:

In order to more fully understand the politics and cultural significance of the transfeminist movement in Spain it is important to analyze the different collectives and their individual productions; to this end, each micro-context where these manifestations came to fruition must be recalled and described. I propose here a kind of mini-history (necessarily an incomplete one). I will delve into groups and individuals in chronological order, being fully aware that my knowledge of these fascinating activities cannot be totally comprehensive. I would like to stress that none of the collectives have claimed a pioneering status: good vibes stand out in relations among these groups. I will attempt now to outline a taxonomy, however provisional, of transfeminism.<sup>162</sup>

Por otro lado, en el enciclopédico *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. (Manuales de Arte Cátedra), Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo dedican unas páginas (2015, pp. 779-782) al final del epígrafe «Activismos sexo-políticos y políticas queer» (pp. 771-782), ubicado en el apartado “Entre la euforia y la crisis

---

<sup>161</sup> “A principios de la década de 2000, un grupo de creadorxs, activistas y pensadorxs incursionó en la producción cultural en España. Su trabajo coincidió inicialmente con el feminismo, las políticas de identidad y la lucha tradicional LGBT, pero pronto se sintieron limitadxs por esta herencia. Comparten un claro deseo de trabajar de forma colectiva y/o colaborativa, y de explorar otros método <https://www.artsy.net/artwork/pierre-molinier-la-rose-noire-planche-23-du-chaman-the-black-rose-plate-23-of-the-shamans> de producción. Y también comparten una actitud en la que se mezclan el compromiso político, la resistencia, el humor, el hedonismo y la libido. Todos estos elementos se articulan a través de una red facilitada por el uso de Internet, por la organización de eventos, la celebración de seminarios y otros eventos. Algunos de los nombres que han aparecido en este contexto son: GWP, O.R.G.I.A, Post-Op, Corpus Deleicti, Itziar Ziga, Medeak, Diana Pornoterrorista, Beatriz Preciado, Go Fist Foundation, Sayak Valencia, armsidea, Helen Torres y Quimera Rosa. (T.L.)

<sup>162</sup> Una segunda versión re-elaborada de este texto fue republicado por el autor en español en 2017, en la revista académica *Interalia*, por lo que facilitamos una traducción libre del fragmento al haber cambiado la estructura y parte del contenido del texto: “Para comprender mejor el significado político y cultural del movimiento transfeminista en España es importante analizar los diferentes colectivos y sus producciones individuales; para ello, debe recordarse y describirse cada microcontexto donde se materializaron estas manifestaciones. Propongo aquí una especie de minihistoria (necesariamente incompleta). Profundizaré en grupos e individuos en orden cronológico, siendo plenamente consciente de que mi conocimiento de estas fascinantes actividades no puede ser totalmente exhaustivo. Me gustaría recalcar que ninguno de los colectivos ha reivindicado un estatus pionero: el buen rollo destaca en las relaciones entre estos colectivos. Intentaré ahora esbozar una taxonomía, aunque provisional, del transfeminismo.” (T.L.)

(1992-2015)”, a hacer una breve crónica de los seminarios fundamentales como veremos más adelante, y analizar —y en algunos casos reproducir fotográficamente— trabajos de Post-Op, Diana J. Torres (también en colaboración con Karolina Spina —de Go Fist Foundation), María Llopis, Medeak y O.R.G.I.A.

En la publicación de Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés sobre arte “desobediente” en América Latina y España (2015), Aliaga de nuevo, en su apartado “Entre placeres, audacias y dependencias”, además de citar al hilo a ideadestroyingmuros, Quimera rosa, Post-Op, Diana Pornoterrorista junto a Karolina Spina, y en otros países, a La Fulminante en el ámbito colombiano y a Rocío Boliver, la Congelada de Uva, Lechedevirgen Trimegisto y Sayak Valencia en México, explicita:

Denominadas a veces posporno o en otras ocasiones prácticas artísticas transfeministas, este conjunto de acciones rompedoras surge en gran medida en torno a la Maratón posporno de junio de 2003, ideada por Beatriz Preciado, con valiosos antecedentes como es el caso del trabajo pionero del colectivo O.R.G.I.A (Organización Reversible de Géneros Intermedios y Artísticos) y del grupo Medeak. [...] (2015, pp. 53-54).

Un año más tarde, Post-Op analiza la escena posporno catalana para la revista chilena *Errata* (2016), y aunque cita a Ideadestroyingmuros, o analiza un trabajo de O.R.G.I.A (colectivos no asentados en Barcelona), concreta dicho contexto del siguiente modo:

Ese entorno y dichas circunstancias nos enriquecieron, afianzando políticas y dando lugar aparte del movimiento queer y postporno que se gestaría en la urbe catalana con una multiplicidad de proyectos, colectivos y personas: G.W.L.P, Go Fist Foundation, Corpus Deleicti, Hellen Torres, Itziar Ziga, Parole de Queer, La Luna de Calígula, Ex Dones, Diana Pornoterrorista, Quimera Rosa, Post-Op, etc. (párr. 10).

Por último, Lucía Egaña (2017), aunque circunscribe su libro a las prácticas posporno también a la escena principal, en el ámbito barcelonés<sup>163</sup>, al hilo de su segunda parte, referencia, en función de su discurso a: Post-Op, Go Fist Foundation, Quimera Rosa, Diana J. Torres (Pornoterrorista), Itziar Ziga, María Llopis, Girls who like porno, O.R.G.I.A, Dj Doroti/Tokyo SS (Flori), Mambo, TransNoise, o ideadestroyingmuros; además de incluir colaboraciones (Jaume Sala, Alex Brahim, Alfredo Pestana, Miriam Cameros, o Patricia Heras D.E.P.) o colectivos más arraigados en el activismo de base como Guerrilla Travolaka o Trans-Block.

Hasta aquí, hemos recopilado más de 20 referencias publicadas en los últimos 15 años, en las que por motivos de extensión no hemos incluido trabajos académicos (Trabajos

---

<sup>163</sup> Véase al respecto el documental de la propia Lucía Egaña *Mi sexualidad es una creación artística* (2011), donde aparecen los testimonios y las prácticas de colectivos y artistas como Post-Op, Go Fist Foundation, Quimera Rosa, Mariana Echeverri, Diana J. Torres (Pornoterrorista), y María Llopis.

de Fin de Grado, Trabajos de Fin de Máster, Tesis Doctorales), además de papers en revistas científicas o entrevistas. Hemos dejado fuera de la muestra, además, estudios específicos sobre colectivos y agentes de las prácticas artísticas transfeministas, o sobre obras específicas de algunos de ellxs, limitándonos a aquellos textos cuyo fin es dar cuenta de esta escena artístico-activista concreta desde una perspectiva investigadora desde 2006 hasta la actualidad. En esta antología, no solo aparecen firmas “autorizadas”, sino las rúbricas de parte de los miembros de la red (en un ejercicio de producción epistemológica y analítica situado, encarnado y parcial): nosotrxs leemos y escribimos.

Los nombres más redundantes en las cambiantes enumeraciones son los de Medeak, Post-Op y O.R.G.I.A, quizás porque combinan antigüedad, longevidad y/o práctica artística. En las citas hay erratas —que no hemos marcado como tales— en las denominaciones de colectivos (por ejemplo O.R.G.I.A aparecemos como “Orgía”, “Las Orgía”, “ORGIA”, “O.R.G.I.A.”, u “O.R.G.I.A (Organización reversible de géneros intermedios y artísticos)”), confusiones conceptuales entre colectivos queer y colectivos queer artísticos, entre militancia partidista o asociacionista y militancia disidente de calle y activismo, sea a través de las prácticas culturales y artísticas y/o en la calle en grupos de base, y en asociaciones disidentes. A pesar de ello, y de que a buen seguro habrán quedado fuera un buen puñado de testimonios, todos estos textos —como decíamos, con voluntad compiladora, crítica y a veces historiográfica— sumados a la actividad traducida en producción de obra, participación en talleres, asambleas, seminarios, jornadas, festivales, ciclos, kafetas o manis, programados en exposiciones (de tesis, en espacios autogestionados e institucionales), tanto a nivel nacional como internacional, configuran un corpus teórico complejo que enmarca las derivas de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español—y en conexión con Latinoamérica— en el siglo XXI.

A continuación, y de modo anacrónico, examinaremos sus prácticas, activaciones y derivas al hilo de un conjunto de encuentros “míticos”, que nos permiten hilvanar no solo esto, sino un conjunto de intereses y temas de discusión teóricos y políticos recurrentes, y que por tanto las definen en relación a su contexto y su cultura visual referencial.







# Capítulo IV. Somos lo que hacemos. Chic+s de seminario y producción artística



# Capítulo IV. Somos lo que hacemos.

## Chic+s de seminario y producción artística

<ox> ¿Y los hitos? Se me ocurre las Jornadas FeminismoPornoPunk de Donosti de julio de 2008. La difusión y la participación tan nutrida no habría sido posible sin la actividad virtual

<oa> ¿Recuerdas los comentarios de todas, recién conocidas, en la entrada posterior al encuentro del blog de Medeak?

<ox> Las Jornadas Feministas de Granada, de diciembre de 2009, también marcaron un antes y un después. De ahí derivaron, entre otras, las Jornadas Transfeministas de Barcelona de abril de 2010

<oa> O la generación de textos fundamentales como el Manifiesto para la insurrección transfeminista, publicado en muchos blogs a la vez a las 00h del 1 de enero de 2010 (Ana Burgos y Yendéh R. Martínez, 2013, p. 301)

En la mayoría de las ocasiones nos conocemos y entramos en contacto gracias a la red y nos vamos retroalimentando a través de diferentes encuentros, jornadas, seminarios etc. (Medeak en Coord. Estatal de Organizaciones Feministas, 2010, p. 264)

A lo largo de estos últimos veintidós años del s. XXI han proliferado los encuentros críticos en relación con las prácticas culturales y artísticas desde perspectivas feministas y queer/cuir no solo en las universidades y en espacios autogestionados, sino de manera relevante en museos y centros de arte, que desde finales de los 90 dejaron de ser mausoleos contemplativos para devenir espacios participativos, de toma de la palabra y de producción de nuevas epistemologías<sup>164</sup>. En este capítulo, en primer lugar revisaremos algunas de las claves fundamentales para que esta “ocupación” del espacio institucional del arte sea posible para, seguidamente, abordar en profundidad cuatro seminarios y un proyecto cultural de relevancia derivadas de dicha “ocupación” para comprender la construcción de la red transfeminista vinculada a las prácticas culturales y artísticas en el Estado español: 1-*Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* (MACBA, Barcelona, 2003), 2-*La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (Arteleku,

---

<sup>164</sup> Véanse al respecto las enumeraciones realizadas por Corpus Delecti (González, Rodrigo y Vidiella, 2007, p. 108-109), Tatiana Sentamans (en Sentamans y Tejero, 2010, p. 145), Laura Trafí (2012) o Lucía Egaña (2017, pp. 135-163).

Donostia, 2004), 3-*Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* (Donostia 2005), 4-*Identidades Estratégicas, prácticas de intervención cultural* (Valencia, 2005) y 5-*Feminismo Porno Punk FPP* (Donostia, 2008).

La elección de estos cinco hitos, viene marcada por un criterio no solo auto-etnográfico (O.R.G.I.A. participó activamente en todos ellos), o historiográfico (Tatiana Sentamans en Sentamans y Tejero, 2010, pp. 145 y 251; Aliaga, 2012, p. 208-209; Trafí, 2012; Marzo y Mayayo, 2015, p. 779), sino por la articulación de un grupo de personas diversas (generaciones, proveniencia, identidad, etc.), que propició no solo espacios para la formación para-académica y el debate, y también para generar y compartir acciones y propuestas visuales muchas veces hechas ex-profeso, sino para el encuentro lúdico y la consolidación de vínculos afectivos. De hecho, el límite temporal para esta selección lo pone por abajo el cambio de milenio, y por arriba, la redacción y firma del “Manifiesto para la Insurrección Transfeminista” en 2010 derivado de las *Jornadas Feministas de Granada* a finales de 2009, que supondrá cierta cristalización de la red —cuestiones abordadas en el capítulo anterior—.

A propósito de cada uno de los encuentros, se desarrollarán, de modo teórico, rasgos fundamentales de los debates que caracterizaron cada uno de ellos y/o que supusieron uno de los ejes centrales de la discusión, por orden: las genealogías feministas, las sex-war y la pospornografía, el drag king, el giro de(s)colonial, y la pospornografía en un segundo estadio. Estos ejes temáticos, nos han servido además para recoger, a modo de casos, algunas prácticas transfeministas paradigmáticas al hilo de los mismos, donde como no podía ser de otra forma, nuestra propia producción artística como O.R.G.I.A. ocupa un espacio mayor.

El trabajo crítico de Las Agencias, la cultura okupa y las intervenciones en el espacio público de grupos como Yo Mango fueron la antesala del movimiento feministapornopunk en Barcelona<sup>165</sup>. (Preciado, 2013, pp. 273-274)

No vamos a profundizar aquí en los cambios y crisis del museo/mausoleo (Theodor Adorno) nacido de los ideales universalistas de la Ilustración, y la consiguiente autorrevisión de su papel social y cultural. Algo que, por otra parte, continúa en la agenda de los agentes culturales casi 40 años después<sup>166</sup>. Pero sí que va a ser un tema transversal ineludible, ya que nos disponemos a analizar el devenir de las prácticas artísticas transfeministas en nuestro país a través de una serie de eventos singulares que ocurrieron

---

<sup>165</sup> En Madrid, en términos sexo-políticos, los antecedentes más claros habrían sido las acciones y fanzines de los colectivos LSD y La Radical Gai.

<sup>166</sup> A nuestro entender, una buena prueba del carácter inconcluso de este proceso crítico de revisión es el debate público que se ha producido en diversos medios a raíz de la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* en el Museo Nacional del Prado (Madrid, 06/10/2020 - 14/03/2021).



en instituciones públicas de cultura. Por este motivo cabe analizar el papel que jugaron los organizadores y las instituciones al posibilitar espacios de creación y de representación, y plantear un estado de la cuestión desde el inicio de los dosmiles.

En 1995 se había publicado en *Le monde diplomatique*, una conversación entre Paul Virilio y Catherine David en la que se planteaban el lugar del arte, el artista y de los lugares de exposición en una sociedad donde las nuevas tecnologías habían cambiado el concepto de lugar, de “aquí y ahora”. En ésta Virilio afirmaba: “Es cierto que si todo el mundo fuese artista entonces no habría arte -y eso es en cierta forma lo que está pasando. Es por esa razón que me digo: las artes plásticas se han acabado. Se acabó. ¡Alles fertig! ¡No bromeo!” A lo que David le replicaba: “Le estás diciendo eso a alguien encargado de organizar una gran exposición ...” (David y Virilio, 1995)<sup>167</sup>. En los albores del s. XXI, la academia y el mundo del arte del Estado español entraban en el debate sobre cambio en el papel de los museos de la sociedad plural y democrática, en un contexto global y cada vez más dependiente de la tecnología:

Se trata por consiguiente, de abandonar una noción universalista, preestablecida y unitaria de la esfera pública en la que el museo ilustra al visitante a través de un ritual civilizatorio, basado en la experiencia espectral de sus exposiciones, para adoptar una visión plural de lo público, “en la que los diferentes sujetos colectivos están en permanente negociación y conflicto”. Así, el museo puede actuar como un espacio de mediación para construir un sentido común, intereses compartidos con grupos y colectivos articulados “reflexivamente en torno a discursos específicos” que pueden anteceder al museo y mantener una relación elusiva, imprevisible, no controlable y en muchas ocasiones antagonista con la institución. (Trafí, 2012, p. 214)

En el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), podemos ver unos antecedentes que propiciaron que, en ese momento y contexto, una serie de discursos y prácticas pospornográficas, de resexualización del espacio y representación de lxs cuerpos transmarikabollos tomaran el espacio institucional y público, no solo simbólicamente, sino de forma literal, en el seminario *Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* (2003) —punto de partida de los encuentros que a continuación analizaremos.

Cinco años antes de este seminario, en 1998, da comienzo el período de dirección de Manuel J. Borja-Villel en el MACBA<sup>168</sup>. Al año siguiente Borja-Villel, a quién Marcelo Expósito define como “alguien con la convicción de que la institución de arte tiene una

---

<sup>167</sup> Este texto se publicó en castellano en el n.º 3 de la revista digital *aleph-arte*, que llegaría a mis manos, junto al libro *Sobre las ruinas del museo* de Douglas Crimp, publicado en 1985, gracias a Ana Navarrete y su asignatura de Instalaciones en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

<sup>168</sup> Éste finalizará su labor en enero de 2008, para pasar a ser director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

obligación democrática de plantear la articulación con procesos de experimentación compleja” (2014 - 2015), propondrá al colectivo La Fiambrera Obrera la organización de un taller, *De la Acción Directa considerada como una de las Bellas Artes* (23 - 27 de octubre del 2000), en el que abordar diversas temáticas sociales y políticas del momento a través del trabajo con colectivos activistas de otros países. La coordinación de La Fiambrera Obrera (con Jordi Claramonte como figura principal) irá enfocada a conectar el trabajo de esos colectivos con grupos locales, en una variación del modelo de taller educativo unidireccional al uso en los museos. Esto devino en una serie de confrontaciones y debates con el MACBA (Claramonte, s.f.), y en la generación de una serie de dinámicas y estructuras de trabajo colectivo que, en palabras de Marcelo Expósito (2014-2015), van a suponer un desbordamiento de los límites del sistema del arte. Las Agencias fueron el resultado de estas colaboraciones que aunaron a artistas y colectivos de artistas que trabajaban desde lo político, con colectivos activistas que vehiculaban sus demandas políticas a través del lenguaje visual, como hemos visto ya con las acciones y la producción de códigos visuales de diversos movimientos por los derechos civiles (como por ejemplo con la crisis del sida). Siguiendo con el planteamiento de Expósito, estas dos vertientes confluyen con la visión de unos agentes institucionales dispuestos a “arriesgar” por unas nuevas formas de producción de sentido desde su ámbito. De esta forma, enunciaciones políticas que hasta el momento habían resultado incómodas para el museo, como el cuestionamiento a la globalización, al sistema neoliberal o a la propia estructura de la academia, entraban a formar parte de sus espacios de generación de cultura y conocimiento —sin que esto implique que desaparezca totalmente dicha incomodidad—.

## 4.1. Maratón Posporno<sup>169</sup>

Desde el año 2002 O.R.G.I.A producirá una serie de trabajos audiovisuales que ahondan en el lenguaje de la pornografía normativa y sus herramientas de producción desde un posicionamiento crítico feminista, con el fin de subvertirlos y de reapropiarse de ellos, generando nuevos significados. No serán las únicas artistas del territorio español en esos primeros dosmiles que trabajen en el ámbito de lo que se ha venido a llamar la pospornografía. En junio del 2003 se organiza en el MACBA el seminario *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, a cargo de Paul B. Preciado, que el año anterior había publicado la traducción en español de *El Manifiesto Contrasexual* (2002). El evento contribuirá a que se (re)activen una serie de relaciones y discusiones que empezarán a definir la red transfeminista a la que nos hemos estado refiriendo en esta tesis, tanto a nivel humano (encuentros, amistades,

---

<sup>169</sup> *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* (MACBA, 2003), coordinado por Paul B. Preciado.

agrupamientos, lazos creativos...) como a nivel de conocimiento (debates, inputs, producción y difusión de pensamiento y visualidades críticas...) <sup>170</sup>.

Ese mismo año 2003 marcará el inicio de mi devenir en O.R.G.I.A, precisamente, y en ese orden, después de leer el citado libro de Preciado y tras participar en dicho seminario junto a —y gracias a la insistencia de— Tatiana Sentamans y Carmen Muriana. En lo que a mi experiencia se refiere, puedo afirmar que efectivamente supuso un “bautismo por inmersión” en las cuestiones del transfeminismo, el posporno y la teoría queer. Pero sobre todo supuso un momento de efervescencia relacional para la configuración de las redes artísticas transfeministas en el Estado español en el s. XXI que nos ocupan, y en particular, en relación con nuestro propio colectivo. El citado seminario también sirvió para reunir a componentes del grupo O.R.G.I.A llegadas de Valencia, con las que ya se habían trasladado a Barcelona (Majo Pulido y Elena-Urko), atraídas por su borboteo contracultural, a raíz de una urdimbre compuesta por diversos CSOs (centros sociales ocupados), espacios autogestionados, kafetas transfeministas y espacios político-culturales alternativos, además de los lugares de ocio, como La Bata de Boatiné o las raves: espacios donde “poder hacer” y “conectarse con” redes activistas que organizaban de manera autónoma sus actividades políticas y festivas. La Barcelona burguesa y acomodada con su fuerte desarrollo industrial y una arraigada tradición de cuidado de la cultura, como la mayoría de grandes ciudades, había tenido un efecto llamada para la emigración en la segunda mitad del S. XX (desde el fenómeno demográfico *xarnego* a la gestación de un panorama contracultural con gentes de diferentes lugares llegadas durante la Transición). Esto también sería así para lxs disidentes de las normas sexo-género (Gayle Rubin, 1989), que tenían su propia genealogía en las Ramblas, en el Raval y en el Barrio Gótico, tal y como hemos visto en nuestra *Mixtape situada (o popurrí)* (cap. II) con Ocaña y Nazario —ambos *xarnegos* llegados desde la provincia de Sevilla—.

El proceso de apertura del MACBA desde Las Agencias, sumado a los planteamientos del filósofo Paul B. Preciado en torno a las políticas identitarias, sexuales y los discursos queer, y su forma de conectarlo con prácticas culturales y visuales de diferentes contextos y épocas, tendrán el poder de convocar a una parte de ese activismo feminista del entorno barcelonés —pero también de otros territorios—. Su acogida, que superará las expectativas previas del museo, convencerá a Borja-Villel y su equipo para abrir las puertas del MACBA a nuevos discursos y prácticas visuales “en torno a la pornografía, las nuevas tendencias pospornográficas y las diversas estéticas y políticas de representación sexual contemporáneas” (MACBA, 2003). De este modo, “la Maratón”

---

<sup>170</sup> Itziar Ziga nos entrevistará para el n.º 30 (septiembre 2003) de periódico feminista vasco *Andra* (“besameelintro.org”, p. 5, 2003), dentro de un monográfico sobre la *Maratón posporno* (pp. 3-5), que incluirá otros artículos con entrevistas a Annie Sprinkle o Margarita Carreras (LICIT) también de la pluma de Ziga.

marcará el inicio de diversos encuentros sucedidos en otras instituciones como Arteleku o UNIA<sup>171</sup>, y de una serie de actividades que seguirán desarrollándose en el mismo museo de la mano de Preciado, siendo por eso considerado un momento fundacional para la escena posporno de Barcelona (Egaña, 2017, p. 143), y también para quienes orbitamos en el contexto del arte y/o el transfeminismo.

El seminario y la figura de Preciado propiciarán el comienzo de la relación entre los contextos del activismo transfeminista y de la institución, unidos por el interés en las prácticas artísticas y visuales y su poder transformador, así como por su conexión con la teoría queer. Esta relación no estará exenta de constantes puntos de conflicto y discusión a lo largo del tiempo.

### 4.1.1. Programa

Las conferencias programadas nos presentaban, en pantalla grande, un surtido de prácticas pospornográficas dentro de un marco teórico que entonces aún nos sonaba a algunas complejo en su enunciación: la teoría queer, con todas sus fuentes y referentes, desde Foucault a Lacan. Esto se completaba con un espacio de documentación para consulta —ubicado en la misma sala y con una estructura casi piramidal— que albergaba vídeos, libros, revistas, fanzines y fotocopias. Como decíamos en el capítulo anterior, hay quienes ya venían con “los deberes hechos” de la universidad o quienes ya se habían enfrentado a la retórica de Butler o Teresa de Lauretis por sus medios. Sin embargo, en ese momento todavía no nos cuestionábamos qué suponía tener a la academia como medio de transmisión/traducción de lo queer, algo que traería posteriormente debates e incomodidades. Se confrontaría la estrategia era “trabajar en las grietas del sistema” para ampliar el espacio de representación y producir cambios y desestabilizaciones en el sistema que valida la cultura y el arte, frente al peligro de ser fagocitada por ella:

Del contraste entre conocer la teoría queer en el entorno *burbujístico* universitario y mi propio entorno afectivo me surgió un profundo rechazo a la academización del tema, pues veía que había una gran distancia entre la perfección de la teoría y todas las imperfecciones de la práctica y de la vida que yo conocía. (Agueda [GWLP], 2009, pp. 202-203)

No obstante, en este seminario lo visual iba de la mano de lo político y lo teórico, apelando también a nuestros imaginarios, y nos sentíamos más bien “okupando” la academia y la institución, y reconociéndonos en lo que veíamos y escuchábamos. Desde la poética del ritual del fistfucking en una cuidadosamente aparejada mazmorra, mientras

---

<sup>171</sup> Con carácter previo, pocos meses antes, se celebrará el seminario *Retóricas del género. Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis* (UNIA, Sevilla 17-23/03/03), seguido años más tarde por *Crítica Queer, narrativas disidentes e invención de subjetividad* (UNIA, Sevilla, 23-26/05/2007), ambos dirigidos por Preciado.

Javier Sáez hablaba del placer anal como desestabilizador del sistema sexo/género, de consentimiento y de cuidado en las prácticas S/M, y del “macho vulnerable” como “una subversión del código masculino-heterocentrado” (Sáez, 6 de junio de 2003). Hasta el vals de tetas de Annie Sprinkle para cerrar su relato de “Mis treinta años de puta multimedia”, culminado con un reparto de diplomas a todas las que, de una forma u otra, nos sintiéramos trabajadoras sexuales, además de con su autógrafa sobre nuestras tetas que nos hizo sentirnos hijas bastardas y orgullosas de la “mamma del posporno” — inmortalizado en una foto colectiva de esos móviles de entonces que solo se conserva en nuestra retina. Pasando por el descubrimiento de Virginie Despentes —a quién conoceríamos personalmente unos años después en Arteleku, a través del análisis de su película *Baise-Moi* (2000) realizado por Marie-Hélène Bourcier. O por la posterior inmersión con Preciado en el universo Playboy para formular “una definición arquitectónico-mediática de pornografía como mecanismo capaz de producción pública de lo privado y espectacularización de la domesticidad” (Preciado, 2020). Dentro de este abanico de visualidades traídas de fuera, hubo también trabajo local y autoproducido. La pieza audiovisual *Autopornografía*, de Joan Pujol y Helen Torres, una representación de prácticas sexuales no-normativas en un contexto colectivo y lúdico, anunciaba lo que se estaba gestando en cuanto a prácticas posporno en Barcelona.

Las conferencias se dividían en dos ejes de debate. En el primero, «Culturas posporno», junto a Javier Sáez y la presentación de Joan Pujol y Helen Torres, Juan Antonio Suárez inició el debate hablando de “Pospornografías y posmodernidades en el cine y el vídeo independiente”. En el segundo, «Feminismo, posfeminismo y pornografía», además de Paul Preciado, participó Fefa Vila con “Feminismo prosexo y pospornografía: Tengo, tengo, tengo... Tú no tienes nada”, y Diana Zapata y Margarita Carreras de LICIT (Línea d'Investigació i Cooperació amb Immigrants Treballadores sexuals), cerrando el seminario Annie Sprinkle.

#### 4.1.2. Sex Wars en España

Mientras el primer bloque giraba en torno a prácticas y visualidades del porno y el posporno y su dimensión política, este segundo bloque enraizaba con lo que se conoce como las Feminist Sex Wars llegadas del ámbito anglosajón, un debate que confrontaba las teorías abolicionistas anti-porno desde los años 70 de Andrea Dworkin o Catherine Mackinnon y las Women Against Pornography (WAP), con las teorías y el activismo prosexo —con las que claramente lxs asistentes y conferenciantxs nos sentíamos ya alineadxs<sup>172</sup>. No solo en el plano de lo teórico (Carol S. Vance, Gayle Rubin, Alice

---

<sup>172</sup> Algunas de nosotras ya habíamos incluso trabajado la cuestión desde la academia a partir de las valiosas aportaciones de Raquel Osborne a este respecto, además de otras como Cristina Garaizábal, o de la lectura obligatoria en clase de Aliaga de la traducción de la mítica compilación de Carol S. Vance *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* (Routledge, 1984 - Talasa, 1989), con textos fundamentales al respecto de la propia Vance, Gayle Rubin o Alice Echols.

Echols, entre otras), también desde los activismos (todas las acciones políticas de los derechos de las personas con VIH/sida conectaban con aquellas de los trabajadores del sexo, de las personas trans\*, de las personas racializadas, etc.). Y desde lo visual, como hemos visto en ese continuo ir y venir entre referentes de nuestra Mixtape (cap. II), donde el cuerpo y lo sexual es un eje en torno al que artistxs de aquí y de allá vamos a trabajar. Desde producciones más minoritarias —o más que minoritarias, desarrolladas en la clandestinidad y los márgenes de lo público (Vila, 2010), a las ligadas al espectáculo y la cultura pop —como el glam o el destape—. De las, supuestamente, más apolíticas, a las que van de la mano de las reivindicaciones identitarias más politizadas —el feminismo, el feminismo lesbiano y el activismo identitario de la disidencia sexual—. Como hemos visto, ya había una serie de prácticas culturales del panorama nacional que nos fascinaban, desde “el felpudo de la Cantudo” y Susana Estrada, hasta el mamarrachismo de Ocaña y Rampova, y que entroncan directamente, desde nuestra lectura, con el posporno.



**Fig. 34.** Izq.: “Club 90 meets Carnival Knowledge” (Sprinkle, 1998, p. 149). Aparecen en la foto Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle, Verónica Hart o Gloria Leonard, entre otras. Dcha. arriba: Imágenes del Second World Whore’s Congress (Bruselas, 1986). Dcha. abajo: San Francisco Solo Mio Festival, en beneficio de Coyote, con Annie Sprinkle y Nao Bustamante, entre otras.

Este término (escrito de múltiples formas como posporno, postporno, post-porno, etc.), e inventado por Wink van Kempen<sup>173</sup>, es enunciado desde un posicionamiento político por

<sup>173</sup> “[...] el término posporno fue inventado por el artista holandés Wink van Kempen en los años 80 para denominar un conjunto de fotografías de contenido aparentemente explícito (es decir, con representación de órganos genitales en primer plano) pero cuyo objetivo no era masturbatorio, sino paródico y crítico.” (Preciado en Brotons y Salas, 2009-2010, p. 13).

primera vez en *The Post Porn Modernist Manifesto* (1989) por Verónica Vera, un documento firmado también por Cándida Royale y Annie Sprinkle, entre otrxs<sup>174</sup>. En ese primer momento de las Feminist Sex Wars entre posturas pro y anti porno que continúa hasta ahora, estas trabajadoras del sexo tomaron la palabra ante el ataque de las abolicionistas y de todo el aparato regulador del gobierno reaccionario del presidente Reagan, que en plena crisis del sida volvía a resantificar la familia, el estado y la iglesia (Heartney, 1988, en Amelia Jones, 2014, p. 147). También van a reclamar y ocupar un espacio propio en una industria del porno (Fig. 34) mayoritariamente sexista y reduccionista desde su concepción de la sexualidad y del género, para lanzarse a dirigir y producir sus propios trabajos —caso de Cándida Royale con Femme Productions—, o a emprender proyectos desde una concepción educativa del sexo, de crecimiento personal y de empoderamiento —como la escuela de travestismo Miss Vera’s Finishing School For Boys Who Want To Be Girls de Verónica Vera-. Así mismo, van a cambiar de escenario empujando los límites del arte, como es el caso de Annie Sprinkle, cuya performance *The Public cervix Announcement* (1989 -...) ha sido considerada fundacional para definir el giro que supone el posporno respecto al modelo de pornografía dominante, y su aportación a las prácticas performativas artísticas. Este giro no es más que una toma de las herramientas de representación, de producción y de regulación de la sexualidad y el género (Preciado, 2008)—como es la imagen pornográfica, para generar otras posibilidades fuera de los parámetros de normalidad que se establecen desde las desigualdades (social, de género, de raza, etc.). Todo esto con el fin de, por un lado, deconstruir el sistema político que las produce, y por otro, generar espacios de enunciación plurales. El posporno se define como movimiento, involucra a diferentes cuerpos e identidades que generan red y estrategias en-común para producir nuevas representaciones: “Es un proceso de empoderamiento y de reapropiación de la representación sexual [...]”, dice Paul Preciado en su entrevista con Parole de Queer: “Así aparecen pornografías subalternas que ponen en cuestión los modelos tradicionales de masculinidad, feminidad, pero [también] las representaciones de la raza, de la sexualidad, del cuerpo válido y discapacitado.” (Paul Preciado en Salas y Torres 2009-2010, p. 17). El posporno desborda la idea de género o subgénero de la pornografía —en su concepción audiovisual, es también un catálogo abierto de prácticas y estrategias, y un movimiento de cuerpos que producen redes. Egaña lo define como:

[...] una reelaboración crítica de la pornografía clásica que se expande a las imágenes que se escenifican, a los modos de trabajo y producción, difusión y diseminación. Se trata de prácticas que tensionan la relación entre lo colectivo y lo personal, entre lo público y lo privado, transgrediendo los espacios tradicionalmente asignados a lo sexual. (Egaña en Platero, Rosón y Ortega 2017, p. 364).

---

<sup>174</sup> *The Post Porn Modernist Manifesto* (USA, 1989) Annie Sprinkle, Veronica Vera, Frank Moores, Candida Royale, Leigh Gates [Firmado en el apartamento neoyorquino de Veronica Vera]. Publicado en Annie Sprinkle (1998), *My 25 years as a Multimedia Whore*, San Francisco: Cleis Press, p. 196.

El debate relativo a la pornografía, gestado en el contexto feminista anglosajón de finales de los años 70 y finales de los 80, y en el contexto principalmente estadounidense alcanzó hasta los debates televisivos, ocupó un espacio importante de los debates del feminismo, y promovió la aprobación de legislaciones prohibicionistas. No hay, en principio, un fenómeno equivalente en el feminismo del Estado español en esos primeros años. Y es que, como hemos visto en el Mixtape del capítulo 2, en nuestro contexto no se darán, hasta 1984, las condiciones legales para la apertura de las Salas X, y con ellas una distribución legal de la pornografía. También quizá el feminismo institucional de la diferencia no estaba por la labor de abordar el debate en torno a la abolición del trabajo sexual —que no había desaparecido bajo la represión de la dictadura, cuando estábamos aún saliendo del sistema de censura y prohibicionismo del Franquismo. O quizá el feminismo institucional de entonces no había tomado fuerza aún y se mantenía algo más permeable a los debates entre movimientos feministas. Y no es hasta ahora que estamos viviendo una radicalización de las posiciones en contra del trabajo sexual.

Aún así, este debate sí que se produciría en ciertas jornadas y publicaciones de la red feminista desde los años 80, por ejemplo dentro de la comunidad feminista bollera de Madrid, que pondrá el foco en la sexualidad y en su relación con lo político y con lo identitario. Es Raquel Osborne, tras su experiencia en la Universidad de Nueva York, y a partir su trabajo con el colectivo PONY (Prostituts of New York) —del cuál formaría parte Annie Sprinkle, quién va a traerlo al contexto feminista (Osborne en Platero 2008, p. 93) mediante una serie de textos propios y otros traducidos, publicados en la revista *Nosotras que nos queremos tanto* (1984-1988 [1992]). Esta revista, aparato de difusión del Colectivo Feminista de Lesbianas de Madrid (CFLM), asume este debate como parte de su trabajo en torno a la sexualidad no normativa, buscando avances “[...] en el conocimiento de nosotras mismas” (1989, p.1). Las lesbianas feministas, tras años de lucha por los derechos de “las mujeres” y tras su labor también en los frentes homosexuales, se habían independizado para formular un “Nosotras...”, y ver en qué términos se definía su identidad sexual ahora que, por fin, iba definiéndose públicamente —saliendo del silencio y la invisibilidad. Para ello requerían de un espacio de reflexión, enunciación y representación propio, donde tratar temas como los roles identitarios masculinos y femeninos, las prácticas sexuales y las fantasías<sup>175</sup>.

Estas cuestiones se introducen en los debates de la CFLM con el texto de Raquel Osborne del año 1988 que describe el panorama norteamericano, trayendo una nueva terminología como butch/fem, prácticas sexuales S/M y fetichistas, posturas pro-sex y anti-sex. En ese número y en el siguiente hay traducciones de textos del libro *Pleasure*

---

<sup>175</sup> Bajo el título “El deseo de las demás es cutre, amigas, el mío no”, un grupo de integrantes del CFLM presentaban en las Jornadas feministas contra la violencia machista (Santiago de Compostela 1988), una ponencia cuyo objeto era cuestionar posiciones feministas que abogaban por la censura de la pornografía.



*and Danger* (1984) de Carole S. Vance, que no se tradujo aquí de manera integral hasta 1989. Se estaban gestando los debates que marcaron a toda una generación, en los que participaban y se formaban feministas como Lucas Platero<sup>176</sup>, la propia Osborne, Empar Pineda o Cristina Garaizabal entre muchas otras, que organizaban jornadas, colectivizaban la discusión y también tejían redes. En estas activaciones se evidenciaban las carencias culturales y visuales, un testigo que recoge el colectivo LSD, y un “espacio por hacer” en el que se darán las prácticas artísticas transfeministas que protagonizan esta investigación. Como bien enlaza Paul Preciado en su artículo, hay toda una línea genealógica desde las trabajadoras sexuales organizadas en el contexto de EE. UU. hasta nosotras “Las Orgia” o Corpus Deleicti:

[Ellen] Willis será la primera en denominar feminismo "prosexo" a este movimiento sexopolítico que hace del cuerpo y el placer de las mujeres plataformas políticas de resistencia al control y la normalización de la sexualidad. Paralelamente, la prostituta californiana Scarlot Harlot utilizará por primera vez la expresión "trabajo sexual" para entender la prostitución, reivindicando la profesionalización y la igualdad de derechos de las putas en el mercado de trabajo. Pronto, a Willis y Harlot se unirán las prostitutas de San Francisco (reunidas en el movimiento COYOTE, creado por la prostituta Margo Saint James), de Nueva York (PONY, Prostitutas de Nueva York, en el que trabaja Annie Sprinkle), así como del grupo activista de lucha contra el sida ACT UP, pero también las activistas radicales lesbianas y practicantes de sadomasoquismo (Lesbian Avengers, SAMOIS...). En España y Francia, a partir de los noventa, los movimientos de trabajadoras sexuales Hetaria (Madrid), Cabiria (Lyon) y LICIT (Barcelona), de la mano de las activistas de fondo como Cristina Garaizabal, Empar Pineda, Dolores Juliano o Raquel Osborne formarán un bloque europeo por la defensa de los derechos de las trabajadoras sexuales. En términos de disidencia sexual, nuestro equivalente local, efímero pero contundente, fueron las lesbianas del movimiento LSD con base en Madrid, que publican durante los noventa una revista del mismo nombre en la que aparecen, por primera vez, representaciones de porno lesbiano (no de dos heterosexuales que sacan la lengua para excitar a los machitos, sino de auténticos bollos del barrio de Lavapiés). Entre los continuadores de este movimiento en España estarían grupos artísticos y políticos como Las Orgia (Valencia) o Corpus Deleicti (Barcelona), así como los grupos transexuales y transgénero de Andalucía, Madrid o Cataluña. (Preciado, 2006, párr. 6)

Es interesante también ver como nuestro mixtape de referentes de ida y vuelta va encajando con esos discursos que las feministas lesbianas que nos precedieron tuvieron que buscar, también en idas y venidas desde los discursos anglosajones y francófonos en esta conformación de un “ajuar frankensteiniano” de genealogías y referentes a diversos tempos. Para las que no participamos en el entretejido de frentes, asociaciones y colectivos que protagonizaron las luchas desde antes de la Transición, y que proliferaron

---

<sup>176</sup> A quién tengo que agradecer que me mostrara la sede del CFLM, me regalase algunas de sus revistas, y sobre todo me hiciese ver su importancia histórica, cuando yo aún no sabía lo útiles que me iban a resultar para desarrollar una tesis como esta.

en los años 80 y 90, es importante recuperar la memoria de los discursos, los debates y las vindicaciones para entender cómo se gesta el transfeminismo así como su importancia, no solo en el campo cultural y visual que nos ocupa, sino en la lucha por la consecución de derechos políticos y sociales en el proceso de desarrollo de una sociedad democrática —aún en curso—. Aquí, el género y la sexualidad aterrizados en el cuerpo, han sido punto de choque y de diversificación, pero también de enriquecimiento de posturas políticas y propuestas artísticas.

Hemos dicho anteriormente que el transfeminismo surge fundamentalmente de la intersección entre el feminismo lésbico, el feminismo radical pro-sexo<sup>177</sup>, y lo queer —también con la crítica descolonial y antirracista—, y que durante 20 años se han generado una serie de prácticas culturales, una producción visual y una teoría crítica que no se puede separar de las políticas colectivas de resistencia, de lo lúdico y de lo afectivo. Tirando de las genealogías olvidadas o silenciadas encontramos que la llegada de lo queer no fue ese supuesto proceso de copia/traducción que hemos revisado en el capítulo anterior, sino más bien de asimilación. Dice el DRAE que asimilar es Incorporar [un organismo] cierta sustancia, especialmente cuando es necesaria para su conservación y desarrollo, en este caso, una producción política/cultural que ya se venía dando en la clandestinidad y en los espacios privados, como bien explica Fefa Vila (2010), desde los años en los que operaba el sistema de censura y represión del régimen Franquista, y que tienen su continuidad en la Transición y posterior democracia:

“[...] por ejemplo, aparece el destape en el cine y en las revistas, los cómics críticos con el poder, manifestaciones pro-derecho del aborto; las performances como las que hace Esther Ferrer, incluso antes de morir Franco; ciertas novelas negras, como *Picadura Mortal* de Lurdes Ortiz, muy poco conocida; las formas de vida promovidas posteriormente en el inicio de la llamada Movida Madrileña o la cultura muy poco investigada, hasta hace muy pocos años, bollera, travesti, maricones alrededor de las Ramblas. Hay actualmente una exposición muy interesante en Barcelona sobre la figura de Ocaña, y que es un ensayo sobre toda una época.” (Vila, 2010, 7:05 - 8:00, el subrayado es nuestro)

Como adelantamos en el capítulo II, algunos de nuestros referentes nos llegan de este magma subterráneo de los años 70 en la que unas minorías en la clandestinidad articulaban la producción de un imaginario y un proyecto político de visibilidad y de consecución de derecho, y que Fefa Vila destaca también por su dimensión ética y organizativa, como un gran legado/herencia para nuestra democracia. Otros referentes de nuestro imaginario estético/político fueron sin embargo más visibles, como iconos de la

---

<sup>177</sup> Tal y como afirma Gracia Trujillo (en VVAA, 2010, p. 53), a pesar de las acaloradas discusiones, la posición mayoritaria en el caso español de los movimientos activistas feministas desde mediados de los 80 hasta bien entrado el cambio de siglo—nuestras genealogías— fue pro-sex.

industria —del cine del destape o del espectáculo de revista, como el caso de Susana Estrada o Maria José Cantudo. Pero en la medida que tuvieron un mayor nivel de exposición mediática, también asumieron un mayor nivel de reacción crítica popular. En este sentido, estas últimas tuvieron que lidiar con un mundo empresarial heredero de estereotipos y roles propios del pensamiento nacionalcatólico, que si bien “destapaba” la sexualidad, lo hacía desde las narrativas del tabú y la “mirada masculina” (Mulvey). Esto haría que esas actrices, productoras y artistas quedaran como casos aislados bajo la etiqueta de lo escandaloso o de lo casposo, desconectadas del discurso político/activista y artístico de la Transición marcado por una izquierda que ideológicamente siempre consideró el sexo “como algo propio del decadentismo burgués”<sup>178</sup>. Ello, y su protagonismo en las páginas de la prensa amarillista, las alejó del ámbito artístico —a diferencia del caso estadounidense— y las relegó a un asunto “folclórico” y de poca enjundia.

En esta breve cartografía vemos que el feminismo pro-sexo está ligado a unas prácticas y estrategias tanto para tomar espacio y visualizarse —el espacio del feminismo, de la industria, de la cultura y el arte, como para resistir con otrxs, para la sororidad, para el placer o para la experimentación compartida. En el contexto anglosajón esto se traduce en una serie de redes políticas, afectivas y de prácticas compartidas en las que artistas y teóricas referenciales para nosotras generan sus trabajos. Gayle Rubin es parte la red de lesbianas feministas S/M del club Samois de EE. UU, que también producen su propio espacio de autorrepresentación en la revista *On Our Backs*, que servirá de plataforma para una cultura visual lesbiana sex-positive de la que surgen productoras de porno como Fatale Media, educadoras sexuales como Susie Bright, o escritores como Patrick Califia; Annie Sprinkle formó parte de una red de trabajadoras del sexo organizadas, así como de artistas de la performance como Fakir Musafar. En el Estado español sin embargo, y a pesar de que a partir del destape ciertas figuras y voces trataron de reivindicar la representación sin tapujos del cuerpo y la sexualidad (sin encontrar un apoyo en el feminismo o conseguir crear unas redes), habrá que esperar a los colectivos de lesbianas feministas de finales de los 80, y especialmente a la explosión de visualidades que llegará en los 90 con LSD, La Radical Gai, y artistas como Jesús Martínez Oliva, así como a las primeras reivindicaciones públicas de las trabajadoras del sexo con Hetaira o LICIT. Así hasta llegar a la explosión detonada por “la maratón” en el ámbito del posporno y del transfeminismo con el cambio de milenio.

---

<sup>178</sup> Aquí no se puede obviar la influencia cultural y transversal de la religión católica en el contexto español del siglo XX, pues el posicionamiento de la izquierda coincidirá a este respecto —“la dignidad de las mujeres”— con los presupuestos del nacionalcatolicismo de Franco, cuyo espíritu retrata inmejorablemente el artículo 4 del DECRETO de 6 de noviembre de 1941 por el que se organiza el Patronato de Protección a la Mujer, una organización que curiosamente desaparecerá el mismo año que se legalizaran las Salas X (en 1984): “La finalidad del Patronato será la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica.” (Recuperado de: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1941/324/A09080-09081.pdf>).

### 4.1.3. Taller *Post-porno Traffic* de Encorps

En la Maratón Posporno no sólo se habló sobre cómo re-encarnar el discurso sexual, sino que también se llevó a cabo. La compañía de baile y performance francesa Encorps, que trabaja sobre la sexualidad y el género junto a la filósofa ‘queer’ Beatriz Preciado coordinaron el taller Pos-porno Traffic, que fue grabado en el sótano del MACBA y emitido por circuito cerrado en la primera planta donde aguardaban alrededor de 170 voyeurs. Dieciocho personas se apuntaron al experimento, que comenzó a las diez de la noche y se alargó hasta la una de la madrugada. (Ziga, 2003b, p. 5)

Volviendo al seminario *Maratón Posporno*, su importancia en cuanto a una memoria de las prácticas artísticas transfeministas no viene dada solamente por la valiosa aportación de las conferencias en cuanto a abrir debates y reflexiones, o en cuanto a ampliar nuestros imaginarios estético-políticos. Viene también dada por su valor como activador de una experiencia colectiva performativa política que se dió en el contexto lúdico y abierto del taller *Post-porno Traffic* (Fig. 35), conducido por Myriam Marzouk, Frederic Gaies y Frederic Di Carlo, tres integrantes de la compañía de baile y performance francesa Encorps. La sensación general de quienes participamos, dado el papel activo que jugamos, es que se superó cualquier expectativa de la organización, que, en vista de nuestro entusiasmo, acabó por “dejarnos hacer” a partir de las acciones planteadas.

Todo estaba cuidadosamente preparado en una sala del sótano del MACBA, donde se había dispuesto un conjunto de parafernalia diversa compuesta por juguetes sexuales, prótesis, ropa, pelucas, etc., a la que se sumó lo que cada cual aportamos, después de una vuelta por los “todo a cien” del barrio del Raval, la verdulería de la esquina o, en el caso de algunxs locales, a partir de sus propias colecciones de fetiches y vestuario. Mediante el atrezzo pudimos transformarnos para experimentar roles e improvisar papeles según la fantasía de cada quien y las sinergias que se iban generando entre nosotrxs, a medida que el taller se intensificaba *in crescendo* y tomaba un marcado ambiente lúdico-festivo. Así empezamos a performar las diferentes acciones propuestas por Encorps y Preciado, basadas en prácticas habituales de la pornografía tradicional. Tomando los ritmos, planos y puntos de vista del lenguaje visual de este género como referencia, se iban grabando con una cámara, y transmitiendo en directo al *hall* del MACBA hasta pasada la medianoche. Para calentar motores empezamos con la tradicional felación con *cumshot* final, solo que los cuerpos se multiplicaban en dos filas enfrentadas, y sus genitales eran extensiones protésicas como dildos o vaginas de goma, frutas y verduras. Así la cámara atravesaba un *continuum* de “mamadas” en las que carne y goma se confundían, y se rompía la lógica de lo corporal y de los roles de género. Para el *cumshot* se usaron dildos rellenos con leche condensada para emular la eyaculación “masculina”, que en este caso perdía cualquier relación con el sexo biológico y también con los estereotipos de masculinidad —el dildo podía estar asomando bajo una falda de colegiala—. Se improvisaron escenas en parejas o grupos reducidos de personas que creaban sus papeles

desde el imaginario personal, “pornificando” situaciones como una relación de dominación/sumisión entre unx terrorista armadx con un dildo-misil y una diputada de derechas seducida. Lo irreverente y lo bizarro surgía con humor y placer de la experiencia colectiva, en una subversión paródica de las herramientas de la pornografía mediante repeticiones resignificadoras, con Butler y su teoría de la performatividad resonando aún en la sala. Y todos estos *role-plays* eran sonorizados a tiempo real con gemidos a varias voces en un micro al que todxs nos íbamos asomando para corear la escena a tiempo real, al mismo tiempo que ese sonido se fundía en la realización del audiovisual proyectado arriba.



**Fig. 35.** Frames de la documentación audiovisual del Taller *Post-porno Traffic*, MACBA, Barcelona (2003).

Mientras tanto, el corta-pega de planos cortocircuitaba la pluralidad de lecturas para retransmitir al público de la superficie del museo una única visión —al modo que lo hace la pornografía, aunque esta resultase “extraña” o fallida en sus códigos. Esta visión controlada por una sola cámara que en ningún momento cambió de manos, y que además permanecía controlada por un hombre blanco cis y hetero, fue motivo de conflicto, debate y reflexión en en el posterior “Taller de Tecnologías del Género, identidades minoritarias y sus representaciones críticas” que Preciado dirigiría para el MACBA en

2004<sup>179</sup> a propósito del éxito suscitado por el Maratón Posporno —y al que el colectivo O.R.G.I.A fuimos invitadas, aunque la precariedad y la lejanía no nos permitieron disfrutarlo. La cuestión que se evidenció en ese debate fue que, si bien lxs participantes tomamos el espacio y la narrativa de las escenas producidas, desbordando la fantasía pornográfica normativa (sexista, binaria, capacitista, racista, etc.), la imagen final retransmitida seguía las lógicas de la mirada única y de la jerarquía de poder. En este caso el director/productor era sustituido por la institución, que ponía los medios materiales y el cámara. Así se llegó también a la discusión sobre la cuestión del agenciamiento de la imagen de nuestros cuerpos, y de la propiedad sobre los derechos de estas imágenes. Finalmente se decidió por unanimidad que la documentación visual no se cediera al museo, y no se firmaron los permisos, por lo que se repartieron copias en DVD a las personas participantes, y una de ellas se conserva en los archivos “no públicos” del MACBA<sup>180</sup>.

#### 4.1.4. Posporno y prácticas artísticas transfeministas

*La Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de la representación sexual*, organizada en el MACBA en junio de 2003, fue el lugar de encuentro de muchos de los actores que de un modo u otro estaban ya participando en los debates y en las asambleas locales. En torno a la presencia de Annie Sprinkle, se reunieron entre otrxs Majo Pulido y Elena Pérez (futurxs miembros de PostOp), Alex Brahim, Desirée Rodrigo (futuros miembros de Corpus Delecti), Tatiana Sentamans (miembro del colectivo valenciano O.R.G.I.A.), Itziar Ziga, Helena [sic] Torres o Miriam Cameros (Preciado, 2013, p. 274).

Aunque en esta enunciación faltan, entre otrxs, Carmen G. Muriana y Beatriz Higón de O.R.G.I.A, o Irene Sala de lo que sería Parole de Queer, lo que ha quedado marcado en la memoria de quienes asistimos, y en los textos, es su valor como experiencia de activación de prácticas performativas y de (re)conexión de redes personales, afectivas y creativas. Ello daría lugar a colectivos como Post-Op y colaboraciones entre colectivos y personas (Egaña, 2017, p. 142; Elena-Urko de Post-Op en Egaña y Solá, 2014, en Egaña, 2017, p. 143), así como a una continuidad de encuentros que le sucederían y en los que nos

---

<sup>179</sup> Este taller, que mutó “[...] en el 2005 bajo el título *Tecnologías del género. Micropolíticas Postidentitarias*, donde se abandona el lado más experimental para tomar como formato el seminario de estudios más formal” (González Polledo, Rodrigo y Vidiella, 2007:108), es el antecedente ideológico del PEI o Programa de Estudios Independientes del MACBA, que arranca justo un año después (curso 2006-2007), en el que “Tecnologías del género” se incorpora como una de sus 6 materias (Trafí, 2012, p. 219), y en el que Preciado participaría en varias ediciones. Este desplazamiento —que podríamos denominar como una institucionalización para-académica de la transmisión y producción del conocimiento— supuso que un formato de experimentación horizontal y abierto en el museo y sin cuota de inscripción, devendría en un plan de estudios dirigido, de carácter anual y con una matrícula no apta para todos los bolsillos (a pesar de no ser una titulación homologada).

<sup>180</sup> Reproducimos aquí sólo algunos frames en los que aparecemos las O.R.G.I.A y no se identifica al resto de participantes en la escena.

seguiremos encontrando (Sentamans, 2013a, p. 34), y que analizaremos en los siguientes apartados.

Es cierto también que ya existía un caldo de cultivo que anticipaba este momento efervescente, y es que no hay que olvidar que algunas llegaron a este seminario habiendo trabajado ya en proyectos conjuntos. Es el caso de O.R.G.I.A que en su primera formación (como hemos avanzado, parte O.R.G.I.A, parte Post-Op) realizan su primer trabajo *Gran Hermana* en 2001, en el contexto de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Tras este trabajo en forma de fanzine (que aúna diversos formatos: revista, CD de música y vídeo), que supone, como desencadenante, la materialización crítica y humorística la patologización de las sexualidades disidentes, empezamos a articular un conjunto de trabajos eminentemente audiovisuales (en concreto entre 2002 y 2004) basados en una deconstrucción de la lógica pornográfica normativa en términos visuales, tras un análisis crítico de la misma. Como apuntábamos ya en el capítulo 2, *besameelintro.org* y *Spot* (2003) son un homenaje directo a las VNS Matrix y su *Bitch Mutant Manifesto* (1991)<sup>181</sup>. A partir de ahí, y como característica conjunta, se podría concluir que las diferentes piezas ponen en juego una reapropiación —de manera perversa y de diferentes maneras, y usando *la comida*, y en especial los vegetales, como metáfora material— de algunos de los mecanismos característicos del porno como disciplina: el zoom anatómico, el *cumshot* o el plano de la corrida, la posproducción sonora (el uso de la voz en off y la sonorización de orgasmos sobrepuestos), o las fórmulas de comunicación de los primeros chats de ligue internáutico LGTBIQ+; *Porno-estéreo* que diría Baudrillard (1979/2000)<sup>182</sup>.

En *o.r.g.i.a. de dedos (uno y dos rombos)* (2003. Fig. 36) utilizaremos todos estos recursos de deconstrucción y perversión de la lógica pornográfica normativa<sup>183</sup>. A través de la comida, la pieza plantea nuevas fórmulas, nuevos modos de hacer que neutralizan la representación objetualizada, causal, y normativa de lo corporal, de lo genital, pues no se

---

<sup>181</sup> sé que estás sudando deseo,/ deseo de sudar conmigo.../ de entre todos los instantes,/ has profanado el mío.../ y tu módem palpita de gozo,/ gozo de mancillar mi ventana,/ de pervertir tu ojo.../ golféame toda.../ has decidido ser coño,/ y coño es lo que vas a tener.../ tus pupilas están hinchadas,/ y tu jadeo lascivo huele a ceros y unos.../ no sé quién eres,/ pero sólo yo puedo darte lo que anhelas.../ cárgate el código de conducta.../ y bésame el intro.../ bienvenid@ a la O.R.G.I.A (O.R.G.I.A 2003, en <http://www.orgiaprojects.org/posporno/>).

<sup>182</sup> Jean Baudrillard llegaría como *input* a través de la colaboración con él de Tatiana Sentamans, Aurore y Alexia Delpau en la traducción francés-italiano de su conferencia para L'Accademia di Belle Arti (Palermo, 2000), donde Tatiana disfrutaba de una Beca Erasmus (a pesar de que en un último momento “atterrizara” Bifo, y en un gesto extractivista heteropatriarcal leyera el manuscrito en la sesión para la traducción simultánea).

<sup>183</sup> Esta pieza fue exhibida en *IVAMELECTRA. Viaje nocturno por el arte y la música electrónica*. IVAM (Valencia, 2003), *EMergente* (Castellón, Vilanova i la Geltrú, Valencia, Zaragoza, Guadalajara, 2004-2005), *Fiesta Cultureta*. La Nave, Puente Tocinos (Murcia, 2004), *3er Festival Agro-Eròtic*, L'Alcúdia (Valencia, 2004), *Jornades de Lluita Feminista VLC-2005* (Valencia, 2005), y *Feministaldia*, Arteleku (San Sebastián, 2006).



trata de un producto destinado a un consumidor/a predeterminado/a, a un mercado del sexo prediseñado. A través de dos montajes de vídeo idénticos (uno y dos rombos) producidos mediante las argucias pornográficas del simulacro y la hiperrealidad, pero cambiando el montaje sonoro, se propone señalar, por un lado, la sutil línea que separa el erotismo de la pornografía, y por otro, demostrar la elasticidad del tiempo subjetivo, lo indemostrable de la experiencia íntima —personal o ajena—, y en definitiva cómo la alteración sensorial (auditiva en este caso), sumada a la historia emocional del espectador/a, provoca el hecho de que un mismo tiempo científico sea traducido en dos tiempos subjetivos diferenciados, según las teorías del filósofo Henri Bergson a partir de Deleuze<sup>184</sup>.



**Fig. 36.** O.R.G.I.A (2003), *Strip-tease* (remasterizado, 2006), vídeo digital, color, sonoro, 4' 05'' ///  
 .O.R.G.I.A (2003), *o.r.g.i.a de dedos [1 y 2 rombos]*, vídeo digital, color, sonoro, 4' 14'.

La metáfora simbólica a través de la materialidad de la comida y de su filmación mediante macros y zooms, tendrá su continuidad, con sus particularidades, tanto en *Horror Vacui* (2004) como en *Streap-tease* (2004. Fig. 36)<sup>185</sup>. La primera toma como referencia esos primeros chats de contactos de la comunidad LGTB (como el mítico chueca.com) donde les disidentes sexuales encontramos, gracias a la democratización de internet, un espacio comunitario donde ligar, hacernos pajas, experimentar o simplemente sentirnos cómodos —para muchos sin implicaciones sociales, y por lo tanto “sin salir del armario”—. A través de los nicknames, de la alternancia del divagante e inconcreto

<sup>184</sup> Véase Deleuze G. (1987 [1966]), *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, traducción de Luis Ferrero Cariacedo.

<sup>185</sup> Estos vídeos han sido expuestos en *IVAMELECTRA. Viaje nocturno por el arte y la música electrónica*. IVAM (Valencia, 2003), *OFF LOOP '06* (Barcelona, 2006), y *Feministaldia*, Arteleku (San Sebastián, 2006), y respectivamente, en el *3er Festival Agro-Eròtic*, L'Alcúdia (Valencia, 2004), *Jornades de Lluita Feminista VLC-2005* (Valencia, 2005), o *Vídeo Abierto\_Programa 03\_Desafi(n)ando el género*, Espacio AV (Murcia, 2010); y *Anormal. Muestra Anormal de Proyectos Anormales*, Ningún Lugar (Barcelona, 2006).



diálogo —un tanto absurdo— y de sus silencios, del tecno dosmilero de fondo, de las referencias a prácticas sexuales no normativas como la orgía, y de las sugerentes formas y colores que van llenando el plato, la pieza recrea la estructura de un flirteo virtual (inicio, nudo y desenlace), en paralelo a la sobresaturación sensorial del porno. La segunda es una especie de *peep-show* con cuatro mirillas-ventanas donde se hacen presentes diferentes metonimias frutales de lo genital en varias secuencias, en las que se alternan “el pelado” de plátanos, higos, naranjas o peras (*strip-tease*) al ritmo de la música, de manera natural e inversa.



**Fig. 37.** O.R.G.I.A. (desde 2009), *Follarse la ciudad*; de izq. a dcha. y de arriba a abajo: *Follarse la ciudad* (desde 2009), *El ataque de Autoerótica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona Vol.1* (2009); *Autoerótica Revolucionada: Golpe bajo al imperialismo* (2010-11); *We love Benidorm* [serigrafía y fotolibro, 2017 y 2020]; y *Apocalypse-Calipso* [ensayo visual, 2020].

*Follarse la ciudad* (desde 2009. Fig. 37)<sup>186</sup> es un proyecto abierto en el tiempo en el que se pretende cuestionar el orden público de la ciudad. Mediante cambios de escala y una hibridación iconográfica (técnica, sci-fi, pulp, fanziner, ...) el objetivo es revolucionar, re-sexualizar e incluso hipersexualizar visualmente el espacio urbano. A través de una invasión quasi alienígena perpetrada por una gigante-monstrua mutante (nuestra Autoerótica), se trata de permutar ciertos valores simbólicos de un tipo de arquitectura (fálica), además resignificar ciertos espacios (otros) como fuentes, edificios raros, etc.

<sup>186</sup> Expuesto en *herÉTIC@S # biZARR@S*, Palau Altea Centre d'Arts (Altea, 2009), *Exceso de Fidex*, Fundación Frax de la Comunidad Valenciana (Alfz del Pi, 2011), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, MUSAC (León, 2012), *Corpus Fidex* (Universidad de Alicante, 2012), *Córtex de Fidex*, Es Polvorí, Fundación Balearia (Ibiza, 2013), *Plexo de Fidex*, Centro de Arte Ca Lambert (Jávea, 2014), *Éstasis de Fidex*, Centre d'Art l'Estació (Denia, 2014), *Extensión de Fidex*, Casa del Cable (Jávea, 2015), *Museari Queer Art* (Universidad de Valencia, 2021) o *Territorios invertidos: arte y sexo —disidencia en la orilla mediterránea*, MUCBE (Benicarló, 2021).

Así, redefinimos cada poli asaltada como un parque de juegos sexual para “la invasora” (hasta el momento Barcelona, La Habana y Benidorm, en tres subseries diferenciadas). En éstas, y a partir “del asalto” de elementos icónicos de las mismas, se invierten dicotomías tales como lo activo y lo pasivo, lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, lo extranjero y lo nativo o lo colonizador y lo conquistado. En este escenario, el deseo y la pulsión son motores para el caos y el desequilibrio, los cuales ponen en solfa el característico juego de apariencias urbanita. Por otro lado, y a través de la perversión del concepto “souvenir”, se aspira asimismo a cuestionar la mercantilización turística que las principales capitales mundiales realizan de su imagen más depurada. Esto es visible en la colección de fetiches de los diferentes “monumentos” asaltados, una serie de brocas-dildo intercambiables para un berbiquí-vibrador-percutor a escala humana, disponibles en un set de viaje —según las lógicas de transporte de la obra artística institucionales y de mercado.

El desarrollo último de esta serie ha dado lugar —en los últimos dos años— a dos ensayos visuales en forma de foto-libro y de mash-up ilustrado (O.R.G.I.A, 2017e y 2020a). Estas últimas críticas culturales compuestas por una concatenación no narrativa de fotomontajes y remakes a rotulador de portadas de discos y revistas, fotos de prensa, postales, anuncios y carteles de cine, todos ellos provenientes de las décadas de los 60, 70 y 80, toma Benidorm como paradigma de la construcción masiva y de la transformación cultural y visual desde el tardofranquismo hasta el s. XXI. El recorrido gráfico conceptualiza un imaginario extractivista que analiza los cambios entre imagen, cultura y petromodernidad derivados del turismo, la globalización, el consumo masivo y el auge de lo desechable, el imperio del souvenir y de lo kitsch, la exotización del sur en el norte, o la estética pop y del parque temático, en un entorno cada vez más artificial y menos sostenible.

Además de este conjunto de trabajos, el choque con los códigos naturalizantes de la pornografía normativa, y por lo tanto de la delimitación de qué sexualidad es la *normal* y *posible* y cuáles no lo son —quedan relegadas por tanto a los márgenes de la patología y de la vergüenza bienpensante— también atraviesa otros trabajos en clave pospornográfica que proponen una re-sexualización y re-politización *diferente* de cuerpos, espacios, acciones e imágenes, como son *J.Oda a Man Ray* (2004), *Vestido de Pornócrates para Disfrutador* (2005), *Flori-cultura subversiva* (2007-...), o *Museo Natural de Historia* (2009-...) —que serán abordados al hilo de otros ejes temáticos en el presente capítulo.

Como comentábamos en la introducción a este capítulo, el seminario Maratón Posporno marca uno de los primeros nudos de relevancia de la red transfeminista debido a las conexiones y agrupamientos que se produjeron a raíz, o al menos contemporáneamente a

él<sup>187</sup>. Sería además el último seminario que reunirá a Majo y Elena- Urko con Tatiana y Carmen como parte de O.R.G.I.A. Tras la separación geográfica Valencia-Barcelona, en un momento en que la tecnología, las redes sociales y las posibilidades de movimiento eran más limitadas para todas nosotras, se convino de mutuo acuerdo y como estrategia de supervivencia y expansión, que el eje de Barcelona fundara grupo propio. Con una cierta conciencia de red colaborativa en mente, Majo y Elena comienzan un nuevo grupo en Barcelona, donde cuentan ya con personas afines con las que compartir proyectos, y así surge Post-Op<sup>188</sup>.

Post-Op surgió en el 2003 después de una orgía tras el Maratón Posporno. En un primer momento nuestra intención era llevar al espacio público las inquietudes que se estaban dando en torno a las identidades, la sexualidad y la representación pornográfica, ya que muchas veces se quedaban en el espacio institucional, en los centros sociales okupados (como La Makabra, La Casa de la Montaña o Kankun), o en el ámbito festivo. (Post-Op, 2016, párr. 15)

De manera previa al trabajo (contra)pedagógico y fotográfico —que desarrollaremos en el último apartado, Post-Op ha realizado varias performances, conservándose muchas de ellas en formato de vídeo (Fig. 38). Por un lado, podemos citar las grabaciones de acciones, en espacios públicos o privados a las que tenemos acceso gracias a los vídeos, donde la labor documental se limita a transmitir con la mayor fidelidad posible el hecho en cuestión. La primera, realizada en las Ramblas de Barcelona (2004)<sup>189</sup>, se articuló alrededor de 4 personajes que parodiaban los propios de la pornografía *mainstream*, pero introduciendo *otras* prácticas sexuales. Tras comprar el material vegetal dentro del Mercat de la Boqueria, una ama de casa con picardías, delantal y rulos (Desiré Rodrigo) se enrolla con un policía drag king leather (Elena Urko) al que lleva atado de una cadena, mientras se “comen” la sandía y le practican a ésta un *fisting*. Y una conejita Playboy drag queen (Joan Pujol) pela una zanahoria en una especie de masturbación-lluvia dorada-corrida sobre una muñeca hinchable que ha cobrado vida (Leticia Cabeza) y se dedica a penetrar con su dildo-boca en vez de a ser penetrada, mientras Majo Pulido graba toda la acción ante la atenta mirada de los transeúntes. *IntroAkto* (2006) por otro lado, fue grabado a partir de un juego entre Elena Urko y Majo Pulido durante el taller

---

<sup>187</sup> Curiosamente, ese mismo año Andrea Fraser realiza su pieza *Untitled* (2003), en la que establece, a través de su marchante, un acuerdo de compra del video que forma parte de la pieza, en la que el comprador/cliente va a tener una relación sexual con la artista, mientras se graban.

<sup>188</sup> En 2013 se definían así: “Grupo de artistas que investigan sobre género y post-pornografía. Grupo interdisciplinar relacionado con la investigación de género y la post-pornografía. Proyecto que apuesta por la resexualización del espacio y la esfera pública y la relectura crítica del discurso normativo. Seres vivos creativos se unen para generar un espacio de trabajo híbrido que aborda sexualidad y género desde la noción de cuerpo y performance. Cuerpos, roles y morfologías aparecen como entes en tránsito que cuestionan el orden legitimador y proponen prácticas sexuales y géneros no esencializantes” (Post-Op, 12 de julio, 2013).

<sup>189</sup> Sería seguida de otras performances colaborativas como *Pelea de Perras* (Hangar, Barcelona 2008), *Perras del Apocalipsis* (Barcelona 2009) u *Oh-Kaña!* (Palacio de la Virreina, y Ramblas, Barcelona 2010).

*Pornografía y Feminismo* de GirlsWhoLikePorno (Hangar, Barcelona, 24-28/04/2006), donde transforman varios ovillos de cordel rojo en un bondage compuesto por arnés de pecho y amarre de muñecas a la espalda, un azotador para flogging, en un elemento para la penetración o en una corrida simbólica. Esta seducción transita desde un aparente aburrimiento o desgana inicial (donde se pasan la madeja de lado a lado), a una escena de sumisión, dominación y placer donde los ritmos son intensificados por la posproducción del material grabado.



**Fig. 38.** De izq. a dcha.: Post-Op (2004), performance, Ramblas, Barcelona /// Post-Op (2006), *Introakto*, vídeo, Hangar, Barcelona<sup>190</sup>.

Construida directamente como video-acción o video-performance, en el caso de *Fantasia Postnuclear*<sup>191</sup> (2006), que como apuntamos en el capítulo III fue grabada en la localización de *Queeruption 8 Karcelona* (2005), me gustaría destacar el uso de la repetición como estrategia retórica. La reiteración de movimientos con cierta mecanicidad está presente en la serie de performances perpetradas por varios personajes cibernéticos (Majo Pulido, Elena Urko, Desire Rodrigo y Florian) que desempeñan diferentes roles (que escapan a las categorías sociales masculino-femenino y a la categoría del hombre-mujer humano). Esta reiteración se ve reforzada por la edición de imágenes (*intercuts*, con saltos de fotogramas y secuencias en bucle). Las acciones tienen un claro componente sexual y manifiestan una fetichización explícita en el uso de la prótesis y del objeto, lo que produce un conjunto de desplazamientos que descentralizan la genitalidad reproductiva en el acto sexual (de lo penetrante a lo penetrable, de lo eyaculador a lo eyaculable). En este movimiento de repetición-mecanización de la sexualidad construida

<sup>190</sup> <https://postop-postporno.tumblr.com/videos>. Este vídeo ha sido exhibido en *Alén dos Xéneros. Prácticas Artísticas Feministas en Galicia*, Marco de Vigo y Auditorio de Santiago de Compostela (2017), en *Porn Film Festival* (Berlín, 2007), y ha obtenido el 1er Premio al Mejor vídeo Post-porno del Festival de vídeo XYZ (Toulouse, 2007).

<sup>191</sup> Cámara y edición: Majo Pulido, créditos de apertura y cierre: Watching-Machine; música: Diego Horyans.

y presentada, hay una referencia obvia a los textos académicos que exponen la iteración como un proceso de normalización del género, de la sexualidad (por ejemplo Butler). Pero también hay un llamamiento a formas posibles de deseo y excitación a través de la ficción.

Otra visión de su trabajo videoperformativo la ofrece *Atracciones* (2012. Fig. 39), la narración de un encuentro sexual entre dos personas trans\* y *gender queer* en un parque de atracciones abandonado en Berlín, un verdadero espacio de tránsito utilizado habitualmente por los gays como zona de *cruising*. En este caso, las prótesis de identidad (cabello rapado, vendaje de pecho, empaque, arnés, dildo o botas militares) y el tipo de práctica (con componente BDSM, como *spank* [nalgadas] y *fisting*) ofrecen una alternativa imaginaria a la pornografía, jugando con la resignificación de códigos en otros cuerpos.



**Fig. 39.** Post-Op (2012), *Atracciones*, vídeo, Berlín

Corpus Deleicti fue un colectivo que surge en Barcelona también en 2003 y que estará formado por diferentes personas —a diferentes tempos— Susana Casares, Elena Rodríguez, Álex Brahim, Patricia Fuentes, que contó con la colaboración de Majo Pulido (Post-Op) o Martina Dry, y donde casi siempre permanecieron Judit Vidiella y Desiré Rodrigo —esta última colaboradora habitual en los inicios de Post-Op. Este colectivo usó también la videoperformance para componer una serie de trabajos que denominaron “acciones protopoéticas”, combinando la edición de micro-performances en el espacio público con elementos sacados de contexto del entorno urbano barcelonés (Fig. 40). En la línea de los primeros vídeos de O.R.G.I.A y la primera performance en el espacio público de Post-Op, su trabajo coincide en la deconstrucción simbólica de lo genital mediante el uso de metáforas y metonimias vegetales y frutales. Dice Tatiana Sentamans a propósito de la representación sicalíptica de inicios del s. XX en nuestro contexto:

Por otro lado, y a diferencia del exceso de realidad o hiperrealidad del sexo de la pornografía (Baudrillard, 2000: 33) —aunque compartan muchos tópicos como veremos—, están las sutilezas lingüísticas de la revista sicalíptica, el uso de figuras como la metáfora, la metonimia o la rima entre otras, tanto en los códigos de representación



visuales como en los textuales. En este sentido debe hablarse de la consolidación histórica (mediática) del concepto *verde* como un término alusivo al sexo. Pensemos que España, debido a su tardía Revolución Industrial, seguía siendo eminentemente agraria, y para no “incurrir en pecado” al hablar de genitales humanos o de las partes corporales más sexualizadas, se usaban en sustitución términos de la vida del campo como *higo*, *melones*, *pepino* o *plátano* (vegetales), o bien *rabo*, *jamonés*, etc. (animales), una variedad que sin duda permitía poder ser más descriptiva/o en lo que respecta a forma, textura y tamaño. (2012, p. 52-53)



**Fig. 40.** Corpus Deleicti (2005), *Protopoesía*, vídeo-acción, BCN /// Corpus Deleicti (2005), *Gender Lab: protopoesía\_01*, vídeo-acción

En este sentido, en su primer proyecto, las *protopoesías*, suma de prótesis y poesía, estaban formadas por frutas y verduras con inscripciones populares valencianas, ya que fueron generadas para el referenciado happening realizado en el *Festival Agroeròtic* de L'Alcúdia (2004) —donde también participaron Post-Op y O.R.G.I.A. A partir de ahí, surgió la vídeo-acción clínica *Gender Lab* (2005) donde se realizan unas operaciones a partir de la enunciación del siguiente contrato:

Yo, plazeramente solicito una intervención protopoética para modificar mi corporeidad, mi género y mis flujos de deseo. El objetivo de tal intervención es únicamente maximizar mis superficies erógenas y experimentar una práctica de placer/saber. Así me reconozco identidad nómada, cambiante en función de las conexiones protopoéticas específicas de cada espacio/tiempo. (Corpus Deleicti, 5 de mayo, 2005).

A partir de ahí, dos cuerpos que se presentan como personal sanitario plasticoso a través de su actitud e indumentaria, intervienen mediante granadas, plátano, vendas de escayola y textos, el cuerpo encamado de un sujeto en un aséptico plató-quirófano. Por otro lado, *Pornojet, support the local porn* (2008. Fig. 41) es una propuesta artística que, en relación a la producción anterior, realiza una revisión mordaz a propósito de la doble moral imperante en el proceso de urbanismo higienista e ideológico de la Ciudad Condal<sup>192</sup>. A través de lemas como “Sex, Sun and Sea or Support the local porn”, “Tour heteronormativo” o “Barcelona, la botiga + gran del món”, Corpus Deleicti parodia la hipocresía de la promoción de la ciudad como un espacio sexualizado que ofrece maravillosas aventuras sexuales para el consumo turístico y capitalista (despedidas de soltero, fiestas, paquetes de ocio, etc), simultaneada con una “limpieza” sistemática de sus calles mediante la aprobada ley de civismo. Este proyecto no es solo contemporáneo a *Follarse la ciudad* (2009-...) sino que se conecta desde un punto de vista tanto a nivel conceptual y crítico, como paródico —aunque usando diferentes lenguajes expresivos y enraizado en diversos contextos geográficos. Cabe destacar en esta línea la intervención de GWLP *Pornotourist* (desde 2003. Fig. 42), una serie de selfies con los pantalones bajados de Águeda y María delante de monumentos como la Plaza Roja de Moscú, La Puerta de Brandenburgo de Berlín o en medio de una desértica Gran Vía de Murcia meando<sup>193</sup>.

---

<sup>192</sup> El punto de inflexión vendrá determinado por la *Ordenanza de medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona*, aprobada por el Plenario del Consejo Municipal del Ayuntamiento de Barcelona, en sesión de 23 de diciembre de 2005.

<sup>193</sup> Y que a su vez conecta con la serie *Mear en espacios públicos o privados* (2000-2004) de Itziar Okáriz.



**Fig. 41.** Corpus Delecti (2008), *Pornojet, support the local porn*, vídeo, Barcelona.



**Fig. 42.** Girlswholikeporno (2005), *Pornotourist*, foto-acción (Murcia, Berlín, Moscú).

El colectivo GWLP (GirlsWhoLikePorno), integrado de manera principal por Águeda Bañón y María Llopis —y en el que colaboran personas como la DJ y músico Ana Espín (Iluminados, Musidora) o la fotógrafa y músico Ochi Reyes (Ochi que Ochenta), se forma en a caballo entre Valencia y Barcelona y está en activo de 2002 a 2007 (según fuentes, de 2003 o 2004). Como hemos comentado, durante 2005 y 2006 llevaron a cabo distintos Talleres sobre Pornografía y Feminismo, en esta lógica vírica de la transmisión de saberes informal propia del DIY, DIWO y DIT a la que hacíamos alusión en el capítulo III. Del año 2003 a 2006 realizan fundamentalmente sesiones de VJing y DJ. *Loveonthebeach* (Fig. 43) y *fantasía 21* (2003) supone una de sus primeras producciones videográficas junto a —en colaboración con Sra. Cuchillo en el culo. Entre 2005 y 2006 GWLP realiza diversas vídeo-acciones como *Oh! qué desilusión* y *La bestia* (2005. Fig. 43), *Suspenders*, *Porno terror*, *Piernas largas* o *El striptease de mi abuela* (2006), un recorrido creativo conjunto que cierran con *El Belga* (2007), y que se proyectará en el ámbito nacional y en diversos festivales independientes europeos.





**Fig. 43.** De izq. a dcha. *Girlswholikeporno* (2003), *Loveonthebeach*, vídeo // *Girlswholikeporno* (2005), *La bestia*, vídeo, Valencia.

## 4.2. La repolitización del espacio sexual<sup>194</sup>



Fig. 44. *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas*, folleto del seminario.

Tras un año desde el encuentro en el MACBA, en el que cada cual -colectivos y personas- continuamos nuestra actividad creativa, con O.R.G.I.A en un momento de producción a todo tren, una nueva oportunidad de reunión y aprendizaje llegó. Esta vez, además, con un plus en las condiciones, ya que pudimos acceder a una beca de asistencia que nos costeaba transporte y alojamiento, importante para poder asistir todas. Fue también el primero de una serie de dispositivos espaciales que nos llevaron al Norte, un norte euskalduna marcado por su particular panorama político-social, con el que iniciamos en ese año 2004 una relación única y valiosa que dura hasta ahora.

Poder estar por primera vez en Arteleku para asistir al seminario *La Repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* consolidará y ampliará las redes afectivas y de intereses en las que nos movíamos, y será el comienzo de una especial conexión con ese centro de arte y, sobre todo, con las personas involucradas en el proyecto. Santiago Eraso Beloki lo dirigía desde el año 1996 con un programa en línea con el nuevo

<sup>194</sup> *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (Arteleku, Donostia, 8-15 septiembre 2004), coordinado por Erreakzioa-Reacción (Estíbaliz Sadaba y Azucena Vieites), M<sup>a</sup> José Belbel y Paul P. Preciado.

espíritu de esos centros de arte que, como hemos visto en el caso del MACBA y el caso de las Agencias, pretendían ser espacio de debate y experimentación desde la práctica artística, permeables a propuestas contemporáneas críticas. El equipo de Arteleku proporcionaría siempre unas condiciones para el hacer creativo que, desde nuestra perspectiva precaria y valenciana, rozaban lo ideal<sup>195</sup>. Entre sus acciones, el cuidado en transferir el conocimiento que se generaba en estos procesos de crítica y práctica dió lugar a la revista *Zehar*, dirigida desde el 95 por Mirem Eraso, que sería un dispositivo de información y de archivo muy valioso. Luego llegaría el archivo digital<sup>196</sup> *Artxibo Arteleku*, herramienta también imprescindible para este y otros muchos trabajos de investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas.

Este enfoque amplio sobre la importancia del archivo y el tráfico de conocimiento -y también quizá un fetichismo con el papel y el texto/imagen-objeto-, era compartido con las organizadoras de este seminario, Maria José Belbel y el grupo de Bilbao Erreakzioa-Reacción, formado en el año 94 por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites. Desde sus comienzos su trabajo también persigue la creación de un contexto (con otros) como lugar de difusión del feminismo y de encuentro con la creación artística, poniendo en valor ésta como motor de crítica y generadora de conocimiento. Así emprenderán una labor colectiva como catalizadoras o promotoras de los caldos de cultivo de las prácticas artísticas transfeministas, con una caja de herramientas que va de la organización de espacios de encuentro, involucrando, como en este 2004, a instituciones, creadoras, activistas, teóricas e interesadas; a la creación DIY de una serie de fanzines homónimos, a modo de dispositivos de archivo para el tráfico de textos e imágenes. Sin abandonar, por otro lado, el trabajo artístico individual de cada una de ellas por una creación "en colectivo" (Azucena Vieites, 2017) —al modo por ejemplo de O.R.G.I.A o Post-Op.

Hemos comentado la presencia en el contexto vasco de un activismo feminista muy potente, articulado y visible pero también hemos señalado la existencia de desajustes en relación al uso de la imagen y de un lenguaje que procediera del arte. Esta es una razón importante por la que surge el proyecto Erreakzioa, la consciencia de la necesidad de trabajar en torno a los parámetros arte y pensamiento feminista ante la ausencia de iniciativas similares en su entorno más inmediato y ante una falta de tradición consolidada en lo que se refiere a la práctica y la crítica artística. Se trataba de generar contexto y tratar de incidir en el mismo a través de vías de producción heterogéneas. De igual manera, se trataba de generar reflexión, debate y de establecer genealogías dadas las discontinuidades y el aislamiento producidos en la época de la dictadura. (Vieites, 2018, p. 100)

---

<sup>195</sup> Santiago Eraso y su equipo nos acogerán hasta el siguiente encuentro allí, *Mutaciones del feminismo*, en 2005, y dos años después le sustituirá Mirem Eraso, con la que ya cerraríamos estos años de disfrute de Arteleku con el seminario *Feminismo Porno Punk FPP* (2008).

<sup>196</sup> "Todo órgano vivo va cambiando y Arteleku también fue cambiando, como lo hizo la sociedad y lo hizo, entre otras razones, porque cambió el modo de acceder a la información, los modos de trabajo y la forma de darlo a conocer. Por todo ello, hemos creado este archivo digital, para recoger la memoria de Arteleku y ponerla a disposición de la ciudadanía." <https://artxibo.arteleku.net/>.

A la llegada a Arteleku, y en coherencia con la idea de conectar lo teórico y lo práctico, nos obsequiaron con un amplio dossier cargado de textos. Algunos de ellos son textos fundamentales para el transfeminismo, las artes visuales y los estudios culturales, que en ese 2004 llegaron a nuestras manos por primera vez, y han sido o serán referenciados a lo largo de esta tesis. La compilación también incluía un resumen del seminario *Retóricas del Género/Políticas de Identidad: performance, performatividad y prótesis* que había dirigido el año anterior Paul Preciado para UNIA arteypensamiento, que según las organizadoras (Erreakzioa-Reacción, 2004, p.1): “[...] es un referente de este encuentro, junto al seminario-taller *Solo para tus ojos: el factor feminista en relación con a las artes visuales* organizado por Arteleku y dirigido por Erreakzioa, que tuvo lugar en Donostia en julio de 1997”. Tal y como indica Azucena Vieites (2017), hay una línea de continuidad entre encuentros y trabajos, y también hay un cambio de paradigma social que se evidencia en ellos.

El cambio de siglo había traído, por un lado, cambios significativos en las tecnologías de la comunicación y sus usos y aplicaciones. Y por otro, en cuanto al propio planteamiento del discurso feminista del que se parte, que ya no es un análisis de las relaciones desiguales entre un sujeto femenino específico y el espacio artístico -en el programa de 1997 destaca por ejemplo la participación de las Guerrilla Girls, Uta Meta Bauer o Giulia Colaizzi. En esos siete años había habido ya una proliferación de discursos críticos articulados de forma creativa desde posicionamientos identitarios descolocados del eje binario, y en la intersección entre la teoría crítica feminista y las políticas queer, que había dinamitado ese sujeto esencialmente femenino del feminismo. Es en esta encrucijada en la que se hará posible un espacio de creación, enunciación y producción de saberes en el que se encaja este seminario. Y a la vez, es ahí donde van a converger unas genealogías amplias, que de nuevo, a veces, llegan en otras lenguas, y que se traducen de forma simultánea —en las charlas— o mediante el valioso trabajo de M<sup>a</sup> José Belbel con los textos. Por todo esto, éste y los siguientes seminarios que nos reunirán son importantes en nuestras genealogías y prácticas a varios niveles:

- Como lugares de desarrollo de conocimiento a través de conferencias, mesas redondas y debates, así como charlas *of the record*.
- Como lugares de flujo de textos, traducciones, fanzines y demás material compartido.
- Como lugares de encuentro personal, generadores de redes afectivas, a través también de lo lúdico y el ocio.
- Como activadores de lo que llamamos las redes transfeministas.
- Como espacios en los que compartir nuestras prácticas artísticas.

### 4.2.1. Programa

El programa de invitadxs nos hará coincidir de nuevo con Paul Preciado, que abrirá el programa (14/09/2004), el cual incluirá en la siguiente jornada a artistas de Euskadi trabajando desde la acción y la performance. Con Itziar Okariz, que hizo un recorrido por su obra desde los años 90, mientras que María Ibarretxe realizó una práctica drag king en el patio trasero de Arteleku. El día 10 será importante para establecer líneas genealógicas del arte feminista con las proyecciones y la charla de Laura Cottingham. Del día 11 al 15 de septiembre se sucederán una serie de creadorxs y teóricxs poniendo el acento en la producción audiovisual, como la hispano-chilena Cecilia Barriga, Hans Scheirl, Laura Cottingham, Terre Thaemlitz, Laurence Rassel, y Laura Kipnis.

### 4.2.2. Sobre las genealogías y el tejer redes

Laura Cottingham nos fascinó con su relato basado en su labor titánica de elaborar una genealogía de lo que considera como un movimiento más de la historia del arte, el del Arte Feminista, y que consiguió materializar en su video-ensayo *Not for Sale. Feminism and Art in the USA during the 1970s* (1998). Un ejercicio que aún historiografía feminista y crítica a los modos en los que se construye la Historia del Arte, y con el que Cottingham quiere preservar un legado estético-político que clasifica así:

Quería que las artistas de los años noventa, en cuyos trabajos reverberaban los de artistas de épocas anteriores, conocieran el trabajo de estas artistas, trabajos pioneros por: a) utilizar el vídeo y la performance (arte no objetual); b) prácticas basadas en el activismo feminista; c) artes que borraban la diferencia entre arte y artes decorativas: cerámica, bordado, costura -que se consideraba arte menor, decorativo por estar hecho por mujeres-; y d) cuerpo y subjetividad femenina (lo personal es político). (Cottingham en Belbel, 2012, p. 11)

Entre estos trabajos fundacionales que nos permitirán aproximarnos al espíritu de Mayo del '68 a través del trabajo desarrollado por mujeres artista feministas, están por ejemplo aquellos producido en el espacio -de nuevo un espacio de creación, debate y aprendizaje- de la Woman House Project, posible gracias al empuje de Judith Chicago y Miriam Shapiro para “hacer hueco” a otras formas de generar conocimiento y visualidad en la academia - el California Institute of the Arts de Los Angeles en este caso. Entre esas piezas recopiladas estaba la video-acción de la “eterna espera” como símbolo de una feminidad sumisa y domesticada de *Waiting* (1971) de Faith Wilding. También el giro de significado de *Semiotics of the kitchen* (1975) de Martha Rosler, en el que las herramientas del espacio doméstico e invisible del cuidado y el sustento, la cocina, se convierten en instrumentos estridentes que funcionan como reclamos, armas de protesta sonora, de creación de ritmos molestos, transgresores de la dulce calma de la “normalidad”, que queda desvelada ante la cámara. O la acción *Cock and cunt play*

(1970-1972) de Judy Chicado y performada por Faith Wilding -en el papel del pene o He- y Janice Lester -en el papel del coño o She, en la que mediante la hipérbole y la sinécdoque se van a representar de forma satírica las relaciones de poder que configuran la institución del matrimonio tradicional de la *middle-class* blanca estadounidense del momento.

En el texto de *Notas sobre las lesbianas*, de 1996, que nos llega traducido por primera vez en este número 54 de *Zéhar* (2004), Cottingham se preguntará si se puede hacer también un trabajo de recuperación y genealogía de un Arte Lesbiano, si es que éste existe como práctica de representación visual de la identidad lesbiana, y en qué términos se define esta identidad más allá de lo sexual, así como sobre las estrategias para sortear el obstáculo de la invisibilización, el borrado histórico, la represión y la autorrepresión, que envuelve el trabajo de las lesbianas. Cottingham hace un ejercicio continuo de cuestionamiento de los límites de la Historia del Arte, cuyo impulso parte del feminismo, pero se amplifica con un cuestionamiento del sujeto del feminismo hecho desde el “ser lesbiana”, y llega así a conectar con propuestas desde lo queer. Sus preguntas nos llevarían a otras como ¿Existe un arte trans\*?, y en ese sentido, lo que se cuestiona son los modos en los que la institución legítima o no a unxs u otrxs sujetos.

En este sentido, en la conferencia de Preciado -y también texto de *Zéhar* nº54- se traza una genealogía transfeminista que parte del trabajo de Jeanne Rivière sobre la mascarada para explicar la relación entre género, performatividad y relaciones de poder. También Preciado pasará en este recorrido por la *Woman House*, pero lo llevará hasta la escena *drag king* anglosajona, a través de la obra fotográfica de Del LaGrace Volcano y las performances de Diane Torr. A ambas las conoceríamos en futuros encuentros de los que hablaremos en los siguientes apartados, en los que nos detendremos en estas prácticas en torno a la *female masculinity*.

### 4.2.3. Debates audiovisuales

También en este seminario se recogió un debate primordial para las prácticas artísticas feministas, y que atraviesa esta tesis de forma transversal, y es el de la teoría fílmica y el psicoanálisis a partir de Lacan y de las teorías postestructuralistas de Foucault. Todo un trabajo de (de)construcción de la mirada y de crítica a la cultura visual y narrativa que construye y sostiene los estereotipos de feminidad/masculinidad, en una búsqueda de redefinir la identidad desde el cuerpo, el deseo y la mirada. Esta deconstrucción fundamenta la crítica feminista de la imagen, y afectará a los estudios visuales y a la Historia del Arte más tradicional. Este eje de influencia historiográfica ya se establece en *Trastornos para devenir* (Navarrete, Ruido, Vila, 2005 ) como bien explica María Ruido (2006), donde se ponen en relación y en contexto las teorías sobre la representación que

nos van llegando mediante traducciones<sup>197</sup>, y “ [...] definiendo recodos específicos desde los textos de Donna Haraway o Judith Butler, que si bien no pertenecen estrictamente al ámbito de la representación, la influyen poderosamente en las últimas décadas [...]” —tal y como hemos apuntado en el capítulo anterior.

Como también indica Carmen Navarrete (en Navarrete y Paniagua, 2009, p. 61), la llegada a cuentagotas de los textos de las teóricas fundamentales, como Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Griselda Pollock, Kate Linker o Marita Sturken, precede a una eclosión en la producción de y experimentación plástica con el video, así como una ampliación del circuito de producción, distribución y difusión que se retroalimenta a través de muestras y festivales de audiovisual LGTBIQ+ y de mujeres.

Nuestros imaginarios, como ya explicábamos en el capítulo II a través de nuestros referentes, se van a alimentar de las lecturas de la iconografías realizadas por Pilar Pedraza desde una historiografía feminista amplia de la mitología a la literatura y al cine, de las apropiaciones de Rampova para crear narrativas maricabollotrans a través de las estrellas de Hollywood, de las transgresiones de roles identitarios de las Riot Grrrl, de las imágenes bolleras de los fanzines de LSD, y en definitiva de toda esa contracultura subversiva y en fuga de la mirada patriarcal que a veces antecede, a veces se superpone y entrelaza con las teorías feministas de la imagen. En estas prácticas se va a reformular desde lo visual la relación entre el deseo, la mirada y la identidad, y sobre todo desde el cuerpo, que va a ser el campo de batalla pero también el lugar desde el que reconquistar el placer y la autonomía. En nuestra genealogía en formación continua vamos a conectar con este proceso teórico, crítico y práctico, que parte, en un primer momento, de la destrucción de la mirada escópica y unidireccional del deseo masculino (con Mulvey), que resulta en una estrategia castrante de la posibilidad del deseo. Hasta llegar a un segundo momento, en el que las proposiciones desde el feminismo crítico se van cruzar con el hacer de otros cuerpos deseantes, otras miradas, y otras estrategias pro-sex, para producir un espacio para el deseo desde la autorrepresentación disidente, y siempre en relación con otros. La teoría de Butler sobre el cuerpo, el deseo y la identidad va a ser fundamental aquí para poner en palabras esta revolución que supone lo queer. En la preparación del proyecto *Desacuerdos*, Maria Ruido ya trazaba esta línea de teorías críticas en fuga:

Desde el convencimiento y la necesidad de una crítica de la representación, nos planteábamos una revisión de la historia del arte y de la generación de la producción cultural que fuera mucho más allá del simple añadido de nombres de mujeres o de su asimilación al canon (me refiero aquí a la “normalización” del discurso feminista en términos absolutamente

---

<sup>197</sup> La teoría fílmica llegará a nuestro contexto, en lo teórico, a través de publicaciones como la ya citada *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey en 1988, o la aportación de Giulia Colaizzi, que hace el recopilatorio de textos *Feminismo y teoría fílmica* (1995), o la llegada de la “desestética” de Teresa de Lauretis en *Estética y Teoría Feminista: Reconsiderando el cine femenino* en el catálogo de la exposición de arte feminista *100%* (1993) y de su libro *Alicia ya no* (1992) (Ruido, 2006, p. 10).

utilitarios que hacen teóricos y comisarios como Dan Cameron, contestada o contradecida por los análisis de Craig Owens, Griselda Pollock o Matilde Ferrer), y que evidenciara los propios mecanismos de construcción de esa (y otras) narrativas legitimadoras, así como un repensamiento de la mirada tradicional a partir de estrategias cercanas a las “negativas” de los 70 (la “desestética” de Teresa de Lauretis; el “contra cine” de Claire Johnston) o muy alejadas de ellas (Laura Kipnis), que generaran imágenes divergentes y deconstruyeran los marcos ideológicos de los estereotipos sexuales de nuestra cultura. (María Ruido en Navarrete, Ruido, Vila, Expósito, 2004, p. 22)

Así, a través de las intervenciones de seminario se plantea la evolución de las diferentes teorías críticas feministas de la imagen en relación con las producciones de las artistas feministas, y se enlazan con otra línea de producción audiovisual desde lo queer/cuir. En esta genealogía audiovisual estará la propuesta de Laura Kipnis, autora del texto *Transgresión de mujer* -el cual nos había llegado traducido en el fanzine de Erreakzioa-Reacción nº 9 (1999). Sus propuestas de reapropiación de la mirada y del deseo, que van más allá de la negación del placer visual o el ataque a la representación dominante, entroncan con nuestra forma de entender la producción audiovisual. Así como las estrategias narrativas que propone para ampliar el espacio de representación y enunciación de otros cuerpos y subjetividades, que pasan por el humor, lo camp y la creación visual desde y para el placer.

Desde otro lugar de enunciación, le artiste trans\* Terre Thaemlitz, puso en relación las políticas de identidad con las condiciones socio-económicas de la producción cultural -en línea con Griselda Pollock, en el campo de creación musical y audiovisual en el que desarrolla y produce sus piezas de música electrónica. También publicará en *Zehar* nº54 su texto original del año 2000 “¡No soy lesbiana! Una respuesta oficial para estas dos breves palabras... “¿eres gay?”” en la que lanza una batería de preguntas que nos interrogan sobre la percepción de su identidad en relación a múltiples cruces posibles de su expresión de género y sus prácticas sexuales, creando así un cortocircuito de estereotipos, y concluyendo en una única definición de su identidad posible, como queer.

Por su parte Cecilia Barriga proyectó partes de sus trabajos audiovisuales, que transitan diversos formatos, desde el documental como forma de exploración y documentación de temáticas como las identidades, el feminismo, la lucha social. Hasta el corto experimental *Encuentro entre dos reinas* (1991), que se apropia de la imagen de dos mitos hollywoodense, Greta Garbo y Marlene Dietrich, para reescribir una narrativa de la mujer emancipada en la que el deseo escapa de la lógica heteropatriarcal, para dejar espacio a la mirada feminista y lesboerótica. Al finalizar su intervención, se generaría un debate sobre la cuestión de la responsabilidad de la mirada que “representa” otras realidades socio-culturales, el peligro de un enfoque colonial y de la apropiación cultural -cuestiones que seguirán surgiendo en sucesivos encuentros- a propósito de su trabajo *La herida de mi ojo* (1994), realizado en Cuba. Recién acabada el año anterior, y con una gran



repercusión social por su impacto mediático, *El camino de Moisés* (2003) fue en ese momento un importante trabajo de Cecilia Barriga para dar voz a todas las cuestiones médicas, sociales, políticas y emocionales en torno a los procesos de transición de las personas trans\*, a través del caso de Moisés Martínez en Barcelona.

Hans Scheirl nos presentaría también su trabajo, donde la cuestión de “lo trans\*” se encarna, como él mismo explica, como estrategia de movimiento e interacción, algo que vemos en su obra y en su forma de re-presentarse. Como cuerpo entre-géneros - rompiendo el binarismo masculino/femenino, y la propia relación sexo/género- y también entre géneros artísticos: su autorrepresentación fluye desde los escenarios de la escena de los clubs King de Londres, a su trabajo de taller en la academia, a la pantalla de cine o las fotografías de Del la Grace Volcano, dentro del *Drag King Book* (1999). Una interactividad que es “bastante más que una cosa en estado de cambio que involucra numerosos co-agentes de la situación, intensidades que fluyen en diferentes direcciones al mismo tiempo” (Scheirl, 2004, p. 36). En su obra audiovisual *Dandy Dust* (1998), que vimos proyectada íntegramente, aplica esa misma estrategia para romper la división interior/exterior -la acción transcurre en escenarios que son a la vez bosques y vísceras internas del cuerpo, lo natural y lo tecnológico -el cuerpo está hecho a la vez de carne y de tecnología, y el propio medio audiovisual se convierte en “interfaz biónica” del autor. Aquí de nuevo veremos cómo el placer, esta vez como hedonismo y autorrepresentación, confluye con el humor, y el trabajo creativo individual necesita de una red creativa, política y afectiva, así como de unos espacios donde “ocurran cosas”.

Por último, la cuestión fundamental de las nuevas tecnologías, en línea con el ciberfeminismo, pero desde un proyecto de integración social, sería el eje de la conferencia de Laurence Russell, que coordinó además una proyección de trabajos experimentales audiovisuales que abarcaban desde el año 1989 al 2001, de video creadoras de lugares diversos, como Peggy Ahwesh, Zeina Maasri o Salla Tykka.

Toda esta actividad se repartió a lo largo de una semana, con lo que dispusimos de espacio y tiempo para conocer al resto de asistentes, con algunas de las cuales iniciamos amistades que continúan y tejimos redes que se mantienen, como es el caso de las componentes del grupo Medeak, de las que en ese momento estaban Josebe (Itu) Iturrioz, Aurora Iturrioz, Nagore Iturrioz y Ana (Txurru) Txurruka. También allí coincidiremos con la artista Valle Galera, y nos reencontraremos con las amigas de Barcelona, que habían continuado desde el anterior seminario en MACBA trabajando, experimentando y disfrutando de sus prácticas pospornográficas. Majo Pulido y Elena- Urko ya organizadas como Post-Op, Itziar Ziga, también Judith Vidella, Susana Casares y Desiree Rodrigo que formaban Corpus Delecti, todas ellas en activo y en colaboraciones y cruces continuos con una creciente red activista. Esta actividad efervescente se desarrollaba en la calle y los espacios periféricos, pero también en los centros como Arteleku, o en el Taller de Tecnologías de Género del MACBA. Así entre unes y otras se iba conformando

una red de difícil clasificación, pero que encontraba anclajes suficientes para sostener sus debates y dar salida a sus producciones performativas y audiovisuales.

#### 4.2.4. Genealogías, historia(s), lenguaje y prácticas artísticas transfeministas

Retomando lo dicho anteriormente, si hay algo por lo que apuesta *La repolitización sexual de las prácticas artísticas* es por establecer conexiones con las genealogías de una forma amplia, la revisión crítica de la historiografía del arte, así como de las formas de mirar y de construir las imágenes. En este punto por tanto, revisaremos algunas piezas paradigmáticas que versan sobre el análisis y la interpretación críticos del lenguaje y de la historia, y en especial de la construcción de la historia de la ciencia y de la historia del arte, realizadas por varios colectivos. En el caso de O.R.G.I.A., esto será un eje y un continuum en su producción, materializado explícitamente en: *J.Oda a Man Ray* (2004), *J.Oda a Jodo* (2020), *Serie Verde* (2004-2005), *P.N.B.* (2005), *Taller de Reyes* (2005), *Vestido de Pornócrates para dildo* (2005), *Flori-cultura subversiva* (2007-...), *Museo Natural de Historia* (2009-...) o *40 años SON* (2017).

“¿QUÉ ES UNA J.ODA?”

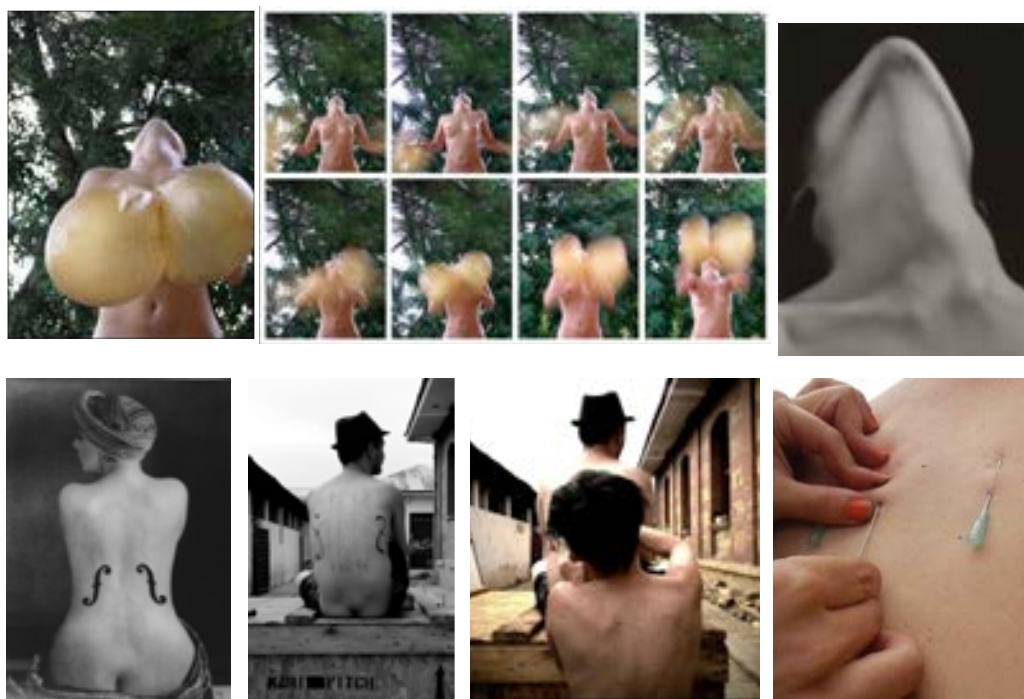
Una J.Oda no es una reinterpretación o versión, ni tampoco un homenaje.

Una J.Oda es una respuesta de tono solemne carente de toda alabanza.” (O.R.G.I.A., 2004)

La idea de “J.Oda” como concepto multicapa y complejo, surge y se desarrolla en el imaginario de O.R.G.I.A. en el año 2004 a propósito de la vídeo-acción *J.Oda a Man Ray*<sup>198</sup>. Esta pieza, que toma como referencia la fotografía de Man Ray de su serie *Anatomies* (1929), según la sinopsis de su libreto original, “es una visión ácida de cómo en la historia del arte el cuerpo de la mujer ha sido instrumentalizado por los artistas que aparecen en los libros; es un golpe de efecto contra todos los vanguardistas retrógrados y misóginos -especialmente contra los surrealistas-, y contra su particular e interesada visión de las teorías psicoanalíticas, como por ejemplo el complejo de castración.”

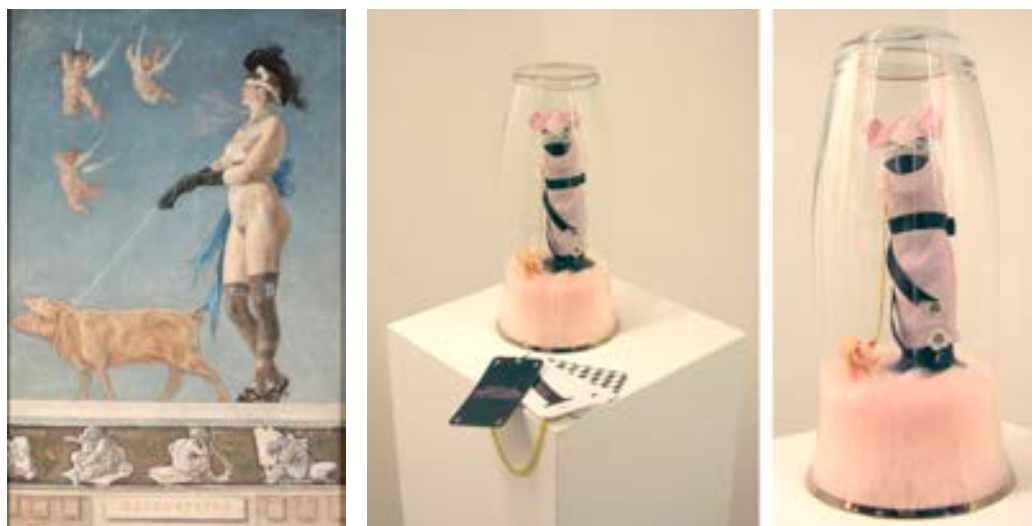
---

<sup>198</sup> Este vídeo ha sido expuesto en *Jornades de Lluita Feminista VLC-2005* (Valencia, 2005), *OFF LOOP '06* (Barcelona, 2006), *Festival En La Frontera. Middlesex: Confrontaciones Sociales Feministas, Diásporas Queer y Narrativas del Género* (Zaragoza, 2006), *ALBIAC. I Bienal Internacional de Arte Contemporáneo*, Parque Natural Cabo de Gata Níjar (Almería, 2006), *Pusto. The 5th Street Video Art Festival*. Fabrika Project (Moscú, 2006), *Festival de vídeo TranZmarikaBoLlo*, Telenoika y Hangar (Barcelona, 2006), *Feministaldia*, Arteleku (San Sebastián, 2006), *Múltiplo de 100. Archivo feminismos post-identitarios*, CAS, Centro de las Artes de Sevilla y UNIA (Sevilla, 2014), o *Alén dos Xéneros. Prácticas Artísticas Feministas en Galicia*, Marco de Vigo y Auditorio de Santiago de Compostela (2017).



**Fig. 45.** De arriba a abajo y de izq. a dcha.: O.R.G.I.A (2004), *J.Oda a Man Ray*, Vídeo-acción, vídeo digital, color, sonoro, 2' 34' y serie fotográfica. // Man Ray (1929): *Anatomies* /// Quimera Rosa (2012), *Violon d'Ingres & Violín de Aguja*, performance, Cochabamba, Colombia /// Man Ray (1924), *Le violon d'Ingres*, gelatinobromuro de plata sobre papel.

Una *J.Oda* (Fig. 45) como fórmula metodológica propia es una tecnología proyectual feminista y cuir/queer que O.R.G.I.A guarda en su caja de herramientas para revisar la Historia del Arte y para proponer *otras* lecturas historiográficas, complementarias y críticas. Su objetivo es propiciar situaciones, a través de intervenciones artísticas, que nos inviten a reflexionar sobre la figura de las mujeres como objeto de *representación* en las obras de arte, y también como sujetos *representativos* -o no- de determinadas narraciones (como los compendios históricos, las colecciones museográficas, así como las exposiciones, publicaciones especializadas, medios y cultura popular, etc.). *Le Violon d'Ingres* (1924), es una pieza también de Man Ray en la que dibuja con tinta china sobre una copia de gelatinobromuro de plata sobre papel en las espaldas de la imagen de su entonces amante, la también artista Kiki de Montparnasse, los dos huecos del instrumento. La versión de Quimera Rosa de esta obra que hace referencia a la expresión popular en francés de tener un hobby (en referencia a la afición de Ingres de tocar el violín cuando no pintaba), deconstruye la cosificación del cuerpo desnudo femenino y la frivolidad del *affair* o de la amante, para reconstruir el instrumento mediante el placer-dolor de la práctica BDSM con agujas puestas por Ce sobre el cuerpo de Kina.



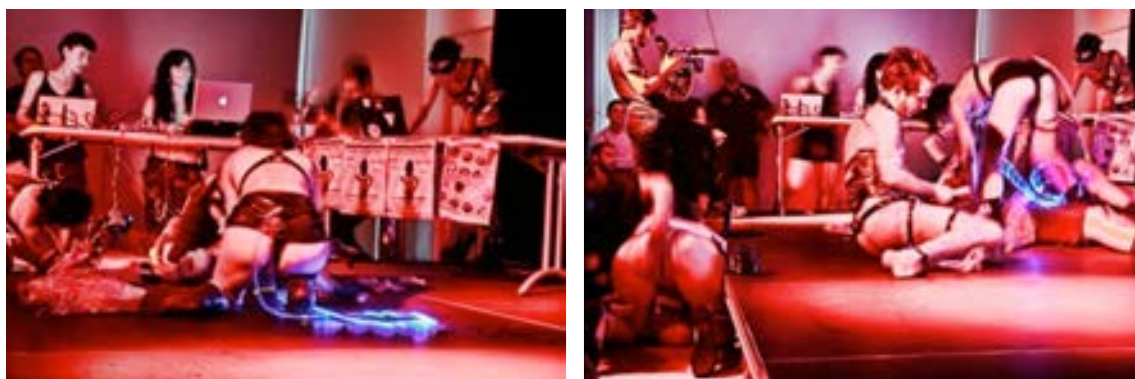
**Fig. 46.** Félicien Rops (1878), *Pornocrates, Pornokratès, La dame au cochon*, pastel, gouache y acuarela, 75 x 48 cm. Musée provincial Félicien Rops Bélgica /// O.R.G.I.A (2005), *Vestido de Pornócrates para Disfrutador*, técnica mixta sobre dildo y vitrina, medidas variables.

Dentro de esta línea de revisiones críticas de diversos antecedentes misóginos de la Historia del Arte narrada con mayúsculas, O.R.G.I.A también realiza la pieza *Vestido de Pornócrates para Disfrutador* (2005. Fig. 46), una relectura satírica en forma de vestido para dildo, de la icónica técnica mixta del artista belga Félicien Rops de 1878 conocida como *Pornocrates, Pornokratès, La dame au cochon*, o *La mujer con un cerdo*. En esta figuración, el pintor belga abunda en la demonización de la mujer propia e imperante durante el decadentismo finisecular, como una figura seductora, cruel y asertiva sexualmente. Probablemente Rops se inspira en el mito de *La pornocracia, o las mujeres en los tiempos modernos* de Proudhon (1875), donde una criatura gobernante guiada a ciegas por un cerdo, el símbolo de Circe, es el representante bestial de todo mal sexual.



**Fig. 47.** O.R.G.I.A (desde 2007), *Flori-cultura subversiva*; de izq. a dcha.: en Jardines Sonoros. *La Noche en Blanco* de Madrid. Fundación Ortega y Gasset, Madrid 2007 (instalación y happening sonoro) /// En *Intersecciones disciplinarias y producción de cuerpos sexuados. Conocimiento y cuerpos diaspóricos*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia 2008 (conferencia-performance).

*Flori-cultura subversiva* (Fig. 47) es un proyecto tentacular sobre las marcas de género en el lenguaje y en los cuerpos<sup>199</sup>. A partir de una ficción botánica sexualizada, acompañada de una entomología personificada e irónica y otros ingredientes, se cuestiona la universalidad de la ciencia y su dogma a partir del racionalismo, del empirismo y del positivismo. Aplicando nuestro propio método analítico mutante, el metabolismo discursivo, subvertimos la metodología reduccionista de categorización de las especies, propia de la Ilustración. La ilustración científica, puente entre las ciencias experimentales y el arte aplicado, nos sirve para poner en tela de juicio el proceso de normalización que supone representar un elemento natural (una crasa o succulenta, un insecto o un mamífero) a partir de una idealización y síntesis con tintes de rigor y pedagógicos (que pretende clarificar un mensaje y establecer un modelo), pero que al mismo tiempo deja fuera cualquier singularidad, especificidad o diversidad. Para poner en pie esta parodia, utilizamos, de manera re-torcida, una parafernalia propia de la credibilidad científica, incluidas “pruebas” en forma de imágenes y muestras de sonidos, además de elementos de la retórica del arte de acción y del teatro. —«Pues si no hay preguntas, muchas gracias por su atención y hasta otra».



**Fig. 48.** De arriba a abajo: Diana Junyent Pornoterrorista, Post-op, Klau Kinky, Ideadestroyingmuros, DJ Dorotti, Quimera Rosa, Marianissima (2009), *Perras del Apocalipsis*, en *Stonewall Contraataca*, Centro Cívico Cotxeres de Sants, Barcelona.

<sup>199</sup> Proyecto expuesto, con diferentes formatos en *Jardines Sonoros. La Noche en Blanco de Madrid*, Fundación Ortega y Gasset (Madrid, 2007), *Intersecciones disciplinarias y producción de cuerpos sexuados. Conocimiento y cuerpos diaspóricos*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Valencia, 2008), *Interferencias Viscerales. Prácticas subversivas de lo monstruoso* (Universidad Politécnica de Valencia, 2008), *Disecciones y Variaciones. Fragmentos y divagaciones corporales*, Centre Cívic (Sagunto, 2011), o *Poéticas o prácticas ecofeministas... o cómo salirse del guión*. MICGénero, Centro Cultural de España en México-Embajada España (Ciudad de México, 2013).





**Fig. 49.** Quimera Rosa, Post-op, Mistress Liar y dj.Dorothy (2010), *Oh-kaña!*, Palau de la Virreina, Ramblas, Mercado de la Boquería, Barcelona.

En el seno de las jornadas *Stonewall Contraataca. 1969-2009 a 40 anys de la revolta de Stonewall* organizadas por la FAGC (Front d'Alliberament Gai de Catalunya) en Barcelona, varios colectivos transfeministas realizan la performance *Perras del Apocalipsis* (2009. Fig. 48) para conmemorar los disturbios generados en el pub Stonewall Inn en Nueva York como hito iniciático de la lucha de gays, lesbianas y trans\* contra un sistema heterocentrado y represor. Post-Op, Quimera Rosa, Sayak, Videoarmsidea y perras invitadas —según el programa—, ejecutarán una acción colectiva que será documentada a lo gonzo por Klau Kinki, y que contará con la colaboración de Mistress Liar como dómina, Alfon Bagueña en la iluminación, DJ Dorothy en la música, y Pornoterrorista e Hija de puto como “perras” espontáneas. Posteriormente, y en el marco de la exposición retrospectiva *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo* dedicada al artista xarnego en el Palau de la Virreina-Centre de la Imatge de Barcelona (2010), Post-Op, Quimera Rosa, Mistress Liar y DJ Dorothy ejecutarán su performance *Oh-Kaña!*<sup>200</sup> (Fig. 49). Comisariada por Paul

<sup>200</sup> El vídeo de la acción —editado por Ce Quimera— se proyectará en varios encuentros festivos y ciclos como *Muestra Marrana 3* (Hangar, Barcelona, 2010), *Muestra Marrana Madrid* (Off Limits, Madrid, 2011), *Festival LOOP* (Barcelona, 2011), *MIX COPENHAGEN*, *LGBT Film Festival* (Copenage, 2011), *CorpoCopia Panorama Festival* (Río de Janeiro, 2011), o *Festival Pornífero* (Lima y Trujillo, 2014).

Preciado dentro del marco de la muestra —en cuyo catálogo también participa con el texto “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas” (pp. 72-169)—, la performance hace suyas las Ramblas rindiendo homenaje a las acciones callejeras de este artista icónico e iconoclasta. Mientras José Pérez Ocaña fusionaba parodia, costumbrismo y provocación en sus acciones callejeras setenteras en las mismas vías barcelonesas, una manada de perras y cíborgs mutantes invaden el espacio público, en esta ocasión, con sus prácticas BDSM y su música techno.



**Fig. 50.** O.R.G.I.A (desde 2009), MNH (Museo Natural de Historia); de izq. a dcha.: *Egyptian Fist: revisión del loto abierto* (2014) /// *Ajuar funerario para petite mort [daga para petite mort]* (2010-2017) /// *La Faraona [sarcófago]* (2017-2018) /// *Barba Real #1 y #2* (2010-2018).

En último lugar, el proyecto *Museo Natural de Historia* (o MNH) (desde 2009. Figs. 50 y 51), surge de un cruce estratégico complejo y de una metodología que hemos denominado “arqueología de la sospecha”<sup>201</sup>. Esta locución sintetiza una serie de inquietudes, crisis, críticas, presencias, ausencias, estigmas, y referentes al respecto de la genealogía de lo excepcional, lo fragmentario, y lo limitado en el ámbito de las identidades no normativas, tanto desde un punto de vista teórico como plástico ¿Cómo

<sup>201</sup> Las diferentes piezas que conforman el proyecto han sido exhibidas en exposiciones como *Iconografías de la desobediencia*, Galería Punto (Valencia, 2014), *El Aula Invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual*, Fundación La Posta (Valencia, 2014), *Pornosigilo. Grimorio Sexual*, Octubre Centre de Cultura Contemporània (Valencia, 2015), *Menos es menos, más es menos, menos es más, más es más*, Fundación Frax, Alfaz del Pi, 2016), *Arte y Justicia Social*, Museo Nacional Pumapungo, Cuenca (Ecuador, 2016), *TRANS·lado*, Galería Mr. Pink (Valencia, 2017), *XVII Concurso Encuentros de Arte Contemporáneo*, MUA, Museo de la Universidad de Alicante (2017), *La Queermix*, Galería Mr. Pink (Valencia, 2018), *En los Bajos de la Pirámide Invertida*, Centro Cultural Puertas de Castilla (Murcia, 2018), *The Collector*, Universidad de Málaga (2019), *Pluri-identitats*, MUA (Alicante, 2019), *¡Feminismos! CCCB* (Barcelona, 2019), o *E0n20. Line Up. Pride* (Berlín, 2020). Actualmente, *La Faraona [sarcófago]* (2017-2018) forma parte de la colección del Ayuntamiento de Alicante (desde 2021).

afrontar los vacíos y los silencios historiográficos sean interesados, causales o casuales? ¿Cómo hablar en el presente del pasado para pensar pasado-presente-futuro? ¿Cómo atrevernos a repolitizar materiales nobles como el oro, la piedra, los metales, o técnicas hiperacadémicas como artistas feministas y cuir/queer contemporáneas, y no morir en el intento? ¿Cómo usar la lengua del museo para resquebrajarlo? ¿Cómo dar un cambiao y sustituir historia por memoria? ¿Cómo plantear una situación y un espacio inmersivo crítico y eludir la connotación del parque temático y del fake?

Partiendo de la idea de que la Historia tiene un punto de vista etnocéntrico, heterocentrado y patriarcal, y que muestra sólo una parte de los acontecimientos, se toma la Historia del Arte como eje de perversión para contar *otros* relatos. Esta decisión radica, en el mismo seno de dicha disciplina, en la propia confusión entre el objeto arqueológico, la narración histórica y la expresión de la subjetividad, el compromiso político y el imaginario de lxs artistas de diferentes épocas, y las propias funciones del arte. Todo ello se hace servir para contaminar -aún más si cabe- los “géneros” museísticos y las disciplinas de la historiografía, y cuestionar sus mecanismos -y consecuentemente- los referentes culturales que condicionan nuestra construcción identitaria hoy.



**Fig. 51.** O.R.G.I.A (desde 2009), MNH (Museo Natural de Historia); de izq. a dcha.: *Walk Like an Egyptian* (2017-2018) /// *Guiar y Castigar [cayado y flagelo]* (2010-2018) /// *Arqueology of Suspicion* (2017-2018) /// *Las Esfínteres* (2019) [detalle].

En *Dinastía de la Pirámide Invertida* se abordan las relaciones de poder en el Antiguo Egipto a través de la producción de un conjunto de prótesis y objetos identitarios como barbas de latón y cuero, bastones de mando, máscaras, *cockrings*, dildos con arnés, etc. Estas piezas, que junto a una arqueología reinventada se articulan en fotografías y vídeos, proponen una visión *otra* sexuada y sexualizada, donde se ponen en juego conceptos como dominación, sumisión o placer, hibridando un imaginario histórico y otro propio.



### 4.3. Mutaciones del feminismo<sup>202</sup>



Fig. 52. Desacuerdos. Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas (Arteleku 4 de abril -23 de abril, 2005): folleto del seminario.

<sup>202</sup> *Desacuerdos. Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* (Arteleku 4-23/04/2005) fue coordinado por Erreakzioa-Reacción (Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites), M<sup>a</sup> José Belbel y Paul Preciado.

En 2005 volvemos a encontrarnos en Arteleku, con una diferencia interesante, y es que esta vez pasamos de ser asistentes-becadxs a ser invidadxs como participantes en las mesas. Con lo que pudimos volver al norte con nuestros recientes trabajos “bajo el brazo”, comprimidos en discos duros y CD, para compartir algo más que debates y buenos ratos. Esta vez tocaba poner voz, cuerpo y obra, para subir a la mesa a hablar “de lo nuestro”, pero también para la práctica performativa conducida por la gran artista de la performance de género Dianne Torr, que nos regalaría la experiencia de su taller de *drag king* ç, pero sobre todo su inolvidable amistad.

### 4.3.1 Programa

Con un programa amplio y extendido en el tiempo, desde al 4 al 26 de Abril de 2005, la mayoría de colectivos no pudimos asistir a SUS múltiples actividades, que incluían una multiplicidad de propuestas que abarcaban desde las luchas feministas -con representantes como Empar Pineda o de la Asamblea de Mujeres de Granada, el trabajo sexual -con Hetaira, a la crítica feminista decolonial desde latinoamérica - con Juanita Diaz Cotto, así como otras ponencias entre las que se intercalaron presentaciones y performances de artistas como Miguel Benlloch, Cabello/Carceller, Del Lagrace Volcano o, en lo musical, Chico y Chica y Genís.

En este caso ya no se trataba de un evento local organizado entre el equipo de Arteleku y las coordinadoras como el año anterior, sino que formaba parte de ese proyecto megalítico que fue *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*<sup>203</sup> del que ya hemos hablado en el apartado 4 del cap. II, “El ajuar frankenstein: genealogía y referencia”. De hecho, coincide con la publicación ese mismo año de *Desacuerdos 2*, así como con sendas exposiciones, entre marzo y mayo, en el MACBA y en el Centro José Guerrero de Granada, en las que además se programaron charlas y ciclos de cine.

Visto con perspectiva, cuesta desentrañar la mayor parte de lo que se derivó de este esfuerzo entre instituciones (MACBA, Arteleku, Centro José Guerrero) que se define como un “proceso de investigación colectivo, rizomático y descentralizado”. Por un lado, destaca en *Desacuerdos 2* el texto imprescindible *Trastornos para devenir...*, fruto del trabajo de investigación, el planteamiento crítico y la voluntad de hacer genealogías de Fefa Vila, Carmen Navarrete, María Ruido, así como de Marcelo Expósito que también publicará un texto propio. Ahí se materializaba, por fin, todo el trabajo del “Archivo 69”,

---

<sup>203</sup> *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* es un proyecto de investigación en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, a la vez que un proyecto expositivo y de actividades coproducido por las mismas instituciones y el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.(macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/desacuerdos)

que conocíamos de antemano, ya que Carmen Muriana había estado transcribiendo las entrevistas que el equipo había realizado<sup>204</sup>. La publicación sería solo la punta del iceberg de todo un trabajo de investigación en proceso, cuya importancia era transversal, a nuestro entender, para *Desacuerdos*, con una proposición crítica feminista y queer como eje desestabilizador de la historiografía tradicional.

Curiosamente, ahí quedará frenada la aportación del equipo de “Archivo 69”, a pesar de que la línea del seminario, las “mutaciones del feminismo”, entoncara clara y directamente con y desde su proyecto genealógico feminista y transfeminista de las prácticas, tanto políticas, como activistas y sobre todo de lo visual. Un planteamiento contextual y crítico sin el que no se entiende la programación del seminario, y en el que se engarzaban también las propuestas de los colectivos transfeministas que fuimos invitadas a participar el día 18 (Corpus Delicti, Post-Op, Genderlab, Alex Ibrahim, O.R.G.I.A, Natalia Ángel). Sin embargo, la coordinación de esta parte importante del proyecto *Desacuerdos* se adjudicó a Erreakzioa y M<sup>a</sup> José Belbel -continuando su labor anterior con Arteleku, y a Paul Preciado -tras su experiencia en MACBA. Esto generaría una serie de conflictos *off the record*, pero sobre todo, se perdió la oportunidad de continuar un proyecto necesario que aunara la investigación, debate y un itinerario expositivo con vocación de poner en diálogo las prácticas artísticas de los últimos 40 años desde los discursos críticos. Esto, que se intentó, acabó en dos exposiciones que han tenido una discreta repercusión, en la que se amalgamaron una serie de artistas bajo unos criterios quizá demasiado amplios, y que no parece haber aportado una visión historiográfica fundamentada de estos 40 años de luchas y producción plástica. En relación a las prácticas artísticas feministas se hace una breve alusión en su presentación como “aportación fundamental de este período a las nuevas teorías de la subjetividad y a la indisociabilidad de lo público y lo privado”, dentro de la línea de investigación “El paradigma (contra)informativo” (MACBA, 2005), y en base a esta “aportación” tan inespecífica se enumeran una serie de artistas seleccionados para la exposición. No hay una línea genealógica clara que enlace el arte feminista de las décadas de los 60 y 70 con los movimientos contraculturales de los años 80 y con el activismo de los 90 desde los discursos identitarios. Un trabajo aún por hacer.

Sin embargo, es cierto que *Desacuerdos* generó una serie de debates que se plasmarán en su colección de 8 publicaciones, con textos imprescindibles para plantear otro tipo de historiografía desde un nuevo papel de la institución, entre otras cuestiones relativas a las artes plásticas contemporáneas.

---

<sup>204</sup> Entre ellas la de Esther Ferrer, con lo que surgiría la chispa de lo que se traduciría años más tarde en una innovadora tesis doctoral sobre la obra de Ferrer, además de ser desde entonces un importante referente afectivo y creativo para nuestro colectivo.

Y por otro lado, como decíamos, si que se dió en este seminario de 2005 un espacio para analizar cómo se articulaban diversas prácticas y luchas feministas, siendo además el primer seminario institucional en el que pudimos compartir una extensa producción que se había dado en un breve y prolífico período de tiempo en el contexto transfeminista barcelonés, valenciano y euskaldún. Las Medeak habían hecho su presentación antes de nuestra llegada desde Valencia, con lo que hubo una puesta al día sobre sus prácticas combativas y de calle durante los momentos de ocio y de compartir experiencias entre actividades. El lunes 18 de abril presentaríamos justo antes del grupo llegado de Barna, compuesto por Majo (M<sup>a</sup>José Pulido), Elena-Urko (Elena Fernández Pérez), Desy (Desiré Rodríguez) y Álex Brahim como componentes y/o colaboradores intermitentes de Corpus Delicti, Post-op y Genderlab.

### 4.3.2. Sobre lo drag king

Dice Judith Butler en “The force of fantasy. Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess” (1990, p. 493), que cualquier intento de poner límites a la fantasía sólo puede fracasar, porque son precisamente los límites, y las prohibiciones, lo que enciende la fantasía, y el deseo. Por tanto, los intentos de control de las representaciones mediante estrategias prohibicionistas causan, paradójicamente, un efecto contrario. Por otro lado, las argumentaciones de las feministas anti-sex en contra de la pornografía y el trabajo sexual, basadas en una ecuación binaria, mujer=pasiva=buena versus hombre=activo=malo, funciona dentro de una concepción heterosexual y estanca del deseo asociado al género, y este a su vez a lo genital/sexual (y bajo la premisa de la invisibilización, y por tanto violencia, de todo lo que no cabe en esa ecuación). Esto choca con todas las resistencias periféricas de las lesbianas, las maricas, les trans\* de las identidades queer “fuera de la norma sexual”, cuyos deseos y fantasías exceden el sistema binario. Es a partir de estas resistencias que Butler formula su *gender trouble*, un espacio de identificación del espectador ante la representación que es variable, cambiante, y no sujeto a esta norma sexo/género. Al igual que Foucault plantea la formación de la identidad homosexual contemporánea desde una resistencia al discurso médico (patologización) y al legal (represión), Butler entiende que la resignificación puede ser una estrategia de resistencia a ese sistema binario y violento, que se replica continuamente imponiéndose como verdad. A partir también de la teoría del lenguaje y los enunciados realizativos (*performative utterances*) de Austin, Butler formula el género como performatividad (2001/1990), como práctica cultural e histórica normalizada mediante repeticiones naturalizadas. Si el lenguaje produce realidades —en las que no cabemos todxs— mediante un sistema de repetición, la forma de romper esta hegemonía de la representación dicotómica es hackear el sistema, insertar un virus, producir múltiples significados que se repitan, pero no idénticamente, generando una proliferación y desregulación de las representaciones. Con todo esto, Butler realiza una fundamentación teórica a partir de un conjunto de realidades y prácticas “fuera de

norma”, queer, que escapan del sistema binario como copias que no encajan. Entre ellas, las prácticas culturales que transgreden los límites de la identidad, como las prácticas *drag* y travestis, y aquellas performances que experimentan con los códigos del género —cuestión que, como veremos a continuación, no es un fenómeno exclusivamente contemporáneo.

A O.R.G.I.A siempre nos ha interesado la “masculinidad femenina” (Halberstam, 2008/1998) y el travestismo *king* como una estética de la resistencia —y también del deseo. A propósito del encargo de un texto para el catálogo de la exposición *Fugas Subversivas* que acompañara textualmente nuestro *Taller de Reyes* (O.R.G.I.A, 2005), apuntamos ciertas experiencias y antecedentes a modo de anotaciones a pie de página. Expusimos así cómo *los talleres drag king*, desde el punto de vista metodológico, son una importación del ámbito anglosajón que localizábamos a mediados de la década de los 80. Diferenciamos en este sentido ciertas prácticas en programas institucionales a partir de los dosmiles (como el taller realizado en el seminario *Retóricas de género/Políticas de identidad*, Sevilla 2004), de las llevadas a cabo en contextos contraculturales y/o festivos (como por ejemplo los llevados a cabo por colectivos como LeSFATALeS en Barcelona, o La Escalera Karakola y también el colectivo RqtR en Madrid).

La práctica *drag king*, sin embargo, se puede rastrear hasta las actuaciones de la afroamericana Gladys Bentley en el Harlem neoyorquino de finales del primer tercio del siglo XX, las veladas de *les garçons* de Le Monocle retratadas por Brassai en el París de la década de los 20 (además de en ciertas fotografías del círculo sáfico parisino de Nataly Clifford-Barney y personalidades de la cultura de la *rive gauche* como Gertrud Stein o Adrienne Monier), o en las experiencias *butch-femme* en el ámbito estadounidense de clase trabajadora con posterioridad al fin de la II Guerra Mundial<sup>205</sup>. Podemos hallar documentación visual desde el XX en el ámbito del teatro —por exigencias del guión, pero significativamente, tropezamos desde el s. XVI, como es el caso de la Monja Alférez (Catalina de Erauso), con historias de vida trans\* que se valieron del *crossdressing* como forma de *passing* para vivir una vida como hombres y/o acceder a privilegios vetados para las mujeres<sup>206</sup>. Este es el caso de Concepción Arenal (que de otra forma no había podido colarse en la universidad en 1842), de otra gallega, Elisa Sánchez Loriga (para poder casarse con su amada Marcela Gracia Ibeas en 1901), de la exploradora suiza Isabelle Eberhardt, o del músico de jazz Billy Lee Tipton (Dorothy Lucile Tipton), entre otros muchos.

---

<sup>205</sup> Léase respecto a esto último el retrato social de los años 70 realizado por Leslie Feinberg en *Stone Butch Blues* (Antipersona, 2021 [1993]; traducido por Layla Martínez Vicente).

<sup>206</sup> Véase al respecto el libro Dekker, Rudolf M. y Van de Pol, Lotte (2006). *La doncella quiso ser marinero: travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*, Madrid, Siglo XXI.

De manera paralela, cabe apuntar que la industria cinematográfica reflejó esta confusión de géneros mediada por el travestismo “de mujer a hombre” para desarrollar alguna de sus tramas, como reflejo de ese modelo identitario de “la nueva mujer” del período de entreguerras europeo que masculinizó su indumentaria, aunque en alguna ocasión a partir de historias reales. Esto sucede significativamente a partir del smoking de Marlene Dietrich en *Morocco* (1930), con Greta Garbo en *La Reina Cristina de Suecia* (1933), con Katherine Hepbourn en *Sylvia Scarlett* (1936), con Veronica Lake en *Los viajes de Sullivan* (1941), o ya más tarde con Julie Andrews en *Victor o Victoria* (1982) o con Barbra Streisand en *Yentl* (1983). En el campo artístico, por otro lado, encontramos prácticas drag king ya a finales del s. XIX en las fotografías de Alice Austin que documentan el travestismo de su entorno lésbico; a principios del s. XX en los autorretratos de Claude Cahun; en la década de los 70, en la video-performance de Eleanor Antin *The King* (1972), en el proyecto *The Mythic Being* de Adrien Piper, y en algunos autorretratos de Ana Mendieta y Cindy Sherman; y desde finales de los 80 en adelante, en propuestas de Diane Torr, Tessa Boffin, Catherine Opie, Del La Grace Volcano —por citar solo algunos referentes de relevancia en el ámbito internacional antes del cambio de siglo.

En el momento de escribir ese texto para el catálogo de la exposición *Fugas Subversivas* (O.R.G.I.A., 2005), centrado en la construcción del modelo de masculinidad del tardofranquismo, nosotras acabábamos de hacer nuestros primeros “pinitos” drag king fuera de la mascarada del carnaval (documentados en la *Serie Blanca* de 2004, que se incluiría parcialmente en el libro *O.R.G.I.A.-O.R.G.I.A., 2004-2005*) como antesala de la *Serie Verde* (2004-2005), del taller *Bastos, Copas, Oros, Espadas y Dildos. Los reyes de la baraja española* (2005) y del video PNB (2005). Todavía no se había inaugurado *En construcción* de Cabello/Carceller (Sala Las Verónicas, Murcia 2004) que presentaba su pieza *Casting: James Dean (Rebel Without a Cause)*. Y las primeras performances king en directo, las veríamos en Arteleku en 2005 en este “Mutaciones del feminismo” que programó a Myriam Marzouk (como Victor Little King) y Les Kings du Berry, además de a una entonces desconocida aquí Diane Torr, aunque a partir de ese encuentro iniciamos una amistad a distancia<sup>207</sup>. Su taller de drag king —como expondremos a continuación—

---

<sup>207</sup> “Thankfully, Spanish culture has developed enormously since Franco, and there are some wonderful artists and activists at work there such as friends and colleagues Beatriz Preciado, a feminist philosopher based in Barcelona and Paris, and members of O.R.G.I.A., a feminist art collective in Valencia” (“Afortunadamente, la cultura española se ha desarrollado enormemente desde Franco, y hay algunos artistas y activistas maravillosos trabajando allí, como las amigas y colegas Beatriz Preciado, una filósofa feminista con sede en Barcelona y París, y miembros de O.R.G.I.A., un colectivo de arte feminista en Valencia”). (T.L.) (Diane Torr en Diane Torr y Stephen Bottoms, 2010, p. 165). Diane Torr fue además la primera coleccionista particular —única hasta el momento— que adquirió una obra de O.R.G.I.A., una secuencia de cinco fotografías de la Serie Verde, expuesta en ese momento en las paredes de la tienda erótica feminista madrileña Los Placeres de Lola en 2007 (coincidiendo con su participación en el ciclo “Sui Generis. Identidad, género, performance” del teatro Pradillo de Madrid junto, que también incluía a Bridge Markland y Jerry Jenkins, y a Victor Marzouk).

supuso un *input* fundamental en el desarrollo de las prácticas artísticas transfeministas en nuestro contexto.

### 4.3.3. Talleres

[...] los talleres, como práctica artística, son el máximo exponente de la introducción de la acción pedagógica como método. En ellos no solo importa la documentación generada (video, foto, objetos, etcétera), sino la información compartida, y la propia experiencia performativa de sus participantes como técnica de aprendizaje basada en el ejercicio, la experimentación y el proceso. Todo forma parte de la obra.

[...] quien participa en un taller habrá recibido una formación y adquirido una experiencia práctica que le permitirá, a su vez, desarrollar otro, y así sucesivamente. De este modo, el taller supone un generador político exponencial de redes de conocimiento y un dispositivo para la proliferación de microsaberes. (Sentamans, 2013b, pp. 177-178).



**Fig. 53.** Taller Drag King en el Sprinkle Salon, Nueva York, abril 1989. El obrero de la construcción en primer plano es Sprinkle, mientras el segundo hombre trajeado por la derecha es Diane Torr (Sprinkle, 1998, p. 131).

El feminismo tiene una tradición de uso del taller como espacio en el que compartir experiencia y conocimiento en colectivo, una herramienta pedagógica fuera del sistema institucional, que es a la vez un lugar de producción cultural y una práctica de resistencia (Egaña, 2017, p. 221). Desde los talleres feministas de autoexploración, de empoderamiento o de autodefensa de los años 70, pasando por toda la experiencia del conocimiento y de creación autogestionado que sostuvo el movimiento Riot Grrrl, con sus estrategias DIY, DIWO, DIT. Hasta el movimiento okupa autónomo, con sus centros

sociales okupados como centro neurálgico de conexión entre sus componentes, pero también con otros, con el entramado social. Estrategias de resistencia para hacer de otro modo, con sistemas no jerárquicos y fuera del sistema de validación normativo.

Que Diane Torr (Fig. 53) impartiera un taller Drag King en Arteleku estando muchas de nosotras allí, era tener la posibilidad de aprender de la maestra —aunque eso todavía ni lo supiéramos. Artista interdisciplinar, performer, curator y profesora, fue pionera de la cultura DK como una forma de empoderamiento feminista a partir de la oportunidad de experimentar el privilegio “masculino”. Impulsados de una parte por la subcultura lésbica, su tutela en estos workshops contribuyó a crear los mejores *Drag Kings* de Nueva York (como p.e. Mo B. Dick, o Dred entre otros) desencadenando una demanda creciente tanto en Estados Unidos como en Europa. Así mismo, y a medida que las identidades trans\* fueron siendo aceptadas de manera creciente en la cultura queer durante la década de los 90, cabe subrayar que muchxs participantes transcuriosxs utilizaron sus talleres como un medio para experimentar con nuevas identidades masculinas.

Sábado 16 de abril. Su taller estaba programado de 12:00 a 19:00 horas, y debido a la limitación de plazas, en el caso de los colectivos nos lo jugamos a suertes, pues solo pudieron estar dos miembros de cada grupo<sup>208</sup>. En el taller destacaba la presencia de Diane Torr y su forma de hacernos entender en movimientos como todo un sistema de códigos construyen la masculinidad. Este control del cuerpo aunaba un amplio estudio y observación de cómo “los hombres” ocupan el espacio, se mueven, están presentes. Diane entendía la masculinidad tanto en relación a la corporalidad, a su centro de equilibrio (en el *packing*), a su forma de anclarse al suelo firmemente, a su expresividad: mirada, tono de voz, gestos, que van igualmente dirigidos a ocupar, a hacerse escuchar, a imponer la presencia. Según nos explicó, le habían ayudado a entender y mejorar el control corporal y de la mente la práctica del arte marcial Aikido además de su formación en danza, que abandonó para hacer sus piezas experimentales y trabajar como bailarina *gogó* en clubs nocturnos. Todo este conocimiento —el reglado, el alternativo y el autónomo, le había permitido llegar a un sistema propio para performar el género, en especial el masculino, que compartía en sus talleres *drag king*, así como en textos como “Man for a Day. A do-it-yourself guide”<sup>209</sup> (en Torr y Bottoms, 2010, pp. 259-269), pero también en “clases particulares” dirigidas a mujeres profesionales trabajando en entornos masculinizados. El desmontaje y la comprensión de los códigos de género eran, para Diane, no solo una herramienta de creación, sino también de resistencia, utilizando las

---

<sup>208</sup> Entre ellos estaban representados Medeah y O.R.G.I.A.

<sup>209</sup> El título de este texto da nombre al documental de Katarina Peters (Alemania 2012), que explora el impacto de los talleres de Torr para un grupo diverso de participantes en Berlín, aunque la referencia documental obligada es el largo de Gabriel Bauer *Venez Boyz* (2002), donde aparecen, además de Torr, Dred, Del La Grace Volcano o Jack Halberstam, entre otrxs.



tácticas “del otro” para hacerse escuchar, captar una atención “de igual a igual”, en definitiva, para poder romper la brecha de género.

En el citado texto describe las diferentes fases de una práctica drag king en la siguiente secuencia: “1. Preparation, 2. Under your clothes (Brest Binding, The Penis); 3. Make-up (Moustache/Beard, Five O’Clock Shadow, Eyes and Eyebrows, Hair; 4. Clothing; 5. Body Language; 6 Passing in public<sup>210</sup>. “ Esta fue la que pusimos en práctica en el taller, con King Beto (Preciado) haciendo las traducciones a la vez que organizaba a lxs asistentes -que esta vez nos mantuvimos algo más ordenadas que en la anterior experiencia tallerística en Barcelona. Todos estos pasos de modificación del cuerpo y su movimiento acabaron esta vez, en vez de en un testeo de nuestro *passing* como hombres en el espacio público, en un festivo Desfile King en el que todos lucimos palmito.

Helen Torres (en Solá y Elena-Urko, 2013, p. 243) dice que los talleres *drag king* son “prácticas encarnadas de modificación corporal y gestual que nos ponen en un lugar extraño: saber qué se siente al performar públicamente la masculinidad con la rabia de quien ha sido construida como mujer”. Respecto a la experiencia, apunta: “Lo más sorprendente es la reacción del king: sus emociones son diferentes, siente unas ganas de dar hostias antes inimaginables. Su personaje le hace hacer.” Para finalizar afirmando: “Este es uno de los grandes logros de este ejercicio: ser consciente de hasta qué punto la mirada te hace ser. Y entender cómo la reproducimos y cómo resignificarla.”

Las prácticas drag king con las que el grupo Medeak toma el espacio público son dispositivos para replantear y ampliar cuestiones identitarias en un contexto social y político en el que éstas orbitan en torno al nacionalismo vasco. Medeak toma impulso desde el feminismo *abertzale* para replantear sus márgenes desde un discurso identitario y queer, poniendo el cuerpo y la sexualidad en el espacio de protesta —la calle, la taberna, la asamblea— y rompiendo también la línea entre lo lúdico y festivo, lo político y lo micropolítico, lo teórico, lo activista y la práctica artística. Este poder transformador de una acción performativa tiene que ver, por un lado, con la ruptura que producen en la concepción del sujeto ilustrado del feminismo clásico. El *king*, como práctica de resignificación del género, rompe la hegemonía del binarismo, de la concepción esencialista y naturalizante de la identidad, y les sirve para repensar el feminismo como ese lugar de fisuras y movimientos (Butler, 1990), como ellas mismas explican:

El travestismo es una arma política [sic] que para Medeak ha supuesto vivir el genero [sic] como performance, como construcción teatralizada. El MFC ha cuestionado la estructura de poder y jerarquía en el ámbito social que se origina en la diferencia entre los géneros. Y no

---

<sup>210</sup> 1. Preparación, 2. Debajo de la ropa (vendaje del pecho, el pene); 3. Maquillaje (bigote/barba, sombra de las cinco en punto, ojos y cejas, cabello; 4. Ropa; 5. Lenguaje corporal; 6 Pasar en público (T.L).

ha cuestionado como el género se inscribe en los cuerpos y como [sic] produce subjetividad. El MFC ha generado un sujeto sin cuerpo (el sujeto ilustrado). Los Kings nos han servido para situarnos a caballo entre lo que se supone que es una mujer y un hombre. Hemos comprobado que las mujeres podemos ser hombres y volver a ser mujeres, para perdersen por el camino. El conflicto que han generado los kings se basa en la ruptura que producen de las categorías fundamentales o valores fundamentalistas de género y sexo, dinamitando el sujeto feminista ilustrado. (Medeak 2008, p. 159)

Por otro lado, y en esta fuga de los binarismos, en la que se rompe la línea entre lo personal y lo político, este trabajo desde el cuerpo como lugar en el que se inscribe la subjetividad revela y cuestiona también el deseo, descolocándolo de las lógicas que contraponen lo heterosexual de lo bollero, y sexualizando espacios tradicionalmente “asexuales”<sup>211</sup> —el del feminismo abertzale y el de la lucha nacionalista. Pero también de la concepción del deseo como bueno o malo, prohibido o correcto, enfermo o sano, que parte de los discursos médicos y jurídicos del sistema heteropatriarcal. Las Medeak, al igual que otros colectivos de las redes transfeministas, van a explorar en sus talleres la relación entre placer y dolor, violencia y sumisión, a través de los dispositivos de representación que toman de la pornografía y las prácticas S/M.

El propio drag king tiene algo muy erótico que hace que se rompan límites en cuanto a la atracción. Ya que un drag pone tanto a las bollos como a las heteras...es increíble [sic] lo que les gusta a las “mujeres” abordar a los Drags, meterles mano...ser ellas las que llevan el control, meterles kaña con la seguridad de que detrás de ese bigote se encuentra la mayoría de las veces una feminista o una bollera. Ya sabéis que para el feminismo clásico la pornografía es violencia directa contra el cuerpo de las mujeres... pues bien nosotras con los talleres cada vez somos más guarras y más pornográficas. En nuestros perfos tratamos siempre de visibilizar las relaciones de poder..por ello usamos el S/M como representación... que de alguna forma es una reapropiación de la violencia negada a las mujeres y además lo hacemos uniéndolo al placer. Generamos gracias al amor de manada espacios de empoderamiento sexuales colectivos. (Medeak en VVAA, 2010, p. 267)

---

<sup>211</sup> En este sentido, en los encuentros con lxs transfeministas del norte como Medeak o Itziar Ziga se ha hablado mucho de la leyenda negra de que “en Euskadi no se folla”, y de la importancia de romper con esta dinámica, que tratará Itziar en *Sexual Herria* (2011).



**Fig. 54.** O.R.G.I.A (2005), *Taller de Reyes. Bastos, Copas Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española*, taller de travestismo (drag-king), 5 h. aprox. EN: *Identidades estratégicas. Prácticas de Intervención Cultural*. Sala Matilde Salvador, Universidad de Valencia, 29/04/2005

En el caso de nuestro colectivo O.R.G.I.A, plantearemos un enfoque diferente y complementario a los talleres *drag king* al uso, a partir de nuestra experimentación previa con el travestismo, que se materializó en los trabajos que pudimos mostrar en este seminario, *La Serie Verde* y el libro reversible *O.R.G.I.A-O.R.G.I.A* (2004-2005 ambos). Y que pone en el centro de la práctica performativa la relación entre el género y las cuestiones históricas, sociales y también de clase que nos atraviesan directamente en nuestro contexto, para las que nos remitimos a nuestro capítulo I, y sobre todo en relación al tardofranquismo. Nuestro *Taller de Reyes. Bastos, Copas, Oros, Espadas y Dildos. Los*

*Reyes de la Baraja Española*<sup>212</sup> (Fig. 54) fue “Un exorcismo colectivo, conductista y necesario, para ahuyentar nuestros propios fantasmas culturales inmediatos, en forma de akelarre feminista travesti.” (O.R.G.I.A, 2020c). Esta práctica de performance política colectiva perseguía la deconstrucción de la mascarada de la masculinidad característica del tardofranquismo español, en un ejercicio para desvelar sus estrategias de poder y de dominación, cuyo rastro permanecía, y permanece aún en nuestra herencia social, cultural y política. Para ello nos valíamos tanto de propuestas de acciones para encarnar la masculinidad, como por ejemplo una serie de pasos a seguir para transformarse o unos ejercicios de posturas y actitudes en relación con la ocupación del espacio, movimientos básicos, taller de piropos, baile y cortejo —para los que fue de gran valor la técnica aprendida con Diane Torr.

Como también nos valíamos de unos recursos materiales y audiovisuales que producían una inmersión en ese pasado rancio y casposo, a modo de máquina del tiempo que ayudaba a conectar las subjetividades de cada cual con la herencia que le atravesaba. Para ello creamos una compleja puesta en escena, o más bien en escenas, ya que se prepararon cuatro escenografías diferentes en relación a cuatro estereotipos de masculinidad extraídos de las fuentes de la época, y que asociamos a los palos de la baraja española: el salón burgués para los “oros”, la güisquería para las “copas”, la oficina para las “espadas” y el taller mecánico para los “bastos”. Y aportamos también material de vestuario y atrezzo para que cada cual pudiera crear su “rey” personal, en un ejercicio de rescate de la memoria. El palo de “los dildos” estaba encarnado por el “policía del género”, un *drag king* encarnado por Malva G. Sawada vigilaba, porra en mano, que los participantes no se salieran de su encarnación de la masculinidad. El taller se complementa con la proyección, al inicio del mismo, del documental *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* (2005. Fig. 55).

---

<sup>212</sup> Este taller se realizó por primera vez el 29 abril de 2005 en la Sala Matilde Salvador de la Universidad de Valencia, dentro de las actividades programadas en el proyecto cultural complejo *Identidades estratégicas. Prácticas de Intervención Cultural*, que abordaremos en el apartado 4.4 de este capítulo. Fue realizado por segunda y última vez ese mismo año para las *II Jornadas Estatales de políticas lésbicas de la FELGT*, celebradas en el Centro Cultural de la Petxina de Valencia. El documental *PNB* (2005) que se proyectaba a su inicio, se exhibió en *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*, La Nau, Universidad de Valencia (2005), *Reperkusion 05* (Allariz-Ourense, 2005), *Anormal. Muestra Anormal de Proyectos Anormales*, Ningún Lugar (Barcelona, 2006), *Hay algo de revolucionario en todo esto*, Sala Parpalló (Valencia 2007), *Imágenes Multimedia de un mundo complejo. Visiones desde ambos lados del Atlántico* (Sevilla, Buenos Aires, Ciudad de México, La Habana, Granada, 2008), *Contraseñas 10. Está en mi cabeza. Detrás de los ojos*, Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz, 2010-2011), *Muarteck: Acciones híbridas desde el género*. Espacio Menosuno (Madrid, 2011), *Prácticas videográficas: Miradas contra las violencias*, Museo de las Mujeres de Costa Rica (2017), *Alén dos Xéneros. Prácticas Artísticas Feministas en Galicia*, Marco de Vigo y Auditorio de Santiago de Compostela (2017), o *Talking Back. Memorias transfeministas queer/cuir*. Cineteca Nacional, Matadero, Madrid (2017).



Fig. 55. O.R.G.I.A (2005), *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)* y *Paquito al Servicio de España*.

En el caso de las propuestas de talleres, acciones y obras del colectivo Post-Op, el *drag* se usa como una herramienta más para la modificación corporal y de los códigos de género. Esta transformación tiene que ver con el deseo y con la construcción de un imaginario sexual postporno, que va más allá del análisis de la masculinidad, y que no solo propone la ruptura de los binarismos de género, también cuestiona los límites de lo mecánico y lo natural, de lo corporal y lo protético: “[...] nuestra estrategia ha sido procurar llegar al mayor público posible en un intento de remover deseos y generar interrogantes a través de performances, vídeo-creaciones, charlas o talleres” (Post-Op en Solá y Elena-Urko 2013, p. 197). Así, en sus propuestas tallerísticas se trata de “poner el cuerpo” y, mediante la acción, construir el deseo desde otras posibilidades fuera de lo normativo.

Hemos trabajado estas cuestiones con la performance y la videocreación durante muchos años, pero ha sido a partir de nuestros talleres postporno cuando realmente hemos visto un cambio en las personas. Es a través de las prácticas performativas cuando la gente deja de ser mera espectadora para convertirse en generadora de su propio deseo y del de lxs demás. El cambio viene cuando la práctica atraviesa el cuerpo. Más allá de generar otros imaginarios y visibilizar otras prácticas, hay que poner el cuerpo para que la transformación sea real. (Post-Op en Solá y Elena-Urko 2013, p. 205)

Es también interesante la cuestión, común a muchos de estos trabajos, del uso del humor como herramienta crítica, y también la importancia a nivel experiencial para las diversas personas que han participado en estas prácticas, en especial las personas trans\*, como señala Sentamans al hablar de Medeak:

la deconstrucción de los modelos de masculinidad más hegemónicos ha sido realizada, por un lado, de forma humorística y mordaz, donde la sátira ha supuesto una crítica política que ridiculizara el arquetipo de dominación patriarcal y heteronormativo; y, por otro lado, de forma exploratoria, siendo de gran importancia para ciertas personas trans, como un modo de indagación y remodelación de su identidad de género. (2013b, p. 182)

Todas estas prácticas performativas de la masculinidad han aportado una desnaturalización de la mirada masculina, como aglutinante de todo un sistema de opresión, y han abierto el espacio de representación. Pero también un espacio vivencial y experiencial, para otras formas de masculinidad que escapan de su tradicional ejercicio de poder, y que no encajan en sus prerrogativas, como las masculinidades trans\*, marikas y bolleras. Sin embargo, en estas prácticas colectivas performativas también ha habido una reivindicación y revisión de la mirada *fem*, aunque ha quedado a veces en segundo plano. En el taller de O.R.G.I.A , por ejemplo, también performamos la hiperfemenidad con el fin de crear cuatro estereotipos de mujer, cada una activando una escenografía, además de servirnos como dinamizadoras de las performances realizadas en torno a las dinámicas de poder del sistema heronormativo, como fue el taller de piropos. También vemos otras feminidades punks, disidentes, transgresoras, en los videos de Post-Op, sobre las que hablará más adelante Itziar Ziga y Del LaGrace, como veremos en el apartado “3.5. Feminismo Porno Punk”.

#### **4.3.4. Travestismo y prácticas artísticas transfeministas**

La primera aproximación al drag king, la realizamos, de manera intuitiva, en el shooting fotográfico que derivó en nuestra Serie blanca (2004), que solo ha sido mostrada, de manera parcial, en el libro de de artista *O.R.G.I.A - O.R.G.I.A* (2004-2005. Fig. 56). Este objeto artístico y proyecto editorial inédito —aunque también se exhibiría como proyección en formato diapositiva digital— es también el diario de un proceso de investigación y creación propio, llevado a cabo en un momento de escasa visibilidad de otros cuerpos ajenos a *la norma*, y en relación al debate sobre políticas identitarias en el Estado español desde los años 90. Es un trabajo sobre la posibilidad de ampliar los imaginarios y su incidencia en la construcción identitaria desde un punto de vista simbólico. Es una experimentación en la que detectamos el potencial subversivo del travestismo para penetrar y desestabilizar los planteamientos binarios de género que dominan los cuerpos y las correlaciones estancas preestablecidas (como código visual, y como ejercicio performativo y modo de vida).





**Fig. 56.** O.R.G.I.A (2004-2005), *O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria]*. Libro reversible de artista.

Desde una perspectiva formal, *O.R.G.I.A - O.R.G.I.A* supone una práctica interdisciplinar (producción de textos, fotografías, fotomontajes, ilustraciones, fetiches, etc.) que incide en la des-naturalización de los cuerpos (prótesis, cuerpos híbridos)<sup>213</sup>. Para ello, planteamos diferentes estrategias como los desplazamientos sintácticos y semánticos en torno al pelo o vello corporal (y su estricta generización social y binaria), sustituyendo la “realidad del pelo” por la “virtualidad del pelo”, a través de un proceso de “depilación” y traslación (pelo maquillado, dibujado, construido, papel de pelo, ...). El intencionado formato de libro reversible, conseguido a través de la encuadernación en “S”, procura una lectura circular, sin jerarquía, de los dos bloques que comparten acrónimo. Por un lado, el bloque denominado *Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo* (Fig. 57) está compuesto por un texto narrado en primera persona del singular, pero desde lo colectivo, que interpela directamente a la lectora, lectore o lector dinamitando las correlaciones naturales sexo-género, y cuya subjetividad está subrayada por el uso de la tipografía a modo de ilustración. Todo ello, está apoyado por una serie de fotografías que retratan una práctica de seducción performativa, una selección de una colección de imágenes inéditas que conforman un proceso de aproximación colectiva intuitiva y posmoderna a la mecánica del travestismo F2M.

<sup>213</sup> Expuesto —adaptado a diferentes formatos— en *Juegos de Identidades*, Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Albolote (Granada, 2005), *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*, La Nau, Universidad de Valencia (2005), *Ant\_Art*, A Nosa Terra 33 (Galicia, 2006), *Creadores solidàries amb RUDRAKSHA*, Universidad de Valencia (2006), *Figuras del exceso y políticas del cuerpo. Ecuaciones culturales y prácticas artísticas de la pluralidad de los placeres, las experiencias y/o las identidades*. Sala Rectorado y Consejo Social, Universidad Miguel Hernández de Elche (2009), MUVIM, Valencia (2009), *Múltiplo de 100. Archivo feminismos post-identitarios*, CAS, Centro de las Artes de Sevilla y UNIA (Sevilla, 2014), *Nuestro deseo es una Revolución. Imágenes de la diversidad sexual en el Estado español (1977-2017)*, CentroCentro Cibeles (Madrid, 2017).

**OBJETOS REVERSIBLES  
DE GÉNERO INDEFINIDO Y  
ANÓMALO**

*Poderosa afrodita hirsuta  
desfilo despacio exhibiendo  
mi género reversible.*

*Ama y esclavo de mi placer,  
dueña y señor de tu dolor,  
penetro tus mitos:  
marco tu acera.*

*Seduzco tu patria pétrea  
apropiándome de las palabras  
que tú atesoras:  
mastico tu lengua  
y escupo humo,  
bocanada infecta d  
e decisión incautada.*

*Huele mi esencia,  
perfume virago,  
de aroma intermedio,  
pues soy banca de goces insólitos,  
oblea tecnológica  
y píldora efímera.*



**Fig. 57.** O.R.G.I.A (2004-2005), O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria].

Y por otro lado, el bloque *Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria* (Fig. 58) presenta un texto, esta vez narrado en tercera persona del plural, como un ejercicio de deconstrucción narrativa que supone un nuevo giro dialéctico configurado por la elaboración de un discurso propio desde la otredad. Utilizando para ello un lenguaje característico de La Enciclopedia o El Diccionario, este modo de hacer lingüístico-creativo apela a la función normalizadora de sus contenidos a través de la instrumentalización consciente de sus formalismos. Igualmente, este bloque está preñado de micro-relatos subversivos, en forma de fotomontajes con ilustraciones de un Lexicón médico, pervirtiendo, a través de la descontextualización y la aportación de ilustraciones, la función de vigilancia y normalización de los cuerpos desde el discurso científico, así como alusiones al concepto de cyborg y autómatas, entre múltiples cuestiones.



**ONTOLOGÍA DE  
REPRESENTACIONES  
GASTADAS E  
INDUMENTARIA ARBITRARIA**

*Gastan fetiches del ser;  
se apropian de tus iconos  
placenteros de lo que fue dolor.*

*Tras el gesto homologado  
encarnan una pose en fuga;  
palingenesis de una historia  
que tu patologizas.*

*Articulan deseos  
de nuevas arquitecturas  
que se desplazan reversibles.*

*Desordenan al transitar  
hacia lo híbrido,  
en un juego  
de arritmia sostenida.*



**Fig. 58.** O.R.G.I.A (2004-2005), O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria].

Contextualmente cabe subrayar que la producción de las obras que conforman el libro objeto antecede a las Jornadas Feministas Estatales (*Granada, 30 años después: aquí y ahora*, 2009), que darán pie a una nueva alianza entre el feminismo y el movimiento trans\* a partir de los intensos debates intergeneracionales surgidos allí. Y que se concretará en el Estado español con la redacción y suscripción del *Manifiesto para la insurrección transfeminista* (2009) al que nosotras mismas nos adherimos. Esto dará lugar a una alianza afectiva y de lucha mestiza y migrante MBTT (mujeres, bolleras, trans\*, y trabajadoras sexuales), y al soporte, desde este “fortalecimiento torcido” del feminismo, de movimientos como Stop Transpatologización (desde 2009). Así pues, y a pesar de que el trabajo *O.R.G.I.A - O.R.G.I.A* toma forma cuatro años antes del citado punto de inflexión, está imbuido de ese mismo espíritu transfeminista que cuestiona la categoría “mujer” (cis, blanca, no migrante, capacitista, no trabajadora sexual, no trans\*, etc.) como sujeto único del feminismo, y que reivindica el derecho a SER y los derechos de otras corporalidades e identidades en fuga.

*La Serie Verde* (Fig. 59) está encadenada con el proyecto anterior<sup>214</sup>, y es producto de la larga investigación sobre la masculinidad del tardofranquismo y sus efectos (históricos, sociales, culturales, etc.) a la que nos hemos referido a propósito del taller *Los reyes de la baraja española* (2005), y de la que habrá otros resultados como la vídeo-creación *P.N.B. (Producto Nacional Bruto)*, la ilustración *Paquito al Servicio de España* (2005), (Fig. 55) entre otros trabajos. Basándonos en los modelos de masculinidad de las décadas de los 60 y 70, partimos del análisis de documentos gráficos y sonoros de la época (cine, publicidad, noticiarios, etc.), cuya producción había sido estratégicamente monopolizada por la dictadura mediante una maquinaria de restricción ideológica a través de la cual se transformaría el prototipo del varón celtibérico en diferentes mitos. Así, el cine promocionado por el régimen franquista se encargó de difundir un despliegue de características de la hombría española con intenciones de “realidad” basadas en su adecuación con las normas definidas socialmente de “lo que debía ser”, y cuyo cuajo radicó en su incesante repetición.



**Fig. 59.** O.R.G.I.A (2004-2005), *Serie Verde*\_#1, #2, #3, y #4 [fragmentos].

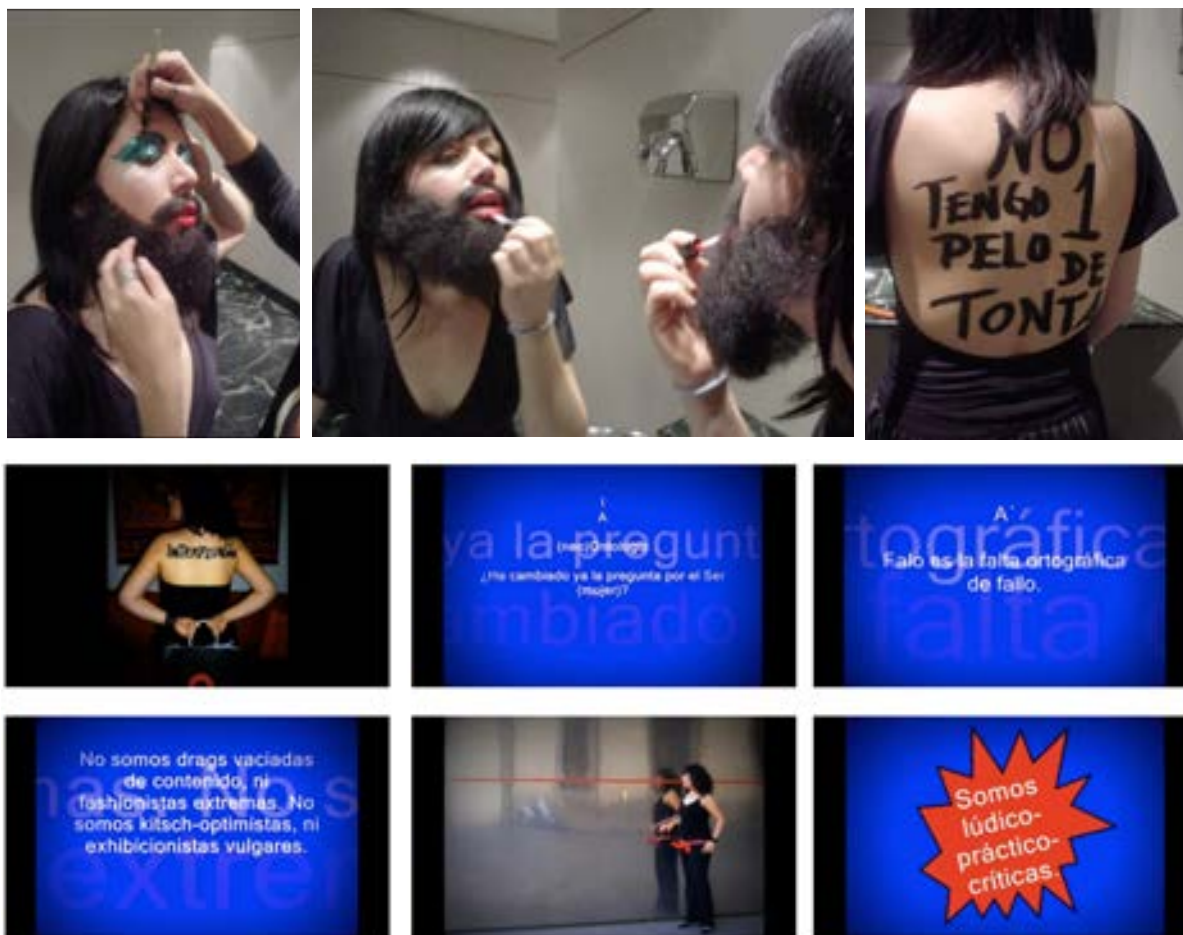
Además, este trabajo enmarcado en la construcción identitaria de este período nos pareció determinante para entender los preceptos de género y de clase en los que se nos ha educado —y se sigue educando, y así desentrañar la genealogía de una masculinidad muy concreta y su dominación. No en vano, el sucesivo mutismo ha sido y es cómplice de la escasez de crítica y reflexión acerca de unos valores que nos llegaron filtrados tres décadas después de la caída de la dictadura (en el momento de producción de la serie). Dichos valores -de cariz heteropatriarcal y heterosexual- componen el aparato de la producción asimétrica de feminidad y masculinidad, tras los cuales se atrinchera la oligarquía del patriarcado nacional. El gran elenco de estereotipos masculinos “cañís”, anti-chic y “casposos” tardofranquistas, contrastaba con la presencia de unas mujeres

<sup>214</sup> Expuesta en *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*, La Nau, Universidad de Valencia (2005), *Complementos y Artificios*, Club Playboy (Valencia, 2005), *Mirones y mirados*, Círculo de Bellas Artes de Madrid (2006), *Corpórea. Representaciones del cuerpo en la contemporaneidad*, Museo de la Universidad de Alicante (2009), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. MUSAC (León, 2012), *Alén dos Xéneros. Prácticas Artísticas Feministas en Galicia*, Marco de Vigo y Auditorio de Santiago de Compostela (2017), *Premios de Adquisición Mislata 2019. Compromiso Social en las Artes Visuales*, Centre Cultural Carmen Alborch (Mislata, 2019).

hiperbólicamente femeninas —en muchos casos extranjeras, que eran presa de un incommensurable deseo carnal por los susodichos "mamarrachos". En todo momento, la mujer fue reducida y soporte de crudas caricaturas que ridiculizaron su sexualidad mediante el espejo de los reprimidos babosos, sin obviar las ilustraciones de la implícita superioridad masculina, que presuponemos es reflejo del latente miedo a la mujer autónoma.

En este sentido, uno de los diversos objetivos de nuestro proyecto fue reconstruir y representar dicha masculinidad en clave de parodia, no solo para repensar cómo ello nos ha afectado como sujetos y sociedad y cuál es su vínculo ideológico con el régimen, sino para redefinir tal término, la masculinidad, como una convención de códigos que se pueden esgrimir, desplazar y fabricar. De hecho, la cultura hegemónica se ha mostrado reacia a concebirla en términos de representación, cuando hace mucho que asume la feminidad como artificio. Así, utilizamos el *drag king* como formato metodológico: no como un fin en sí mismo, sino como una mecánica para desenmascarar la lógica de la potestad masculina. De hecho, una de nuestras principales conclusiones fue que el *drag* puede constituirse como un elemento subversivo y poderoso que penetra y desestabiliza los planteamientos binarios de género que dominan los cuerpos.

La revisión y relectura críticas de la construcción social de género en términos estancos y dicotómicos —especialmente de la masculinidad—, y de nuestra devoción por lo drag y el género híbrido y en fuga, atravesarán no solo estas propuestas, sino otras como *Esquela de vello* (2006), *Letanía para una cruz* (2010), el citado proyecto *Museo Natural de Historia* (2009-...), o de manera especial, *SculptureLAB Riot* (2014). En esta última, documentamos y conceptualizamos una práctica drag específica (*drag lab*) derivada del trabajo escultórico de la piedra a partir del uso de ciertos Equipos de Protección Individual, de la musculación y de la realización de movimientos mecánicos, que propiciaron una modificación de la apariencia física, una “masculinización” protésica (O.R.G.I.A, 2014, p. 36).



**Fig. 60.** De De arriba a abajo: Sayak Valencia Triana (2005-...), *Welcome to Hairy Tales*. (*No tengo un pelo de tonta*), performance, varias ciudades de España y México /// Sayak Valencia Triana (2007), *Interpelación*, vídeo-manifiesto, Madrid.

La poeta y filósofa mexicana Sayak Valencia no solo sumará al desarrollo crítico del transfeminismo con sus propuestas de índole teórica mediante la publicación de diversos libros y textos<sup>215</sup>, sino con sus performances alrededor de lo *drag king* en el espacio público. A este respecto cabe destacar las diferentes incursiones callejeras con barba y/o bigote en diversas localidades de España y México con su performance *Welcome to Hairy Tales*. (*No tengo un pelo de tonta*) (desde 2005. Fig 60), o su vídeo-manifiesto *Interpelación* (2007), realizado en el marco del Laboratorio Feminista *El tajo del sexo. La construcción política del género y la sexualidad* (Fundación UCM- Universidad

<sup>215</sup> Véase al respecto *Capitalismo Gore* (Melusina, 2010), traducido a varios idiomas, su “Transfeminismo (s) y capitalismo gore” (Miriam Solá y Elena Urko, 2013, pp. 109-118), “Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local” (en *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*, Universidad Autónoma de Querétaro 2015, pp. 19-37) o el reciente *Transfeminismos y políticas postmortem* en diálogo con Sonia Herrera Sánchez (Txalaparta, 2021), entre otras muchas referencias.

Nómada GMS, Madrid, 2007), y donde se pasea por las calles madrileñas ataviada con un arnés y un dildo rojo. En ambos trabajos la parte textual tiene un peso importante, aunque queremos aquí reproducir un fragmento del mismo, que abunda en la crítica al sistema sexo-género de manera paródica en el ámbito de lo público:

I A neo Ontología ¿ha cambiado ya la pregunta por el Ser (mujer)?

A' Falo es la falta ortográfica de fallo

Atención: Esto no es un ejercicio auto-indulgente que compara los beneficios e inconvenientes del sistema de oposiciones aplicadas a los cuerpos. Esto no es un encuentro con fantasías fetichistas, ni visiones utópicas del concepto de representación pero sí de su distopía.

Precaución: No somos drags vaciadas ni fashionistas extremas. No somos kitsch-optimistas, ni exhibicionistas vulgares. Somos lúdico-práctico-críticas

Esta línea de ocupación del espacio público de modo *lúdico-práctico-crítica* será el terreno de agitación del colectivo vasco Medeak (integrado de manera estable por Josebe Iturrioz, Aurora Iturrioz, Nagore Iturrioz, Ana Txurruka, Kattalin Miner y Lore Etxebarria, aunque por sus puertas han pasado muchos). Según ellos mismos narran en su presentación para *Mutaciones del feminismo* (Arteleku 2005), tras volver de la Jornadas Feministas Estatales de Córdoba en el año 2000, sienten la necesidad de desvincularse de Plazandreak donde algunas militan, y montar un nuevo colectivo con feministas jóvenes para generar otras dinámicas políticas, más cerca de la calle:

“tomar la calle” y conseguir ser visibles, “queríamos hacer política en la calle, trabajar los temas que nos interesaban: el cuerpo, la anorexia... y mostrar cual es nuestro discurso frente a ello en la calle, comunicarnos con la gente de manera directa y clara”, y se les ocurrió que el teatro podía ser la respuesta. El teatro podía servir para aunar el arte y las reivindicaciones políticas (Medeak, 2005, párr. 2).

Sus primeras intervenciones de teatro de calle fueron *La Pasarela Antibarbie* (núcleo comercial de San Sebastián, 8/03/2001, y frente al Koldo Mitxelena kulturunea 2002), una reflexión crítica sobre los cánones de belleza imperantes y el consumismo; y *El mundo al revés* (San Sebastián, 8/03/2001), una pieza sobre cómo afecta la guerra a las mujeres, desde la perspectiva de una inmigrante. Después de estas primera propuestas, Medeak empieza a abandonar el guión teatral y acercarse al lenguaje de la performance, cambio visible en su intervención a propósito del 25N (25/11/2002), donde inciden discursivamente en la no victimización de la mujer mostrándola como sujeto activo; en su akelarre para la inauguración de *Manifesta 5* (San Sebastián 2004); en *Teatro de la ceni* (acampada organizada por EHGAM, 2004), basado en la Cenicienta de Lunila, una cuentacuentos feminista; o en *Eta gu zer?* (8/03/2005), donde el texto en directo es sustituido por la voz en off. Es a partir de conocer la teoría queer de la mano de Preciado, cuando toman consciencia del encorsetamiento del feminismo clásico y las posibilidades políticas de lo queer, afirmando: “Introducimos en nuestra práctica ideas de la teoría



queer que nos parecen interesantes y al mismo tiempo continuamos denunciando el patriarcado y la situación de opresión que vivimos” (Medeak, 2005, párr. 2). También y como ellos mismos afirman “Cómo decimos siempre hay un antes y un después de Post-Op para las Medeak, es algo así como de la reflexión a la acción.”<sup>216</sup>. Será a partir del paso de algunas por el taller de la maestra Diane Torr cuando empezarán a realizar talleres *drag king*, e introducirán lo drag king en sus performances, tanto espacios cerrados *Re-evolución de-género* (Tabakalera, Donostia 2009. Fig 61), como, de manera recurrente e icónica, en las diferentes manifestaciones a propósito de jornadas feministas y transfeministas, o en aquéllas del 8-M o el 28-J.

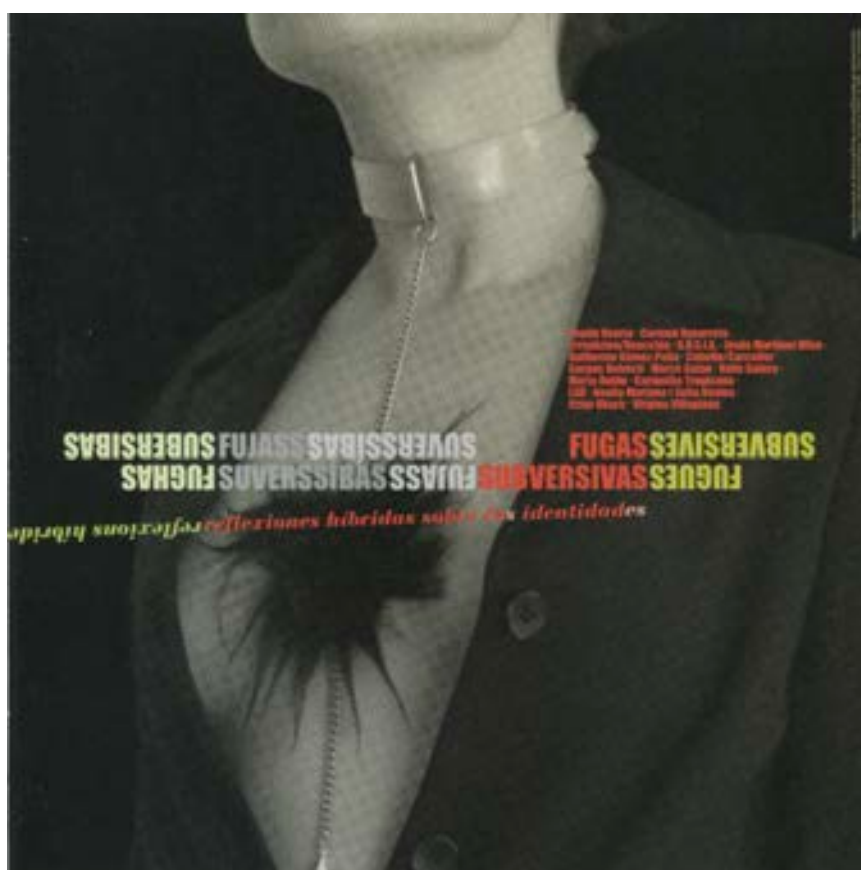


**Fig. 61.** Medeak, IV Jornadas Feministas de Euskal Herria, Bilbao, 2008 /// *Re-evolución de-género*, 2009, performance, Tabakalera, Donostia // Orgullo tranzmarikabollofeminista, Donostia 2010

<sup>216</sup> <https://medeak.wordpress.com/page/16/> entrada 23/02/2009, Presentación del Testo Yonqui francés.

## 4.4. Identidades Estratégicas<sup>217</sup>

A modo de cierre, la exposición “Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades”, celebrada en 2005 en la Nau de la Universitat de València, marca el cambio definitivo de ciclo y de renovación de las líneas de trabajo de las prácticas *queer* en el contexto valenciano. Con esta muestra los comisarios pretendían, por un lado, revisar la producción artística más relevante que se había producido hasta la fecha en el contexto español en torno a la articulación de las identidades de género y sexo y, por otro, sumar un vector identitario como la raza y la etnia a través de la obra de una serie de autores provenientes del contexto latinoamericano. [...] Para la nueva generación del posporno y las articulaciones de los transfeminismos serán los nuevos focos de discusión y trabajo. (Martínez Oliva, 2019, p. 97)



**Fig. 62.** Imagen de hoja de sala, usada como imagen principal de difusión del proyecto. O.R.G.I.A (2004) *Prótesis hirsuta para pectoral lampiño*, fotografía digital, medidas variables. Incluida en el libro reversible, O.R.G.I.A (2004-2005), O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria].

<sup>217</sup> *Identidades Estratégicas, prácticas de intervención cultural* (La Nau, Universitat de València, 2005), coordinado por Rían Lozano y Johanna Moreno Caplliure, con el apoyo final de Guillermo Cano.

El 2005 fue un año vertiginoso para el colectivo O.R.G.I.A, y pocos días después de bajar de Euskadi, se inauguraba en La Nau de la Universitat de València, el proyecto cultural *Identidades Estratégicas, prácticas de intervención cultural*, dentro del que participaremos en diferentes actividades como invitadas, pero también como espectadoras y sobre todo como red afectiva. De la cuatro partes de este proyecto híbrido y complejo, estuvimos presentes en la exposición *Fugas Subversivas: reflexiones híbridas sobre las identidades* con las obras *Serie Verde* (2004-2005) y *O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria]* (2004-2005); también realizaríamos el taller de reyes, en el que se proyectó el video *P.N.B (Producto Nacional Bruto)*, así como aportaríamos un texto de investigación para su catálogo, al que acompañaba la pieza gráfica *Paquito al servicio de España* (2005) —todo ello analizado en el apartado anterior en relación al *drag king*.

Al igual que en los anteriores encuentros y los que le seguirán, este proyecto híbrido sucedió en un contexto institucional tomado para las “agencias colectivas”, reformulado como lugar donde se daban las posibilidades para generar una discusión necesaria, y para ampliar la perspectiva crítica y social desde el contexto de las visualidades contemporáneas, como muy bien explican las comisarias Rían Lozano, y Johana Moreno, a las que se incorporó Guillermo Cano en la fase de cierre del proyecto :

Además, el hecho de intervenir directamente en y desde el contexto institucional universitario nos ha servido para reflexionar sobre otro de los temas protagonistas en los actuales debates críticos sobre el arte contemporáneo. En relación con esto mismo y a partir de nuestra particular experiencia, hoy estamos convencidas de que el arte activista (entendiéndolo en tanto que suma de la teoría y la práctica) podrá resistir a la asimilación de la cultura dominante y escapar de la neutralización ideológica del mercado artístico mientras sigan existiendo, por un lado “agencias colectivas” que lo hagan posible y, por otro, espacios institucionales, como es el caso de la Universidad de València, desde donde se trate de recuperar lo que, creemos, debería ser el fin último de toda institución pública: su conformación como plataforma de actividades realmente públicas y abiertas, y donde el interés social esté por encima de los beneficios comerciales y publicitarios. [...] Porque entendemos que los espacios culturales —cualquier espacio cultural— deberían siempre funcionar como lugares de encuentro, de discusión, de creación de conexiones, ajenos a las mecánicas del poder, por lo menos en lo que respecta a las relaciones establecidas entre sus usuarios —productores culturales y espectadores— más directos. (2005, p.17-19)

Queremos destacar la juventud de las comisarias y la capacidad que demostraron al organizar este encuentro híbrido de “teoría y práctica artística, pensamiento crítico y acción directa”, según ellas mismas definen (2005, p. 21), donde reunieron voces, obras y acciones del pensamiento crítico de ambos lados del atlántico, con una estrategia expositiva o planteamiento que sigue siendo de gran interés hoy en día, a juzgar, por



ejemplo, por múltiples referencias a su catálogo-libro de textos en textos, tesis y publicaciones, muestras de la repercusión que ha tenido y tiene. Además, como comentamos anteriormente, se van a crear dinámicas y redes, no solo de trabajo, también afectivas, que sustentarán futuras acciones e interacciones. Coincidimos con Rian Lozano (2010, p.175) en que este trabajo marcaría el desarrollo de nuestro camino personal y también de conexión en proyectos concretos de trabajo. Además de la relación con las dos comisarias, aquí volveríamos a cruzar caminos con referentes cercanos del feminismo como Fefa Vila o Carmen Navarrete, y con compañeras de redes como Valle Galera o Corpus Delecti. Pero además se abrieron conexiones más allá del atlántico y sobre todo más allá de lo blanco, lo cual fue un importante punto de inflexión en nuestro panorama cultural al ampliar el análisis y la cuestión identitaria.

#### 4.4.1. Programa.

*Identidades estratégicas* fue un proyecto cultural interdisciplinar complejo, que en palabras de una de sus comisarias, Rían Lozano, se articulaba del siguiente modo:

- 1.- La exposición: *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidade(s)*, exhibida en la Sala Thesaurus de La Nau (Valencia) entre abril y septiembre de 2005.
- 2.- El Congreso *Performatividad, arte, identidad y género. Desafíos para el feminismo*, organizado con el apoyo del Institut d'Estudis Universitaris de la Dona de la Universitat de València y el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. En él participaron: Juan Vicente Aliaga, Giulia Colaizzi, Pilar Pedraza, Ana Martínez-Collado, Virginia Villaplana y Judith Halberstam.
- 3.- El taller de reyes *Bastos, oros, espadas y dildos. Los Reyes de la Baraja española*, dirigido por O.R.G.I.A y presentado como un “taller de performance política dirigido a desvelar los códigos de la masculinidad española”.
- 4.- La actividad poética *Espacios híbridos de escritura fugitiva* en la que participaron, entre otros, Begoña Pozo, Pedro Montalegre y Quique Falcón, [...] clausura de la exposición y fin del proyecto. (2010, pp. 171-172)

Estas actividades, sumadas a la edición de una publicación —que recogía las aportaciones más significativas y que trascendía el mero catálogo, pretendían producir un espacio de pensamiento crítico en torno al análisis de la cuestión identitaria desde diferentes puntos de vista inscrita en los debates de arte contemporáneo actuales, y al mismo tiempo, dirigida hacia otros planteamientos transversales del feminismo, el activismo y los discursos transculturales<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup>Traducción libre del valenciano del díptico de mano, Universitat de València 2005.

Como primer acto en el patio del histórico edificio de la Universitat de València se realizó la performance inaugural (26/04/2005), a cargo de Corpus Delecti *Genderlab: Protopoesía\_01*<sup>219</sup>, y en ella participan Majo Pulido y Elena-Urko de Post-Op.

En la exposición (del 26 de abril al 18 de septiembre de 2005) ambas comisarias pusieron en relación a una serie de artistas y discursos, conectando producciones críticas identitarias de los 90 (Carmen Navarrete, Fefa Vila con LSD, Erreakzioa-Reacción, María Ruido, Cabello/Carceller, Virginia Villaplana con Angelika Levi, Itziar Okariz y Jesús Martínez Oliva) con nuevas generaciones (O.R.G.I.A, Corpus Delecti, Valle Galera, Noelia Muriana con Sofía Reales, y Mercé Galán con Rafael Soriano). Compartiendo espacio con las voces nacionales, estaba la instalación de Pepón Osorio, la obra audiovisual de Guillermo Gómez-Peña con *La Pocha nostra*, y de Carmelita Tropicana.

Por otro lado pudimos asistir a un programa de conferencias (del 27 de abril al 4 de mayo de 2005) en el que participaron Juan Vicente Aliaga, Giulia Colaizzi, Pilar Pedraza, Ana Martínez-Collado, Virginia Villaplana y Judith Halberstam.

Por último, el *Taller de Reyes. Bastos, Copas, Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española* (29/04/2005 a las 16 h.) se realizaría en la Sala Matilde Salvador, con inscripción previa limitado a 20 personas, sin limitación de género/sexo. En este “crear redes” y repensar las formas de producir arte desde un discurso siempre abierto y en movimiento, el taller de reyes supuso una primera experiencia para nosotras en la creación de un espacio de producción de metodología. En éste participaron el colectivo Viscoelásticas de Elche, Inma Hurtado y Nuria Gregori, quienes luego realizarían sus propios talleres *drag king*; también pudimos acompañar en su transformación en “señoros” de la transición a las comisarias y a parte de la organización del programa. En esta cadena de saberes y contactos, ese mismo año conoceríamos a Lucas Platero al repetir la experiencia del taller de reyes en las *II Jornadas de políticas lésbicas de la FELGT*, en el Centro Cultural de la Petxina (Valencia, 2005).

#### **4.4.2. Una conexión local y embrionaria con las teorías de(s) coloniales y antirracistas**

Este proyecto cultural destaca, no solo por su aportación pionera al contexto crítico valenciano, sino por poner en relación a una serie de artistas y discursos, conectando producciones críticas identitarias de los años 90, sino por introducir, de manera relacional y pionera en el ámbito peninsular, el discurso decolonial y antirracista a través de textos y

---

<sup>219</sup> Dentro del proyecto de “acciones pornopoéticas” ya visto en “Posporno y prácticas artísticas transfeministas”, en el punto “3.1. Maratón Posporno”.

obras artísticas. Así, las identidades estratégicas que le dan título serían esas identidades plurales, no excluyentes ni monolíticas, transfronterizas, que “transgreden o habitan la(s) frontera(s)” (Lozano) de todo aquello que nos construye. Más allá de las cuestiones sobre el género y el sexo que ya traíamos “trabajadas”, y ampliando/contraponiendo cuestiones de clase, sociales e históricas que estaban también en el planteamiento de nuestro taller, el proyecto abría la reflexión en torno a la raza, el cuerpo, lo geopolítico y socioeconómico desde la perspectiva de los sur(s) globales. Todo aquello que construye las identidades colectivas disidentes o desposeídas de poder, en especial las del sur, racializadas y migrantes, consideradas “minoritarias” porque se les niega y se les cuestiona su espacio de representación y su voz —aunque formen parte del “gran diálogo transcultural de nuestra época” (Gómez-Peña y Britto-Jinorio, 2005, párr. 22), uno de los más urgentes y transformadores.

Son invisibles, son extranjeros, hablan otras lenguas, “hablan mal”. Se ignoran de una manera inconsciente —a veces no, de manera vergonzante— no solo sus discursos y prácticas artísticas como una referencia y ascendiente fundamental para el abordaje de la cuestión identitaria, sino sus propias realidades inscritas en el territorio peninsular. Esta ignorancia no es excusa, y produce una invisibilización de estas realidades y vindicaciones críticas, y por lo tanto una violencia simbólica en el ámbito académico, cultural y activista, reflejo de las violencias y discriminaciones jurídicas y sociales persistentes en su día a día más allá del sistema fronterizo y las leyes de extranjería —por si ya de por sí fuera poco-. A pesar de que en la última década esta situación ha variado —no en una minoración del racismo lamentablemente, sino en una mayor visibilización de la denuncia— el ámbito cultural crítico ha adolecido en general de una autocrítica seria que ponga medios efectivos y con continuidad para sanar la herida colonial en ambas direcciones.

La publicación *Fugas Subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades* (2005) recoge los discursos que atraviesan este proyecto, intercalando el archivo visual con diversos textos de los artistas y participantes. Se ponen así en diálogo las voces multilingüísticas de Carmelita Tropicana, Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña, Gloria Anzaldúa, Antonio Prieto y Pat Mora, que hablan desde un lugar fronterizo y en continua reformulación, en palabras de Gómez Peña “la otra América Latina, la flotante, la que yo habito” (entrevista con Britto-Jinorio en Lozano, Moreno y Cano, 2005, p.141). Todas experiencias “migrantes” que aportan una crítica a la colonialidad occidental desde su tránsito experiencial-artístico y/o teórico y vital, entre los territorios del sur y sus fronteras con el norte estadounidense y el continente europeo. Este espacio cultural no está asido a un solo territorio ni a un solo tiempo, sino que se desarrolla entre fronteras, movimientos migratorios, conquistas y mestizajes, una “cultura-frontera, cultura de fusión y transición, cultura-puente, cultura-abismo” (Gómez Peña, entrevista con Britto-Jinorio en Lozano, Moreno y Cano, 2005, p. 143). A partir de las ideas desarrolladas por

el grupo Modernidad/Colonialidad<sup>220</sup> respecto al “giro decolonial”, y especialmente en relación con el trabajo sobre la dupla colonialismo-colonialidad de Quijano, Joaquín Barriandos (2011) hace visible el lugar de enunciación de la mirada occidental-colonial etnocentrada. Desvela esa “matriz visual de la colonialidad” que opera a través de una serie de dispositivos de dominación aparentemente inocentes, que denominará “colonialidad del ver”, y que supondrá una noción clave para los estudios de culturas visuales decoloniales, y por lo tanto para las prácticas visuales y artísticas en lo que respecta a nuestro análisis —cruzada aquí inextricablemente por el desarrollo del concepto “colonialidad de género” formulado por María Lugones desde una perspectiva feminista.

La pieza audiovisual de Carmelita Tropicana (Alina Troyano), realizada en colaboración con su hermana Ela Troyano, *Carmelita tropicana: your kunst is your waffen. Your art is your weapon* (1994), utiliza la yuxtaposición para romper los estereotipos que se le imponen como migrante puertorriqueña en territorio *gringo*. Desde el concepto de lo multilingüístico superpone las identidades, los géneros musicales y performativos, y las estéticas, acercando y confrontando realidades aparentemente lejanas. El lenguaje visual y las lenguas —los idiomas, con su poder de “crear realidad” y establecer jerarquías, pero también como lugares de resistencia que se pueden girar, mezclar y tomar, van a ser un tema común en la obra crítica de estas artistas. *Habla* en clave de humor y a través de la performance sobre “manejar bien la lengua”, en un doble juego en el que solapa su identidad como migrante (hablar bien otra lengua que no es la propia), y como lesbiana (mover bien la lengua).

Guillermo Gómez Peña con La Pocha Nostra & associates reflexiona sobre ser *pocho*, chicano, atrapado entre dos lenguas (spanglish) y dos culturas, una orbitando alrededor del poder de la otra —la hegemónica. Este espacio flotante e intermedio es desde donde trabaja con la performance, la fotoperformance, el video, creando piezas como *Ethno-techno: los videograffitis* que pudimos ver por primera vez este 2005. Su trabajo parte desde ese lugar de conflicto de la herencia colonial: “Nos gustara o no, éramos los hijos bastardos de Hernán Cortés y la Malinche, producto de una violación colonial y una cesárea cultural, condenados eternamente a arreglárnoslas con nuestro trauma histórico” (Gómez-Peña citado en Pérez Solís, 2012, p.749). Esta herencia por revisar(nos) desde la cultura hegemónica occidental, es abordada por Coco Fusco en el texto re-publicado en *Fugas Subversivas* “Nosotras llevamos la máscara” (2005, original de 1998). Su visión crítica y en primera persona del feminismo blanco occidental etnocentrista pone el foco sobre las apropiaciones transculturales y desplazamientos identitarios que disfrazan el discurso colonial y paternalista de siempre. Mientras unos atributos —como el piercing o

---

<sup>220</sup> Grupo integrado por varias personas como Aníbal Quijano (colonialidad del poder), Santiago Castro Gómez (colonialidad del ser), Walter Dignolo (colonialidad del saber), o María Lugones (colonialidad del género), entre otras, que empezaron a articularse a partir de finales de los 90.

el *tattoo*, son absorbidos, descontextualizados y llevados al plano de la estética y de la apariencia, otros son demonizados desde la crítica moralista feminista, como herramientas que construyen “la mascarada de la feminidad” (Joan Rivière, 1979/1929) dentro del sistema de opresión patriarcal. Fusco va a cruzar este análisis crítico feminista de la feminidad, a partir de un recorrido transcultural del uso del velo, con la cuestión de la raza y la clase. Desde su contexto familiar y cultural, fingir, aparentar, “hacerse pasar por” —tener *passing*, es una estrategia de supervivencia y de resistencia para las mujeres del sur, pobres y subalternas. Como dice Pat Mora en su poema corto *Legal alien* —en el que expresa lo que es ser un hispano que vive legalmente en los Estados Unidos sin ser oficialmente ciudadano de ese país (en Lozano, Moreno y Cano, 2005, p. 300): “sonriendo/ enmascarando la incomodidad / de ser pre-juzgada / bi-lateralmente”<sup>221</sup>.



**Fig. 63.** De izquierda a derecha: Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, retrato para *The Year of the White Bear* (1992). Foto: Walker Art Center Archives. *Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires*, performance (1994), en <https://exit-express.com/fusco-y-gomez-pena/>.

<sup>221</sup> “Bi-lingual, Bi-cultural,/ able to slip from “How’s life?”/ to “*Me’stan volviendo loca*,”/ able to sit in a paneled office/ drafting memos in smooth English,/ able to order in fluent Spanish/ at a Mexican restaurant,/ American but hyphenated,/ viewed by Anglos as perhaps exotic,/ perhaps inferior, definitely different,/ viewed by Mexicans as alien,/ (their eyes say, “You may speak/ Spanish but you’re not like me”)/ an American to Mexicans/ a Mexican to Americans/ a handy token/ sliding back and forth/ between the fringes of both worlds/ by smiling/ by masking the discomfort/ of being pre-judged/ Bi-laterally.” “Bilingüe, bicultural,/ capaz de deslizarse de “¿Cómo está la vida?”/ a “*Me’stan volviendo loca*,”/ capaz de sentarse en una oficina panelada/ redactando memorandos en un inglés fluido,/ capaz de pedir en español fluido/ en un restaurante mexicano,/ estadounidense pero con guión,/ visto por los anglos quizás como exótico, tal vez inferior, definitivamente diferente,/ visto por los mexicanos como ajeno,/ (sus ojos dicen: “Puedes hablar/ español pero no eres como yo”),/ americano para los mexicanos/ mexicano para los americanos/ una ficha útil/ deslizándose hacia adelante y hacia atrás/ entre los márgenes de ambos mundos/ sonriendo/ enmascarando la incomodidad/ de ser prejuizado/ bilateralmente.” (T.L.).

Es sintomática en este sentido, la performance realizada por Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, *The Year of the White Bear: Take One and Two Undiscovered Amerindians visit the West, Spain*, etc. —según la versión— (en la que se exhiben dentro de una jaula en el espacio público, ataviados con vestimentas típicas de los pueblos originarios de sus países. Fig 63) para contra-celebrar críticamente el “descubrimiento de América” con motivo de su quinto centenario en 1992<sup>222</sup>. Esta crítica corrosiva, entronca además con la deleznable tradición de “zoológicos humanos” europeos desde el s. XVIII como aquéllos en los que se exhibiría a Saartjie Baatman (conocida como la Venus de Hotentote), o a las Amazonas de Dahomey, o con de los “espectáculos de curiosidades” del s. XIX, como el que exponía a la afroamericana Joice Heth en Estados Unidos (Sentamans y Muriana, 2021, p. 251). No se nos puede olvidar que esta espectacularización abominable es fruto del imperialismo europeo, y que fue legitimada con la división racial del mundo a partir del giro cientificista del s. XIX, y en concreto, a partir de la formulación del concepto de raza y de la argumentación de la supremacía blanca sobre el resto (racismo biológico).

#### 4.4.3. Descolonialidades críticas y prácticas artísticas transfeministas

Un acercamiento descolonial al programa liberatorio de la sexualidad tal como ha sido desarrollado por la agenda LGTTBI y queer, develará los presupuestos modernos implícitos tanto en la construcción del problema de la sexualidad como en sus estrategias y demandas fundamentales. Una teoría y un activismo feminista y de la sexualidad que se tome en serio la lucha contra el racismo y la colonialidad no puede sino partir por una crítica interna de cómo la interpretación del problema y la idea misma de liberación sexual han sido producidas desde el pensamiento eurocéntrico y hegemonizadas por la experiencia de quienes gozan de privilegios de raza y clase. (Yuderkys Espinosa en Rojas y Godoy, 2017, pp. 8-9)

For me the term lesbian is un problema. As a working-class Chicana, mestiza—a composite being, amalgama de culturas y de lenguas—a woman who loves woman, “lesbian” is a cerebral word, white and middle-class, representing an English-only dominant culture, derived from the Greek word lesbos. [...] When a “lesbian” names me the same as her, she subsumes me under her category. I am of her group but not as an equal, not as whole person —my color erased, my class ignored. [...] “Lesbian” doesn’t name anything in my homeland. Unlike the word “queer”, “lesbian” came late into some of our lives. Call me *loquita*, *jotita*, *marimacha*, *pajuelona*, *lambiscona*, *culera* —these are words I grew up hearing. (Anzaldúa, 2009/1991, p. 163)

---

<sup>222</sup> La performance se estrenó en el Walker Art Center en Minneapolis en septiembre de 1992, y tuvo lugar además de en la Plaza de Colón de Madrid —con todo el subtexto que implica, en Londres, Washington D.C., Irvine, California, Minneapolis, Minnesota, Sydney, Nueva York y Buenos Aires hasta 1994.

*Fugas subversivas* re-publica, en el marco de las prácticas artísticas transfeministas, un texto crucial de Gloria Anzaldúa (2005/1999/1987). En él, la autora chicana ensaya sobre *la conciencia de la mestiza (towards a new conciusness)*, una conciencia alien, *en una lucha de fronteras*, en un estado perpetuo de transición, entre caminos, nepantla o estando en medio —o siendo el medio—, con *una tolerancia para la ambigüedad* y el pensamiento divergente, inclusivo y contradictorio, contra lo binario y por tanto *en la encrucijada* (“soy un amasamiento”, p. 207); toma *el camino de la mestiza*, y se convierte en nahual, “capaz de transformarse en un árbol, un coyote, en otra persona” (p. 208), donde no se *olvida de los hombres* (heterosexuales y cis, y de su machismo); donde insta a ser *una genta* y a construir nuevos y amplios vínculos entre gentes mexicanas y latinas, y donde expresa su opinión sobre permitir alianzas con los blancos, y sobre exigir espacios propios de enunciación y una restitución pública; donde propone *el día de la chicana*, y formula la nostalgia de la apátrida como *retorno*, repensando la tierra y el acto de cultivar —en cualquier parte— como un modo de resistencia.

Este escrito, que con nuestros veinte pocos, y como tantos otros, en su día se quedó en el ámbito de lo teórico, hoy resuena en nuestras orejas como un martillo. En relación con la intensificación del debate transfeminista desde perspectivas descoloniales y antirracistas que apuntábamos en el capítulo anterior (que se producirá especialmente a partir del cambio de década del s. XX), las prácticas artísticas transfeministas desde esa óptica cobrarán afortunadamente una mayor visibilidad en el Estado español —en paralelo a las vindicaciones trans\*. De la mano de Linda Porn (México), Daniela Ortiz (Perú), Lucía Egaña (Chile), Helen Torres (Argentina), Sayak Valencia (México), Quimera Rosa (Argentina y Francia), el Colectivo Ayllu (Ecuador, Chile, Venezuela, Argentina), o puntualmente María Basura (Chile), Nadia Granados La Fulminante (Colombia), Mujeres Creando y María Galindo (Bolivia), o Invasorxs (México), entre otris, las visualidades decoloniales se harán presentes, de manera notoria, desde Abya Yala en el Reino de España<sup>223</sup>. En este sentido, es capital la proposición de la categoría de sistema moderno colonial de género de María Lugones, “para continuar avanzando hacia una mirada no fragmentada de la opresión/dominación” (Yuderkys Espinosa en Rojas y Godoy, 2017, p. 9).

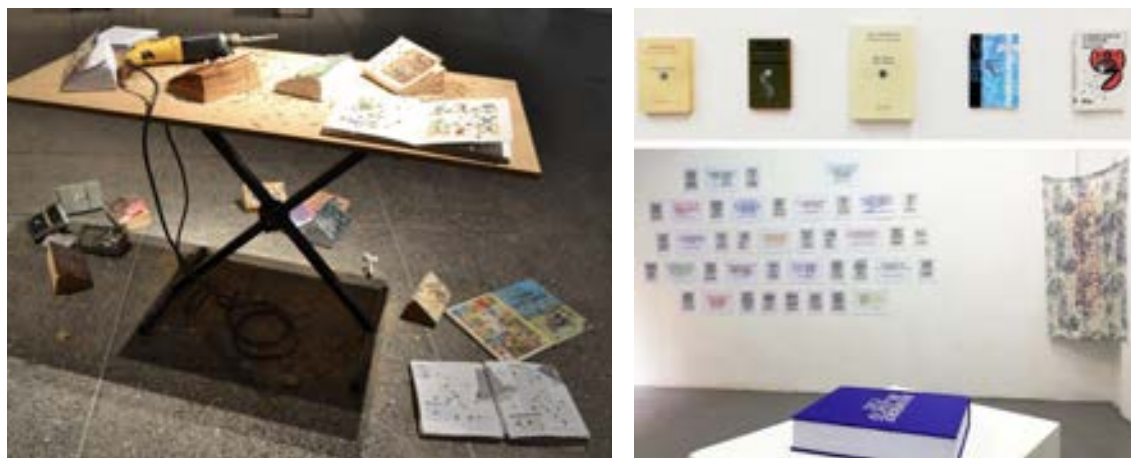
Aunque las aportaciones de Lucía Egaña en este ámbito serán fundamentalmente teóricas<sup>224</sup> y en torno a diversas prácticas pedagógicas críticas (como por ejemplo las llevadas a cabo en

---

<sup>223</sup> Recuperamos aquí la propuesta de Lucía Egaña para referirse al Estado español, para “[...] remarcar lo ridículo y anacrónico de un sistema administrativo que perpetúa políticas fascistas que nos afectan como mujeres, inmigrantes, precarias, pobres, etc.” (2017, p.19).

<sup>224</sup> Entre otras, se cuentan libros como *Una cartografía extraña. Producciones narrativas entre la migración y el arte* (Metales pesados, 2021), con Paulina E. Varas, o la coedición con Caroline Betemps, *Acá soy la que se fue. Relatos sudakas en la europa fortaleza* (2019); y textos como “Hago más traducciones que las malditas naciones unidas, de mierda” (en Rojas y Godoy, 2017, pp. 64-74), o “Museum Mismatches and Institutional Dysphoria: Relations Between Museums and Sexual Dissidents Outside the Anglophone World” (2021, pp. 154-65).

torno a la Musea M.A.M.I.), cabe reseñar proyectos artísticos como *Desclasificación bibliográfica nº 1* (2018). Esta performance, realizada en el marco de la exposición *Todos los tonos de la rabia. Poéticas y políticas antirracistas* (MUSAC, León, 15/09/20-13/01/2019) en forma de una revisión violenta de la bibliografía racista y machista de pensadores europeos clásicos (taladra sus libros materialmente), tendrá su continuidad en la “desclasificación bibliográfica” efectuada para su exposición individual *Hombre, blanco, cis: una etnografía de la blanquitud* (Tangent Projects, Barcelona, 2021. Fig 64).



**Fig. 64.** Lucía Egaña. De izq. a dcha: vestigios de la performance realizada en MUSAC (León, 15/09/2018); vistas de sala *Hombre, blanco, cis: una etnografía de la blanquitud* (Tangent Projects, Barcelona, 2021).

Linda Porn (Linda Davis), también vinculada a las prácticas artísticas posporno como Lucía Egaña, pondrá su cuerpo racializado en el centro de sus producciones videográficas y performances, abordando de manera compleja e interseccional las diferentes violencias que la atraviesan como madre, trabajadora sexual y “migra”, desde una óptica antipatriarcal y antirracista<sup>225</sup>. En la pieza audiovisual *Putas mestizas* (2014. Fig. 65) relata su memoria personal —extensible a otris— confrontando el feminismo blanco abolicionista europeo. Desde una bañera precaria —en alusión a las condiciones de habitaje y trabajo sexual de las migrantes— desnuda y en una actitud seductora, mientras se lava, se masturba con un dildo, y se escribe en el brazo el título de la obra con una cuchilla, desmonta mitos sobre el trabajo sexual migrante y su estigmatización, y narra su llegada a Europa. La herida colonial volverá a abrirse también a cuchilla en *La llorona* (Fig. 65). Pieza a caballo entre la performance y el teatro (2020)<sup>226</sup>, recupera el mito

<sup>225</sup> Así mismo, contribuirá a la discusión teóricamente en diferentes conferencias, mesas redondas y textos. Por ejemplo, en el libro *Putas Migras* (Ona Ediciones, 2020) escrito junto a Nina y Kali Sudhra, aborda las realidades de trabajadoras sexuales migrantes en Europa, reflexiona sobre racismo, colonialismo y fronteras, así como sobre estereotipos de belleza blanqueados y homogeneizados en el ámbito del deseo y del placer.

<sup>226</sup> Realizada hasta el momento en diferentes espacios como el MACBA, Barcelona 2020, Cuartel de Artillería de Murcia, 2021, UNAM, streaming 2021, o Ca Revolta, Valencia 2022.



mesoamericano homónimo para hablar de cómo el colonialismo y el racismo, a través de las instituciones europeas, judicializan y violentan las realidades de maternidades e infancias migrantes, no blancas, ni legales, a través de mecanismos como la “protección de menores” —una denuncia compartida con el colectivo de gitanas feministas<sup>227</sup>. Porn reflexiona sobre las madres a quienes les han robado a sus hijas e hijos a través de su llorona, quien tras su llanto, decide rebelarse, luchar por sus derechos, y resistir. Además de su activismo en el ámbito del trabajo sexual (perteneció a colectivos que luchan por sus derechos como el sindicato OTRAS y CATS Murcia), junto a la artista Daniela Ortiz funda en el grupo Madrecitas, que visibiliza y denuncia la violencia institucional contra las familias migrantes y la cuestión de las “quitas” de custodia.



**Fig. 65.** De izq. a dcha.: Linda Porn (2014), *Put a mestiza*, video, color y sonido. 14' 27" // Linda Porn (2020), *La llorona*, performance, 28' 36" aprox. /// Daniela Ortiz y Linda Porn como colectivo Las Llicllas (telar andino) (octubre 2019), performance para el programa «Composiciones», Barcelona Gallery Weekend. La acción se desarrolla desde el monumento a Colón, a las Ramblas de Barcelona, hasta la sede de la DEGAIA y aborda el robo de niñas y niños por parte de las autoridades coloniales y eclesiásticas, relacionándolas con las retiradas de la custodia por parte de instituciones actuales, en el contexto de Cataluña. /// Carmen Fernández Molina de Gitanas Feministas por la Diversidad, *La mochila*, conferencia-performance, en I Jornadas Internacionales Feministas CTXT, Zaragoza 2018

El trabajo de Daniela Ortiz gira también alrededor de la nacionalidad, la migración, la racialización, la clase y las cuestiones de género, cuestionando la dominación imperialista, capitalista y patriarcal, mediante trabajos visuales que apelan a los imaginarios visuales coloniales de la pintura de castas de los s. XVIII y XIX durante los virreinos. Su obra, en parte vinculada también con el miniaturismo del s. XVIII, conjuga habitualmente texto (filacterias) e imagen para plantear narrativas críticas contemporáneas con visualidades modernas coloniales<sup>228</sup>. Dentro de su serie «Pintura de

<sup>227</sup> El feminismo gitano se ha organizado en la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad para la lucha política y la consecución de derechos, siendo claves en su formulación, visibilidad y representación las activistas Carmen Fernández Molinas y María José Jiménez Cortiñas "Guru".

<sup>228</sup> Ha publicado varios libros a partir de algunas de sus series, como *The Rebellion of the Roots* (Kölnischer Kunstverein, 2021), y sus ilustraciones, como las publicaciones infantiles *El ABC de la Europa racista*

castas» (2019. Fig. 66), compuesta por 16 lienzos donde la pauta la marca un texto floreado y un grupo de figuras centrales, destacamos aquí *Feministas blancas*, por su relación con las críticas antirracistas y decoloniales efectuadas al feminismo. En él presenta a dos mujeres que comparten un libro rojo en el centro, a cuya derecha pueden identificarse dos libros en cuyas portadas escribe “Comando Je, Murillo” y “La prostitución Gimeno” —en una clara alusión crítica a las publicaciones homónimas de Alicia Murillo y Beatriz Gimeno. La escena se completa, en el ángulo inferior izquierdo de la imagen, con la pancarta frontal prototípica de las cabeceras de las manifestaciones, donde se lee “8M por un feminismo racista y colonial”. Tras ella, se despliegan diversos carteles con lemas como: “no al velo”, “imponemos eurocentrismo”, “adopción para mí”, “soy abolo”, “soy racista”, “colonialismo y poliamor” o un sarcástico y certero “lo queer no me quita lo racista”. Aquí el texto principal dice así:

FEMINISTAS BLANCAS. Españolas, blancas y de clase media imponen su feminismo burgués a migrantes y racializadas. Abolos, racistas y clasistas leen sin cesar y se organizan para defender el orden colonial. Critican a gitanas, indias y palestinas por tener bebés pues su extinción prefieren ver, ligaduras de trompas prefieren defender antes que dejar a los pueblos crecer, con la eurogenesia quieren dominar y la mujer del sur exterminar.



**Fig. 66.** Daniela Ortiz (2019), *Pinturas de castas. Feministas blancas*, óleo sobre lienzo, 38 x 46,5 cm /// Daniela Ortiz (2019), *Pinturas de castas. Trabajadoras sociales blancas*, óleo sobre lienzo, 38 x 46,5 cm. Ambas en la colección del MNCARS, Madrid.

Activista por la retirada de los monumentos coloniales en el espacio público nacional, las violentas amenazas y ataques xenófobos a través de redes que sufrió a partir de su protagonismo mediático llevaron a Daniela a autoexiliarse del Reino de España en 2020.

---

(Pensaré Cartoneras, 2017), o *El príncipe blanco y la resistencia del pueblo cercano* (La Parcería Edita, 2018), un libro de colorear; véase al respecto <https://www.daniela-ortiz.com/publicaciones>.

Y es que la cuestión monumental es un “temazo”, abordado por diferentes artistas y colectivos. Este es el caso también de María Basura, actriz, activista del trabajo sexual y del pornovandalismo, que forma junto al también chileno Jorge Benavides el colectivo Terrorismo Teatral Migrante. Su proyecto *Fuck Fascism* (con varios episodios desde 2016. Fig. 67), es descrito del siguiente modo: “Salimos a la calle, monstruas, mutantes, queers, sudakas, migrantes, disidentes, lxs que despiertan y quieren despertar a otrxs. Derrumbando los muros que impone el (des)conocimiento, follamos de vuelta los vanagloriados culos próceres del fascismo, héroes del colonialismo”<sup>229</sup>. Expresado de otra forma, esta propuesta pretende sensibilizar a la ciudadanía poniendo al descubierto el ensalzamiento velado de las figuras “heroicas” que protagonizan estatuas y placas conmemorativas en plazas y calles, y que son responsables del genocidio, el expolio y la esclavitud perpetrada en Abya Yala desde el s. XV.



**Fig. 67.** María Basura y Terrorismo Teatral Migrante (2016-...), algunas imágenes de *Fuck Fascism*, en la Plaza del Vaticano (Roma), y durante el asalto sexual a la estatua de Colón en Barcelona con motivo del 12-O, donde se observan pancartas con el lema decolonial “12 de Octubre, nada que celebrar”.

El Colectivo Ayllu (Fig. 68), conocido también como Migrantes Transgresorxs, toma parte así mismo de este cuestionamiento del monumento colonial. Tal y como expresa Iki Yos Piña, en “La fantasía de asaltar el museo” (Colectivo Ayllu, 2018, pp. 30-31) respecto a sus *Acciones anticoloniales*: “Desde Ayllu armamos un modus operandi para realizar una ruta poética de asaltos imaginarios a las instituciones coloniales: del Archivo de Indias o el Museo de América al parque temático de las Carabelas de Colón en Huelva.” Formado en 2009, lo componen un conjunto de personas migrantes y racializadas, disidentes sexuales y de género a caballo entre Madrid y Barcelona: Alex Aguirre Sánchez (Ecuador), Leticia/Kimy Rojas (Ecuador), Francisco Godoy Vega (Chile), Lucrecia Masson (Argentina), y Yos Piña Narváez (Venezuela, 1984). Según Julia Cabrera para Afrofeminas<sup>230</sup>, “La presencia del Colectivo Ayllu genera un debate

<sup>229</sup> <https://fckthefascism.tumblr.com/>

<sup>230</sup> <https://afrofeminas.com/2020/08/11/conoces-al-colectivo-ayllu/>

que supone una asignatura obligatoria del panorama artístico y cultural actual en el Estado Español.”



**Fig. 68.** De izq. a dcha, de arriba a abajo: Jota Mombaça en colaboración con el colectivo Ayllu (2018), *España no existe sin robo colonial*, fotoperformance en el Museo de América, Madrid (foto de Danny Arcos) /// Colectivo Ayllu (2017), “Serían unxs criadxs magníficxs”. Acción *Devuélvannos el oro* en el Museo de América, Madrid // Colectivo Ayllu (2018), *Devuélvannos el oro*, vistas de la exposición individual en Matadero Madrid

Las políticas de la identidad, de la memoria y de la reparación son un eje que atraviesa la acción del colectivo. Interpelan la historia a partir de textos<sup>231</sup>, performances y acciones activistas críticas y de resistencia al racismo, al colonialismo y a la sexualidad heteronormativa, pero también formulan proposiciones para transformar y sanar

<sup>231</sup> Han publicado diversos textos de manera conjunta, como en *Devuélvannos el oro* (2018) o *No existe sexo sin racialización* (Rojas y Godoy, 2017), pero también de forma independiente. Destaca en este sentido la actividad de Lucrecia Masson en torno al transfeminismo y el activismo anti-gordófono, con su libro *Epistemología rumiante* (2017), o contribuciones imprescindibles en *Transfeminismos* (Solá y Elena-Urko, 2013) o *Barbarismos Queer* (Platero, Rosón y Mayoko Ortega, 2017).



colectivamente la herida colonial inscrita en los cuerpos y territorios de Abya Yala. Además de la violencia en todas sus formas, son significativos los discursos sobre expolio económico y cultural (“devuélvannos el oro”)<sup>232</sup>.



**Fig. 69.** Quimera Rosa y Transnoise (2012), *Akellarre Yaku*, mARTAdero, Cochabamba, Bolivia.

Otra arista del “problema”, el extractivismo de recursos naturales y saberes, es abordada por Quimera Rosa en su performance *Akellarre Yaku* (resultado de una residencia realizada en el mARTAdero, Cochabamba, Bolivia, 2012, junto a parte de Transnoise. Fig. 69). En general, para sus *akellarres cyborg [AKLR]* (2012-2014)<sup>233</sup> operan con materiales sencillos como agua o sal tanto a nivel simbólico como tecnológico (para producir

<sup>232</sup> Esta cuestión ha sido abordada también, aunque de otra forma, por O.R.G.I.A: desde perspectivas vinculadas a las genealogías queer en su proyecto *Museo Natural de Historia* (2009-...). No obstante, dicha propuesta fue repensada de manera ampliada a propósito de nuestro taller «Arqueología de la Sospecha» en el *Seminario Interdisciplinar de Posgrado Cultura visual y género: Los Dilemas de Ser vistas* (Museo Universitario de Arte Contemporáneo-MUAC, Ciudad de México 2018) de la mano de las profesoras Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano. Allí, a partir del intercambio con su estudiantado de la UNAM, ampliamos nuestra reflexión sobre el uso de materiales nobles y materias primas en el desarrollo de la escultura y las artes decorativas europeas desde el s. XV a partir del expolio colonial —improbable sin tal saqueo y derramamiento de sangre. Hasta el momento, nuestra deconstrucción materialista, en el marco del proyecto, se circunscribía a la re-utilización de metales comprados en la chatarra al peso y de retales de piedra desechados por la industria, resignificándolos como preciosos en una inversión queer y de clase en el proceso de manufactura para “la conversión” y “dignificación” como “obras de arte” de pomos de puerta y ceniceros de latón, y descartes de arenisca y caliza. Además esta estancia y de nuestra participación en el *X Tepoztlán Institute for Transnational History of the Americas: Embodied Politics: Race, Sexuality and Performance* (Tepoztlán, México 2013), ambas en entornos académicos, será especialmente de la mano de nuestros hermanes migras y gitanes en el Reino de España —muches citades en este apartado, y a través del taller compartido con las mujeres presas de Santa Martha Acatitla en Ciudad de México, «La fantasía como práctica sanadora: erotismo, autorrepresentación y empoderamiento» (enmarcado en el proyecto *Mujeres en Espiral: sistema de justicia, perspectiva de género y pedagogías en resistencia*), como la perspectiva decolonial y antirracista se instalará de otra forma en O.R.G.I.A (¡aún con mucho por aprender!). Nota: A pesar de la extensión de esta reflexión, hemos querido ser aquí, las blancas y euracas, la nota al pie para que, aunque sea de manera simbólica, no ocupar el espacio principal de la exposición en este punto.

<sup>233</sup> Proyecto presentado en *festival enredARte con NADA* (Cochabamba, 2012), *Hangar* (Barcelona, 2013), *Panke* (Berlín, 2013), *SABBAT.IQ* (Berlín, 2013), o *Sigh & Sound Festival* (Montreal, 2014).

electricidad, una sustancia química con propiedades a partir de una planta, etc.). En concreto, para su propuesta “Reductos Tecno-Lógicos”, propondrán “registrar experiencias locales en torno a las visiones sobre el agua, sus rituales y simbologías, así como experiencias y opiniones sobre la Guerra del Agua”<sup>234</sup> en el propio contexto, además de la extracción colonial de la quinina y de su uso por parte de las curanderas debido a sus propiedades sanadoras (para curar la fiebre, como abortivo, etc) —regulado con posterioridad “científicamente” por los europeos: “[...] Lo que hacen es robar este conocimiento, desaparece de ahí porque lo tachan de brujería y lo catalogan como descubrimiento científico europeo. Deforestan los bosques y empiezan a producir quinina a saco. (Kina)” (Ivelin Buenrostro y Quimera Rosa, 2013, párr. 12). La premisa de este proyecto, cuya conceptualización gira alrededor de la relación colonial establecida por la “humanidad” sobre “la naturaleza” —además de sobre los cuerpos considerados como “naturaleza”, como no humanos—, tendrá su continuidad en otros proyectos de QR como *Trans\*Plant* (2016-...) <sup>235</sup>. A través de diversas prácticas de bio-hacking llevadas a cabo en performances, talleres y otros formatos, y documentadas en textos <sup>236</sup>, combinan disciplinas como arte, filosofía, biología, ecología, física, botánica, medicina, enfermería, farmacología y electrónica para pensar una ecología no-antropocéntrica <sup>237</sup> (Quimera Rosa, 2018, p. 181).

Copiándonos del cierre para *Fugas Subversivas* de Rían Lozano, Johana Moreno y Guillermo Cano (2005, p. 19), queremos finalizar este apartado con este extracto de Anzaldúa, que resuena con fuerza en nuestros tres cuerpos <sup>238</sup>:

---

<sup>234</sup> <https://quimerarosa.net/akelarre-yaku/>

<sup>235</sup> Proyecto mostrado en Ass. *Ou/Vert et Oui de louves*, Aniara Rodado & Jens Hauser (París, 2016), Transpalette Art Centre (Bourges, 2016), Hangar (Barcelona, 2017), AMOQA-Queer Museum of Athens (Atenas, 2017), Centro de Arte y Tecnología Etopía (Zaragoza, 2017), *Devenir Plante Rencontres* (École Normal Superior y École Polytechnique, París, 2017), Kapelica Gallery (Liubliana 2017), US Davis (California, 2018), *CyborgGrrrls Encuentro TecnoFeminista* (Ciudad de México, 2018), *Fête des zéros et des unes Festival*, LaboMedia (Orleans, 2018), Overgaden Institute of Contemporary Art (Copenhague, 2018), Emmetrop (Bourges, 2019), Ars Electronica (Linz, 2019), Biomedica: Enfermedad, arte y medicina (Querétaro, 2019), exposición *Vida futura*, LABoral (Gijón, 2020), exposición *Ciencia Fricción*, CCCB (Barcelona, 2021), Nova Festival (Rumania, 2021), SOLU BioArtSociety (Helsinki, 2021), *Deus Ex Machina* (Soissons, 2021), *Festival Transform!*, Sala Montevideo (Marsella, 2021), o exposición *Imaginaris multiespecies. El arte de vivir en un mundo de contingencia e incertidumbre*, La Capella (Barcelona, 2022).

<sup>236</sup> Véase al respecto el fanzine creado con motivo de su instalación *Trans\*Plant: May the Chlorophyll be with/in you* (2016-2021) para la exposición *Ciencia Fricción* en el CCCB (Barcelona 2021).

<sup>237</sup> De entre todas las interesantes experiencias críticas surgidas en los últimos años alrededor de esta idea de *sim-poiesis*, o *hacer-con* (Haraway, 2019), queremos destacar la publicación G. Muriana, C. y Moreno, J. (dir.) (2022). *AAAA\* II Congreso Internacional especulativo: Arte, Alianzas, Afectos y Algo más\**. Generalitat Valenciana y el congreso homónimo de 2021, impulsados por el grupo de investigación FIDEX y el Centro de Investigación en Artes-CIA de la UMH desde los que investigamos.

<sup>238</sup> Anzaldúa, Gloria (1990) “Creativity as coping strategie [sic]”, en Anzaldúa, Gloria [ed.]: *Making face. Making soul. Haciendo caras. Creative and critical perspectives by feminists of color*, Aunt Lute Books.

Art is about identity, among other things, and her creativity is political. Remember [...] the Nahuatl concept: the soul speaks, the body acts. The hand is an extension of our will, it holds the pen, the brush, the lump of clay. It is both a symbol [sic] and a vehicle of communication. Without the hand the voice is helpless. “La lengua necesita la mano para dar vida a los pensamientos”, writes Margo Glantz. The tongue needs the hand to give thoughts life. “La lengua se monta sobre la mano y produce la escritura”. The tongue mounts the hands and produces writing. When tongue and hand work, together, they unite art and politics and attack the dominant ideology. For many of us the act of writing, painting, performing and filming are acts of deliberate and desperate determination to subvert the status quo. Creative acts are forms of political activism employing definite strategies for resisting dominant cultural norms and not merely aesthetics exercises. We build culture as we inscribe in these various forms... Art is a sneak attack while the giant sleeps... Our survival depends on being creative<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> “El arte trata de la identidad, entre otras cosas, y su creatividad es política. Recuerda [...] el concepto Nahuatl: el alma habla, el cuerpo actúa. La mano es una extensión de nuestra voluntad, sostiene la pluma, el pincel, el trozo de arcilla. Es a la vez un símbolo y un vehículo de comunicación. Sin la mano la voz es inútil.. “La lengua necesita la mano para dar vida a los pensamientos”, escribe Margo Glantz. La lengua necesita la mano para dar vida a los pensamientos. “La lengua se monta sobre la mano y produce la escritura”. La lengua se monta sobre las manos y produce la escritura. Cuando la lengua y la mano trabajan juntas, unen arte y política y atacan la ideología dominante. Para muchos de nosotros, el acto de escribir, pintar, hacer performance y cine son actos de determinación deliberada y desesperada para subvertir el statu quo. Los actos creativos son formas de activismo político que emplean estrategias definidas para resistir ante las normas culturales dominantes y no meramente ejercicios estéticos. Construimos la cultura a medida que nos inscribimos en estas formas diversas... El arte es un ataque furtivo mientras el gigante duerme... Nuestra supervivencia depende de ser creativos.” (T.L.)

## 4.5. Feminismo Porno Punk FPP<sup>240</sup>



**Fig. 70.** Feminismos PornoPunk [folleto y Postal] (2008), imágenes de la pieza de Annie Sprinkle y Elisabeth M. Stephens, *Breast Cancer Ballet* (2005). Pieza que forma parte del proyecto que documenta el proceso de Annie Sprinkle, junto con su pareja Beth Stephens, tras ser diagnosticada de cáncer de mama, como son mamografías, cirugías o una performance en la que se rasuran la cabeza durante el proceso de quimioterapia.

Este seminario con el que cerramos nuestra muestra de encuentros supondrá una especie de reedición del Maratón Posporno de 2003, que va a recoger el trabajo producido por lxs agentes culturales -colectivos o individuales- que emergieron allí, a sumar nuevos contactos y retomar las cuestiones que fueron entonces planteadas de forma cuasi intuitiva y preliminar, ya con la perspectiva de los cinco años transcurridos. Si entonces pudimos ver su film *Baise-Moi* (2000), en este tiempo Virginie Despentes cuenta ya con la traducción al castellano de su libro *Teoría King Kong* (2006, traducido en 2007) que marcará toda una producción de textos del feminismopornopunk (Preciado, 2013: p. 295). Los diferentes colectivos y personas que nos habíamos conectado en Barcelona, más otrxs con quienes nos iríamos encontrando en diferentes espacios institucionales, de vida, lúdicos y/o de creación, habíamos ido desarrollando un *corpus* de obra consolidado y unas ciertas dinámicas de trabajo, lenguajes y estéticas propios. De nuevo las tecnologías de producción de placer audiovisual estarán en el centro, esta vez en un espacio en el que compartir experiencias, performance, creación y experimentación directa en talleres. A partir de aquí, otros muchos encuentros y derivas se sucederían, pero como diríamos familiarmente, “el mal ya estaba hecho”.

<sup>240</sup> *Feminismo Porno Punk* (Arteleku, 2008), coordinado por Paul B. Preciado..



### 4.5.1. Programa

El 2 de julio empezamos con una “Contra-historia del porno”, bloque que reunía a Paul Preciado, desde su análisis de las tecnologías biopolíticas de producción y normalización de sentido, y Tristan Taormino desde la perspectiva de la industria underground norteamericana del sexo.

En esta ocasión O.R.G.I.A hizo doblete, participando en una mesa redonda sobre pornopolíticas junto a Medeak, Post-Op y María Llopis, el 3 de julio, en el bloque de “Redes Pornopolíticas”, y con la conferencia-performance *Flori-cultura Subversiva* al día siguiente. Lo mismo ocurriría con Post-Op, que ese mismo día dirigiría el taller “Todxs somos porno Stars. Buscando nuevas representaciones pornográficas”. La otra mesa incluiría a Black Sun Productions, Alex Brahim y Javier Sáez. Itziar Tziga, participó en la presentación del libro de Eugeni Rodríguez al día siguiente, y el día 4 habló de “Devenir perra”, que sería el título de su libro publicado al año siguiente, dentro del tercer bloque “Feminismos postporno y trans”. Ahí estaría también Del Lagrace Volcano, nuestra conferencia-performance y el taller “Taller Post Porno Punk práctico. Se acabó la teoría!” de María Llopis. Acabaríamos el sábado 5 de julio con una jornada muy performativa, que se activaría con el taller de Shu Lea Cheang, seguido de Annie Sprinkle junto con Elizabeth “Beth” Stephens, Black Sun Productions, Lazlo Pearlman con Nadege Piton, y Diana J. Torres, presentada como Diana Pornoterrorista.

A los pocos días se inauguraría en el Gabinete Abstracto de la Sala Rekalde *¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista* (10 de julio a 21 de septiembre, 2008) que “se plantea como un espacio de encuentro, reflexión, debate y resistencia en torno a formas de hacer que incorporan el pensamiento feminista, las políticas queer y los discursos poscoloniales en la práctica artística.” (Erreakzioa-reacción, 2008, p. 17). El colectivo trabajará junto a Carmen Nogueira en la creación de un dispositivo expositivo-archivo para recopilar y mostrar el trabajo de otras, colectivos y artistas, cuyo trabajo estuviese desarrollado en el formato zine, bajo los parámetros DIY, desde perspectivas feministas y lo colectivo. La muestra recogería iniciativas de diferentes lugares del mundo -LTTR desde Nueva York, Prologue desde Austria, Girls Like Us desde Ámsterdam y Nueva York, Mujeres Públicas desde Argentina, etc. Y del panorama nacional estaríamos el colectivo O.R.G.I.A, Belcro, Artísimas, Tomboi y Pripublikarrak. Este dispositivo sería llevado al hall del MUSAC para la exposición *Genealogías Feministas*<sup>241</sup> en 2012.

---

<sup>241</sup> Comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga (MUSAC, León, 24 de junio de 2012 al 24 de febrero de 2013).

### 4.5.2. Performatividad pospornopunk y gafapastas transfeministas

En este seminario, en relación a los anteriores, la balanza se inclinó más por la práctica compartida, con una clara invitación a experimentar *in situ* mediante los tres talleres propuestos, que se plantearán desde la práctica experimental colectiva con el cuerpo a partir del posporno —en el de María Llopis; también con la representaciones pospornográficas —en el que sería el primer taller de Post-op; y todo esto con la investigación del lenguaje audiovisual, performativo y cyberpunk — dentro del proyecto de Lea Chang. Esta programación de Preciado contrapone a la vez que enlaza feminismo con porno y punk, un link conflictivo según hemos visto para los sectores feministas clásicos y también difícil de deglutir desde el campo de la historiografía feminista. El feminismopornopunk podría ser aquí sinónimo o lugar epistemológico de las prácticas pospornográficas, o su evolución en un movimiento global que extiende la red desde las Pussy Riot (Rusia) hasta Mujeres Creando (Bolivia), como plantea Paul Preciado en su texto “OCCUPY SEX. Notas desde la revolución feministapornopunk” (2013). En el caso concreto de nuestro contexto, ciertamente no se había podido dar hasta ahora un movimiento crítico con el sistema que se enunciara desde el feminismo y la disidencia sexual, que confrontara los presupuestos identitarios desde diferentes ángulos sin perder de vista lo colectivo, y cuya producción fuera tan amplia. Esto sin desmerecer todas las líneas genealógicas con la que se engarza, y sus luchas por hacer en tiempos de represión. Como señala Preciado en el mismo texto, la cuestión principal estaba —y está, en haber creado formas de acción, relación y colaboración colectiva que nunca antes se habían dado aquí.

En comparación con los anteriores seminarios había cambios, el king y la performance en torno a la masculinidad —desmontada, retorcida y puesta en cuestión y reapropiada, había dejado espacio para hablar también de otras feminidades queer (con Itziar Ziga, Judith Halberstan o la propia Annie Sprinkle), o usando la terminología familiar, hubo un espacio de enunciación para perras “pelilargas”. Como contó Itziar: “Mis perras son: mujeres trans y bio; son bolleras, heteras insumisas, omnívoras; son chicas todo el rato, travestis, maricas; la más joven tiene veinte años y la más grande sesentaipico; son trabajadoras sexuales, estudiantes, jubiladas, camareras, profesoras, supervagas...” (Ziga, 2008).

un poco descolocadas en el torbellino pospornográfico, aunque no por eso dejamos de disfrutarlo, compartir y aportar nuestro granito de arena. En el taller de María Llopis, por ejemplo, nos pasamos detrás de los teclados para ser las dj que animaban las prácticas de “postporno punk práctico” en las cuales la gran mayoría de asistentes se unieron en un akelarre de cuerpos. En el taller de Post-Op “Todxs somos porno Stars. Buscando nuevas representaciones pornográficas” no estuvimos, pero pudimos disfrutar del registro

fotográfico de las asistentes en sus alter-egos de estrellas del porno. En esa continua mutación de formatos e hibridación de disciplinas característico de las prácticas artísticas transfeministas (Sentamans, 2013b), tanto este taller como la segunda edición para Egham (2008) se transformaron en dos números de la revista *Perras en Acción* (2008. Fig. 71) —que posteriormente completarían con un tercer volumen a partir del taller homónimo en Lima (Perú). Un catálogo de prácticas corporales que exploraban el placer conjugando cuerpos con dispositivos como cuerdas, agujas, hinchadores, espejos o dildos. El universo prostético, DIY y pornopunk de Post-op acogía las fantasías de las participantes, que se unieron en dinámicas conjuntas para reformular representaciones del porno desde sus deseos e imaginarios. Mediante el uso de juguetes y objetos cotidianos utilizados como prótesis, proponen buscar otros cuerpos y otros actos, que desplazan/amplian la mirada orientada y eludida que la pornografía normativa plantea sobre la sexualidad y sobre los cuerpos participantes:

[...] plantean la creación de personajes múltiples, con identidades y roles confusos. Esto lo llevan a cabo a través del uso de juguetes, del bricolaje con objetos cotidianos de lo más variado a modo de prótesis, que además, propician la desinhibición y fortalecen la dinámica. Asimismo, proponen un desplazamiento de la sexualidad, focalizada socialmente en la genitalidad, para sexualizar otras partes del cuerpo, para sexualizar los objetos, para dar paso a una experimentación que abra los límites del placer y del deseo constreñidos por la pornografía dominante y su plano corto. Su metodología es la del juego. Por ello, quien participa tras aceptar el contrato inicial, acaba relacionando la sexualidad no sólo con cualquier objeto o parte del cuerpo, sino también con la diversión, con la exploración y con el placer. (Sentamans, 2013b, p. 179)



**Fig. 71.** *Perras en acción* [Revista] (Post-op, 2008), imágenes del taller “Todxs somos porno Stars” realizado por Post-Op en *Feminismos Porno Punk FPP* en 2008, Donosti, publicadas en la primera revista *Perras en acción*.

Este sería el primero de los muchos talleres de Post-Op, los cuales han influido en numerosas personas y colectivos —este es el caso, como ellas mismas reconocen, de Quimera Rosa. Esta transición de la fotografía performativa a los medios ilustrados pospornográficos alcanzó su punto álgido con la revista *Pirate*, que realizan ese mismo 2008, pero no pudieron materializar en papel en una versión ampliada hasta su aniversario de 2013 en Hangar (Barcelona). También estrenarán entonces un documental del mismo nombre (Post-Op, 2013) en el que activistas transfeministas y militantes de la escena postporno Barcelonesa hablan sobre cuestiones de cuerpo, identidad, sexualidad y deseos, su relación con las representaciones pornográficas, las prácticas BDSM, la identificación con lo queer, etc.

En nuestro continuo “hacer redes”, este seminario *FPP* será también el inicio de la colaboración entre la red postporno barcelonesa y Shue Lea Cheang, cuya propuesta de taller formaba parte de un amplio proyecto abierto en el tiempo, formulado desde el ciberfeminismo y en un código de ciencia ficción cyberpunk. Tras la realización de su taller se realizará una performance *in situ*, “Testing the limits”, en la que se confrontaba la práctica pornográfica y BDSM entre algunas de las participantes del taller con un público que entraba y salía del espacio de acción poco delimitado, testeando el límite no sólo entre espectador/performers, sino entre la comodidad e incomodidad que produce la sexualidad en un espacio público. A partir de las sinergias surgidas Lea Chang realizaría *UKI* (2009) el proyecto de dos partes —una performance en la que están Quimera Rosa, Go Fist Foundation y Post-op, y un juego viral— durante su residencia en Hangar (Barcelona) al año siguiente. (Shue Lea Chang en Sala y Torres, marzo de 2010, pp. 13-18).

En la línea entre el espectáculo cabaretero, el teatro del absurdo y la performance, Laszlo Pearlman, acompañado por Nadege Piton, desestabilizaba la fijación binaria entre sexo y género, rompiendo las expectativas sobre la masculinidad, jugando con la confusión de géneros con humor *camp*, mezclando a veces lo erótico con lo grotesco —en un *streap-tease* sobre una orgia de comida, o la erótica del cuerpo musculado y masculino con la simbología de lo femenino —perlas saliendo de su vagina. Lo trans-género es aquí un concepto que atraviesa todo su *show*. De este encuentro en Arteleku surgirá “Fake Orgasm” (2010) película documental del cineasta de Barcelona Jo Sol (Jordi Solé i Nicolás) que gira en torno al trabajo de Pearlman sobre el escenario (en Parole de Queer, 6 de junio, 2012).

El momento pornoterrorista llegó con Diana, con una performance en la que, como ella misma dice en la presentación, podías ponerte cachonda o vomitar. Lo abyecto, lo violento, lo poético y lo sexual se entremezclan en una bomba textual que cortocircuita las sensaciones. Imágenes extraídas de internet y la televisión —desde un parto a escenas de BDSM— acompañaban un recital de sus pornopoemas propios y reflexiones. Aquí escuchamos por primera vez la versión pornoterrorista del poema 15 de Neruda:

Me gustas cuando besas porque estás como pirada,  
con los ojos en blanco y tu cara de ida,  
parece que se te hubiera olvidado la pastilla  
y parece que un dedo te cerrara la herida.  
(Torres, 2010, p. 200)

En las futuras performances que veríamos de Diana, el cuerpo y sus fluidos, y las prácticas sexuales y BDSM irían tomando más el escenario, las imágenes salidas del *deep web* contendrían aún más violencia, y la superposición de crítica social rabiosa y deseo sería aún más contundente. Diana rompe con los presupuestos del amor romántico, la heterosexualidad normativa, lo políticamente correcto, lo colonial, con una acumulación de contrastes que sacuden la percepción y (nos) interrogan sobre todo lo que damos por supuesto.

Volveríamos a ver a Annie Sprinkle, esta vez acompañada yo por Beth Stephens, con la que desde el año dos mil estaba compartiendo proyecto común y abierto a lo colectivo/participativo, repensando las relaciones y las identidades desde el activismo ecosexual, en la relación con la tierra y la naturaleza. De hecho, en sus siguientes visitas al Estado español realizaron dos de sus bodas ecosex, la “Ecosex Silver Wedding to the Rocks” (CCCB, Barcelona, 2011) y la “Wedding to the Coal” (Laboral, Gijón, 2011). En la primera contarían con las performances Quimera Rosa y Diana Pornoterrorista, y participarían gran parte de les activistes de Barcelona, como Helen Torres, así como otras llegadas de otros lares, como La Errería (House of Bent), con Graham Bel Tornado y Anna María Staiano, con las que Annie y Beth mantendrán lazos y colaboraciones.

### 4.5.3. Publicaciones pospornopunk y otras derivas

Aunque en esta tesis nos hemos centrado en las prácticas artísticas transfeministas, hemos visto que no se pueden desligar las propuestas disidentes desde el lenguaje visual de aquellas que repiensan la filosofía, las ciencias sociales, la literatura, las pedagogías, etc. desde posicionamientos queer y decoloniales. Hemos hablado de traducciones/traiciones de ida y vuelta, también de la importancia epistemológica y política de la ciencia ficción para el feminismo, y hemos aglutinado una amplia y variopinta bibliografía a lo largo de nuestra investigación. No podemos dejar de señalar cómo, en este picoteo anárquico de formas de expresión que caracteriza a muchxs de nosotrxs, en este akelarre de seres que nos encontramos y compartimos, la producción de textos también ha sido importante y fructífera en nuestras redes cercanas. Virginie Despentes será un referente importante de un nuevo lenguaje pospornopunk, tanto audiovisual como literario. Pero en esta rueda de contagios referenciales, serán las redes del posporno las que protagonicen su documental “Mutantes. Feminismo Porno Punk”, realizado al año siguiente de este encuentro. Sobre la importancia de Despentes y lo que desencadena en nuestras redes, escribe Preciado:

El texto *Teoría King Kong*, de la escritora francesa Virginie Despentes, traducido al castellano en 2007, se convertirá en una suerte de manifiesto del feminismopornopunk al que le seguirán después, en el territorio español, las publicaciones de *Devenir Perra*, de Itziar Ziga; *El postporno era esto*, de María Llopis; *Autopsia de una langosta* de Helena Torres; *Pornoterrorismo* de Diana J. Torres, el *Manifiesto Puta* de Beatriz Espejo o el *Manifiesto para la insurrección TransFeminista* de Medeak. Escritos a menudo en primera persona y desafiando la escisión entre teoría y ficción, los textos del feminismopornopunk construyen un nuevo lenguaje, emancipado tanto de la ortodoxia semántica como del feminismo ilustrado y liberal que había dominado el contexto académico, de las retóricas heterosexuales de la igualdad y la diferencia, y de los lenguajes desexualizados del feminismo de izquierda. (Preciado, 2013, p. 295)

Como ya decimos en el título del capítulo III, “somos práctica, leemos teoría –y la escribimos”. Y además de teoría, como indica Preciado, algunas también le han dado una vuelta a la ficción, o han andado entre ambas cosas. En el transfeminismo la escritura también ha salido de lo colectivo: los colectivos hemos escrito a varias manos, cabezas y tripas para textos varios, manifiestos, conferencias, fabulaciones; nuestros textos han compuesto blogs, revistas, y publicaciones —*Transfeminismos. Epistemes, Fricciones y Flujos* (2013) o *Barbarismos Queer* (2017); incluso los textos propios han sido paridos en procesos de apoyo, de ordenadores prestados, de espacios compartidos, y están atravesados por las experiencias comunes. De entre nosotrxs, quizá Itziar Ziga tenga la pluma y la lengua más afilada, y algunas de sus frases permanecerán en nuestro ajuar para lxs que vengan, como la mítica “Éramos tan jóvenes, y estábamos tan cachondas...”. Cuando nos volvemos a encontrar en este 2008 estaba a punto de publicar *Devenir perra* (2009), y nos haría un adelanto en una conferencia sobre las feminidades subversivas, variopintas y mutantes, que huyen de la mística de la feminidad y del modelo de mujer “de éxito” del capitalismo global. Luego vendría *Un zulo propio*, también de 2009, que rebusca esas feminidades subversivas en las genealogías pasadas, y para el que tuvimos la suerte de hacerle la portada. Itziar reivindica una feminidad a vueltas con la incoherencia que trae la reapropiación y resignificación continua de unos códigos que no pueden escapar de la “mirada masculina”, pero sí cortocircuitarla y frustrar sus expectativas, así como, por el otro bando, las de las feministas clásicas. La feminidad de las perras malas “[...] extrema, radical, subversiva, espectacular, insurgente, explosiva, paródica, sucia, nunca impecable, feminista, política, precaria, combativa, incómoda, cabreada, despeinada, de rimel corrido, bastarda, desfasada, perdida, prestada, robada, extraviada, excesiva, exaltada, borde, canalla, viciosa, barriobajera, impostora...” (Ziga, 2008, párr. 5). Esta reivindicación de otra feminidad posible conectaría además con el trabajo de Del LaGrace Volcano, que también vino a Donosti para hablar de *Femmes of Power: Exploding Queer Femininities*, un trabajo que acababa de publicar junto a Ulrika Dahl.

En la conferencia Itziar recomendaría el *Testo Yonki* (2008) de Paul Preciado, que también compartiría la primera persona, lo autobiográfico y la autoexperimentación, rompiendo con el formato ensayístico-filosófico tradicional para hablar en primera persona de la construcción identitaria y del deseo en la “era de la farmacopornografía”.



**Fig. 72.** Diana Junyent e Ideadestroyingmuros (2009). *Testo Yonqui Party*, Emmetrop, Bourges, France, y Teatro Pradillo, Madrid.

En la misma línea autobiográfica, con una narrativa rabiosa, está *Autopsia de una langosta* (2010) de Helen(a) Torres Sbarbati, que también será editora de libros colectivos como la antología de relatos, donde también escribe, *Relatos Marranos* (2015) y *Ciutat Morta. Crónica del caso 4F* (2016). Su valiosa aportación al transfeminismo, y a la ampliación del conocimiento transfeminista, es su labor como traductora de Haraway al castellano de sus obras *Testigo\_Modesto@Segundo\_Milenio:*

*HombreHembra\_Conoce\_Oncoratón* (UOC, 2002), *Seguir con el problema* (Consonni, 2019), y *Manifiesto Chthuluceno* (Laboratory Planet, 2016), que la han convertido en una de las principales especialistas e intérpretes de Haraway su pensamiento. Entre sus múltiples propuestas —narrativas sonoras geolocalizadas, paseos literarios, talleres, dinamizaciones, trabajo con colectivos sociales marginalizados, etc.— cabe destacar en relación a esta tesis sus talleres de *fabulación especulativa* (con Haraway) para “pensar futuros posibles” desde la fuerza de lo colectivo, que permitan hacer presentes vivibles. A partir de conceptos de Haraway que ya hemos tratado, como el *SF* y las *figuras de cuerdas*, y desde posicionamientos transfeministas y decoloniales, Helen Torres propone en estos talleres un trabajo que abarca lo visual, lo político, la palabra y/o lo sonoro. Su trabajo, al igual que hemos visto en otrxs en las redes transfeministas, no se puede ajustar a un solo lenguaje o espacio, moviéndose entre lenguajes —audio-visual, textual,

corporal, lenguas e incluso tiempos— del presente al futuro, y de vuelta a otros presentes posibles<sup>242</sup>.

El papel de cronistas y divulgadoras del transfeminismo y de las prácticas artísticas desarrolladas desde su óptica, lo ejercerá el colectivo Parole de Queer formado por Irene Sala y Marián Torres. Aunque solo la primera participó del *Maratón posporno* (2003), su publicación homónima, en papel y en formato blog, recogió mediante entrevistas, textos propios y de colaboradorxs, reseñas, editoriales y fotografías, todo este flujo de pensamientos, acciones y debates que hemos ido desgranando. Aunando algunas ayudas con la auto subvención, publicaron en papel 6 números de forma continua durante 2009 y hasta 2010<sup>243</sup>:

Parole de Queer es un oasis de papel en un desierto que crece que no puede cancelarse pulsando un botón: es un testimonio físico —al margen de los fluctuantes y virtuales 0 y 1— que pervive en revisteros, estanterías y hemerotecas; es una herramienta para la difusión de la cultura queer y una fiesta. (O..R.G.I.A en Sala y Torres, 2010, p. 10)

Y como dice Itziar Ziga, que siempre ha sabido expresar muy bien nuestros devenires colectivos:

De lo que no pude oír de Halberstam pero me contaron, me emocionan muchas cosas. Una de ellas es la certeza de pertenecer a una comunidad de extraviadas que ayer y hoy nos hemos hecho, no sólo posibles sino hasta felices, a pesar de toda la represión, toda la violencia, todo el ocultamiento, que el orden heteropatriarcal nos viene dispensando. En esa comunidad me siento aquí y ahora. (2008, párr. 5)

Otra deriva genealógica a destacar es la de aquellos proyectos que, formulados desde un posicionamiento queer, transfeminista y posporno, se mueven en la frontera fluida entre lo creativo, lo político y lo comercial. Sería por primera vez en Arteleku que Tristan Taormino nos daría una panorámica genealógica y un surtido catálogo de proyectos que se habían abierto un lugar en la industria del porno desde los años 80, como productoras de *alt porn*, porno feminista o proyectos pedagógicos relacionados con el sexo. Ya hemos hablado en el apartado del *Maratón Posporno* del origen de esta revolución. Aunque no vamos a entrar aquí en su especificidad, que escapa de nuestro marco de análisis, si es cierto que se cruza y plantea alguna reflexión por comparativa. Si bien en E.E. U.U el activismo transfeministas y pospornográfico encuentra modos materiales de supervivencia a través de una red conectada de proyectos que dan sustento a miembros de las “multitudes queer”, también son lugares de interacción y de colectivización de

---

<sup>242</sup> De hecho formulará propuestas propias también en el ámbito de las prácticas artísticas, como por ejemplo su paisaje sonoro *Serendipia*, a propósito de una estancia en LABoral Centro de Arte (Gijón, 2012).

<sup>243</sup> En 2021 publicarán su último número hasta ahora, en torno al antiespecismo.



saberes —como podrían ser las tiendas eróticas—, en el Estado español estos circuitos se mantienen aparentemente independientes, con raras excepciones. Aunque las redes transfeministas y en especial las del posporno se ha trabajado desde presupuesto del movimiento pro-sex y sexpositive, con y desde la defensa del trabajo sexual, combatiendo la precariedad, y con unos “intangibles”. que se diría en lenguaje empresarial- muy valiosos en cuanto a creatividad, la mayoría de los proyectos se producen en el orden de lo simbólico. Es decir, desde que en los años 90 se diera la unión de movimientos de trabajadoras sexuales —Hetaria y LICIT, con las activistas del feminismo pro-sex —Cristina Garaizabal, Empar Pineda, Raquel Osborne, conectado con un movimiento europeo por la defensa de los derechos de las trabajadoras sexuales (Preciado, 13 de enero, 2006: párr. 6), la subversión de prácticas sexuales y la reappropriación de estas ha generado muchas prácticas, textos y debates en esta red del transfeminismo y el posporno. Pero han sido pocas las salidas para que tanto esfuerzo y trabajo de alguna manera revirtiera en unas mejores condiciones de vida, materialmente hablando. Así en el capítulo III nos preguntábamos por cuánto se podía sostener el esfuerzo de mantener un proyecto vital/colectivo activista que no da soluciones materiales para salir de la precariedad. Y hemos visto que las estructuras del arte, han sido de alguna manera una forma, no siempre bien pagada y muchas veces incómoda, de hacerlo.

En mi caso me interesa dejar esta puerta abierta a futuras investigaciones, ya que el sistema estadounidense va a ser referencial en mi caso para un proyecto empresarial, colectivo y creativo de juguetería erótica que emprendí con otras entradas los dosmiles. Sin embargo, en otra línea de investigación me he planteado qué cortocircuitos y contradicciones me produce esto como activista transfeminista, queer, y anticapitalista. Otras como María Bala, trabajarán en la producción de películas posporno o de otro porno, manteniéndose en contacto con las redes internacionales, que en Europa tendrán sus centros de conexión en festivales como el Berlín Porn Film Festival. Erika Lust creará desde Barcelona su porno para mujeres —que no queer-. Las tiendas eróticas sexpositive se abrirán un hueco en el mercado de los sexshops mainstream nacionales, y en ellas habrá lugar para talleres, exposiciones y material didáctico. Dentro de las redes posporno de Barcelona destaca Tokio SS, la marca de artículos BDSM hechos artesanalmente desde Barcelona por Florian García. En cuanto al trabajo sexual Diana Pornoterrorista y Maria Llopis inician Perras Horizontales como una plataforma para ofrecer servicios sexuales a mujeres, que no prosperará. En general estos proyectos o bien no se conectan con las redes posporno, o bien, si lo hacen, no generan un circuito estable, a diferencia de lo que ocurre en E.E. U.U. o, más cercano, en Berlín.

También me parece importante la estrategia colaborativa de hacer con otros colectivos, compartir saberes, para generar proyectos necesarios, no jerárquicos, fuera de las redes habituales, y retroalimentarse de otras perspectivas. En el caso de Post-Op y su conexión con el activista Antonio Centeno y todo un colectivo que reivindica poner el cuerpo

tullido, de movilidad reducida, con diversidad funcional, en el marco de representación simbólica. Un espacio no tutelado, no censurado y no marginalizado. En esta colaboración simbiótica Post-Op pone sus saberes y prácticas postpornográficas, sus cuerpos y afectos en un proyecto de reivindicación de la sexualidad de y desde diferentes capacidades y cuerpos, abriendo así el espectro de las formas posibles de placer. De esa confluencia salió el documental *Yes We Fuck!* (Antonio Centeno y Raúl de Morena, 2015).

En relación directa, esas prácticas les permiten repensar la prótesis de nuevo como tecnología que amplía las posibilidades de los cuerpos y su forma de experimentar la sexualidad, la *Pornotopedia* (2014), que definen como "un espacio para pensar y crear juguetes, prótesis y ortopedia con fines sexuales pensados para todxs, teniendo en cuenta también otras movilidades y maneras de sentir el cuerpo" (Post-Op, s.f). Es una propuesta de reciclaje y bricolaje de objetos cotidianos, de sexualización de su uso, que por un lado conecta con la definición de O.R.G.I.A de dildo como concepto mágico-político que puede transformar todo en objeto de placer (2017). Y por otro lado tiene un posicionamiento anticapitalista, de no-consumo, que propone el DIY como estrategia creativa y política.

#### **4.5.4. Posporno y prácticas artísticas transfeministas versión 2.0**

En el cierre de esta memoria estético-política queda ya solamente completar la exposición con algunas de las prácticas y obras significativas de quienes han formado y forman esta red que, como hemos ido exponiendo, se extiende y diversifica en diversos campos, y la cual irá desarrollándose y creciendo a lo largo de los años. Tras cinco años desde el primer encuentro en el MACBA (2003), y especialmente después de nuestra primera llegada a Arteleku en 2004 para *La repolitización*, proliferaron en la ciudad condal —en torno a diversas personas y colectivos— una serie de propuestas conectadas con las redes que veníamos trabajando desde las visualidades críticas y el activismo post-identitario. La escena barcelonesa posporno, que retrata muy bien Lucía Egaña en su libro *Atrincheradas en la carne* (2017) —quien llega ese mismo 2008 al Reino de España<sup>244</sup>—es ya una red cohesionada y ya muy activa no solo en la producción de prácticas artísticas, sino en la organización de eventos que comparten, divulgan y dinamizan esa producción, estableciendo foros de continuidad para la exhibición y la colaboración (como la *Muestra Marrana* en sus diversas ediciones u otros lugares), donde se amplían, se amplifican y se enriquecen los debates, y donde se producirá además una conexión transgeneracional y transnacional con nuevas incorporaciones a partir del primer cambio de década en el s. XXI. En *Feminismo Porno Punk* conoceremos por primera vez a algunas de estas nuevas incorporaciones activas en la red

---

<sup>244</sup> Ver nota 60.

como Klau Kinky, las Go Fist Foundation (Idoia y Karolina Spina), Diana Pornoterrorista (Diana Junyent Torres) o Mariana Echeverri (Marianissima Airlines), aunque a otrxs como Maria Percances, Esperanza Moreno o Brenda Boyer lxs conoceríamos en futuros eventos. Desde otros lugares llegaron Macarena “Maca” Moreno, vjmac (Cuenca) o Ideadestroyingmuros (Venecia-València), además de reincidir como invitades O.R.G.I.A, Post-Op, María Llopis, Itziar Ziga, y Medeak.

Diana J. Torres utiliza la performance, la poesía, el video y el lenguaje posporno en manifestaciones donde la audiencia es más o menos coaccionada a involucrarse emocional, política y sexualmente —“Tengo la impresión de que la gente se pone más receptiva cuando está cachonda” (Torres, 2010, p. 94). A partir de 2006, su trabajo gira esencialmente en torno al pornoterrorismo (Fig. 73), realizando performances y happenings, así como talleres. En este sentido, su actividad se une al uso del formato educativo para la creación colectiva y la transmisión/producción de otros saberes. Diana no se desvía para comunicarse a través del habla. Ha escrito varios ensayos, aunque este concepto puede resultar confuso, ya que estos ensayos se distancian orgullosa y deliberadamente del academicismo. Varios de los títulos de los capítulos de su libro *Porno-terrorismo* (2010) dan cuenta de ello: “Me habéis convertido en esto”, “Nuestro sexo es un arma cargada de mercurio”, “La puta monstruosa: prostituciones divergentes y una reflexión sobre la profesión” o “Proud of my sickness [orgullosa de mi enfermedad]”. También escribe poesía, a la que llama porno-poesía y que inscribe en su activismo artístico y sus performances porno-poéticos. Para apreciar su tono, he aquí unos versos extraídos de “Metasexual”:

Bombea, bombea, bombea,/ eléctrica niña, reanímame/ que estoy muerta/  
paradacardiovascularizada/ de estos orgasmos tan salvajes.  
Deja que tu coño le haga/ el boca a boca al mío,/ que tengo oxígeno cero/ en la sangre  
que me inflama el clitoris.  
Respira, respira, respira,/ revitaliza mis suspiros/ con tu aliento de criatura salvaje.  
Insértame los dedos hasta que me toques el corazón/ (comprobarás que no late).  
Dilátame,/ muéveme,/ empálame,/ hazme no distinguir la frontera entre/ el dolor y el  
placer,/entre el sadismo y la ternura y,/ hazme eyacular néctar,/ querida.  
(Torres, 2010, p. 201)

Diana tampoco se desvía de la comunicación con su cuerpo en su relación con el habla. En sus primeras acciones<sup>245</sup>, desnuda y con un pasamontañas negro, leía sus versos escritos en un papel mientras realizaba diversas acciones, como masturbarse o ser follada, mientras de fondo se proyectaban montajes de porno duro y violencia snuff. Estas acciones se caracterizaron por su sordidez y su violencia, consideradas de manera positiva y como una forma adicional de expresión.

---

<sup>245</sup> *Queeruption Karcelona*, Barcelona 2006; *Soles Negros*, La Escocesa 2007; o este *Feminismopornopunk*, Arteleku 2008, por citar solo algunos ejemplos entre otros.



**Fig. 73.** Pornoterrorismo. Fotos: Marc García, MarziaX y Antic Teatre. Licence Creative Commons sa-nc-by.

A partir de 2008, y de manera discontinua, comienza a incorporar otros elementos del lenguaje escénico. Así se advierte a partir de su colaboración con armsidea (Emmertrop, Bourges y Teatro Pradillo, Madrid; 2008), donde aparece la voluntad compartida de explorar nuevas posibilidades plástico-expresivas que Diana llevará consigo en su propio viaje, y que luego ampliará a nuevas colaboraciones (con VJMac o con Lucía Egaña, por ejemplo). El guión técnico de la puesta en escena es siempre más sofisticado, así como la elaboración: a) de las proyecciones (que van desde el apropiacionismo copy-paste hasta la introducción de efectos, signos e imágenes propias, etc.); b) del sonido (voz en off y sonido sintetizado mezclado con su habla en vivo, y uso de micrófonos dentro de su cuerpo); y c) de utilería y atrezzo (introducción de otro tipo de pasamontañas, nuevos elementos y objetos). Además, la noción de ritual está cada vez más presente en sus performances, sin duda influenciados por la increíble visibilidad de la performance chicana y latinoamericana, y por su colaboración con Annie Sprinkle y Beth Stevens.

Quimera Rosa es un colectivo con perspectiva transfeminista y post identitaria formado por Ce Quimera y Kina Madno en Barcelona durante el año de *FPP* (2008). Como ellas mismas han afirmado públicamente en numerosas ocasiones, desciende del trabajo político-artístico de Post-Op en Barcelona, con quienes han colaborado además en múltiples ocasiones. Además, con Post-Op, han colaborado con Shu Lea Cheang en su film *UKI* (2009) junto a otras; con Lucía Egaña en el documental *Mi sexualidad es una creación artística* (2011), junto a Mariana Echeverri, Diana J. Torres, Go Fist Foundation o Post-Op; o con la *Ofrenda Lunar* de Annie Sprinkle y Elisabeth Stevens (2011), además de otras múltiples producciones colaborativas. Además de *Le Violon d'Ingres* (2012), *Akelarre Yaku*, inscrito en su serie *AKLR 2.0* (2012-2014), o el proyecto *Trans\*Plant* (2016-2021) —descritas brevemente al hilo de apartados anteriores—

queremos aquí referenciar su interesante contribución experimental a las prácticas posporno y transfeministas, situadas en la encrucijada entre arte, ciencia y tecnología en la producción de subjetividad, mediante sus performances, talleres y proyectos de investigación<sup>246</sup>.



**Fig. 74.** De izq. a dcha.: Quimera Rosa (2012), *sEXOSKELETON*, performance sonora, Laboral, Gijón /// Quimera Rosa (2013), *Sexus 3 aka La violinista*, performance sonora, Laboral, Gijón (Foto de Rodrigo Van Zeller).

*Sexus 3 aka La Violinista* (desde 2013<sup>247</sup>) es una síntesis de su labor experimental en torno a la electro-química, una performance que fusiona bio-hacking, body noise, y BDSM. Al ritmo de una proyección encadenada a gran escala de imágenes cyber-punks, Ce y Kina transforman sus cuerpos en una especie de replicantes-instrumento, sonoros y sexuales, a través de prótesis electrónicas conectadas a su carne mediante la técnica bedesemera de las agujas —entre otras—. Otro proyecto bio-tecno-posporno es SXX [Sexoskeleton Turing Test], desarrollado en estancias de investigación en LABoral (Gijón, 2011. (Fig. 74) y posteriormente en Hangar (Barcelona, 2013)<sup>248</sup>. Esta performance, desarrollada en su versión 2.0. en colaboración con Víctor Mazón y Óscar Martín, propone una interrelación sensorial y sexual entre dos cuerpos separados

<sup>246</sup> Véase al respecto su activa web <https://quimerarosa.net>.

<sup>247</sup> Realizada y/o exhibida con diferentes adaptaciones en Patachin (A Coruña, 2013), La Purée (Barcelona, 2013), Festival MEM (Bilbao, 2013), La Mutinerie (París, 2013), Emmetrop (Bourges, 2014), Festival Pornífero (Lima, 2014), Off Limits (Madrid, 2014), Tramallol (Sevilla, 2014), La Invisible (Málaga, 2014), Lxs 15 gatxs (Granada, 2014), La Llimera (Valencia, 2014), Delicate SM Festival (Nantes, 2014), LUFF Festival (Lausana, 2014), Pavillons Sauvages (Toulouse, 2014), DATABAZ (Angoulême, 2014), FAT, 4º Festival de Audio Tangente (Burgos, 2014), Festival Feministaldia (San Sebastián, 2014), Queer Week, Universidad de Ciencias Políticas (París, 2015), Glitch Refrag Festival (París, 2015), Neon Kunst (Berlín, 2015), Queer Eyes Festival (Praga, 2015), Aetpotheek, Sign6 (Bruselas, 2015), Sonic Protest Festival (Marsella, 2015), GegenKINO Festival (Leipzig, 2015), Altes Finanzamt (Berlín, 2015), Stadtwerkstatt (Linz, 2015), Explicit Festival (Montpellier, 2015), Organo Biennal (Burdeos, 2015), Ze dos Bois Gallery (Lisboa, 2015), o Sonoscopia (Oporto, 2015).

<sup>248</sup> Presentado también en *Bodynet ¿Cómo hacer una red de cuerpos?*, Medialab Prado (Madrid, 2013).

espacialmente, pero conectados mediante exoesqueletos prostéticos cuyos dispositivos transmiten de uno a otro estímulos sensoriales así como información de las reacciones físicas y emocionales de manera cruzada.

armsidea es un proyecto del colectivo Ideadestroyingmuros que nació en Venecia en 2005 y reside en Valencia. Es un colectivo posicionado políticamente en creación artística, activismo poético y activismo alter-educativo. Tras Feminismopornopunk, en 2008 expresó su deseo de abandonar el cubo blanco de la sala de exposiciones, higienizado, estandarizado y controlado, y acercarse al cubo negro del teatro, en el que era sensible a valores contrapuestos (oscuridad, suciedad, etc.) (Sentamans y Tejero, 2010), así como el marco que puede ayudar a hibridar determinados lenguajes artísticos. Su experiencia inicial en este sentido, y en el ámbito de las prácticas artísticas posporno, fue *pornodrama*<sup>249</sup> (2009-2010, de alrededor de 1 h. Fig. 75), una performance coral de varias etapas, que fue la primera en tomar prestadas muchas estrategias de las prácticas escénicas. Algunos de los elementos más obvios incluyen un colchón de dos plazas que ha sido violentamente destripado y destripado con herramientas afiladas como cuchillos y hachas, y una silla de ruedas equipada con un consolador, descontextualizado y utilizado en un ejercicio de masturbación. Este trabajo, al igual que los siguientes, se encuentra a caballo entre la performance, el happening y el espectáculo escénico de tipo político. Todo termina con una gran orgía real, en la que se invita al público a participar. La obra *pornocapitalismo*<sup>250</sup> (2011, de alrededor de 1 h 20''). Fig. 75), implica una evolución en el uso del espacio escénico y sus estrategias. Se introducen dos variaciones importantes a nivel formal respecto al proyecto anterior. La primera es la intervención mural (adaptada al espacio, directamente sobre la pared de la sala o sobre una base de cartulinas improvisadas), que consiste en escribir con rotulador o tiza frases, consignas, conceptos o insultos, tales como: "Yo soy una perra", "anocracia", "come mierda" o "píldora". La segunda variante se refiere al uso de la luz: a) como imagen superpuesta al cuerpo para resignificarlo (proyección de imágenes fijas o en movimiento); y b) como fuente de irradiación de luz corporal (manipulación de pequeñas barras de neón blanco). Estas acciones significantes que remiten a un cortocircuito narrativo de la productividad del capitalismo son como una lluvia dorada en un vaso de cristal que se consume inmediatamente (como un ciclo improductivo y escatológico) y una acción conjunta de masturbación, donde el dispositivo escénico centra la acción sobre las nalgas y el ano como lugar de ruptura sistémica.

---

<sup>249</sup> *Cicle SONIVIS10*, Octubre Centre Cultura Contemporània, Valencia, 2009; *Muestra Marrana III*, Hangar, Barcelona, 2010; *Teatro de Los Manantiales*, Valencia, 2010; *Kabaret Radio Malva*, Mayhem, Valencia, 2010; *Festival de Cine//B-4*, Santiago de Chile, 2011.

<sup>250</sup> *CORPO È MIO - Female Extreme Body Art Festival II*, Roma, 2011; *LPM - Live Performance Meeting*, Nuovo Cinema Aquila, Roma, 2011; *Muestra Marrana IV*, Hangar, Barcelona, 2011; *Festival de Cine//B-4*, Santiago de Chile, 2011; *Teatro de los Manantiales*, Valencia, 2011; *III Noche Golfa de artes escénicas*, Periódico Diagonal, Madrid, 2012; *La llimera*, Valencia, 2013.

Cierra su trilogía de producción posporno propia *borrador battonz kabaret* (2012, de alrededor de 1 h. Fig. 75), que contó con una gira más amplia que sus dos trabajos previos<sup>251</sup>. Basada en la singular pieza del feminismo radical escrita por Valerie Solanas en 1967, el *SCUM Manifest*, a diferencia de sus propuestas anteriores abandona la sobriedad conceptual y la dureza formal pornográfica en favor del colorismo, la comedia musical, la parodia, el humor y el simulacro. Los complementos utilizados en esta obra, más cercana al cabaret político, tienen generalmente un carácter más teatral e histriónico, en la línea de los espectáculos drag queen y drag king: pelucas de colores, maquillaje excesivo, vello púbico y nalgas postizas. Además, introducen el guión textual, el mimo y varias coreografías. En sus dos partes, entre las cuales hay un cambio de vestuario a la vista, arrancan recitando oralmente una adaptación de fragmentos del original de Solanas, para durante la segunda re-visitarse ciertos lugares comunes del rap.

A estos trabajos, artistas y colectivos, le seguirán otros tantos hasta la actualidad, en una evolución que arranca con unas obras cuyo propósito primero es deconstruir simbólicamente (audiovisual, gráfica y textualmente) la representación heteronormativa de la pornografía para proponer nuevos imaginarios posibles (“otro porno es posible”). Esta experimentación con el cuerpo y con diferentes disciplinas artísticas y tecnológicas tendrá continuidad, y se ampliará también a una reflexión sobre las implicaciones materiales del trabajo posporno desde la perspectiva de las trabajadoras sexuales y sus condiciones materiales de producción<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> *II Cabaret Clandestino Corrosivo "charivari" 2.1*, Oximoron, Valencia, 2012; *Fête Transmarikabollo*, San Sebastián, 2012; *Jornadas Porno post-apocalípticas de Post-op*, Hangar, Barcelona, 2013; Sporting Club Ruzafa, Valencia, 2013; Can batlló, Barcelona, 2013; *XVIII Jornadas de Convivencia de Personas Seropositivas*, Valencia, 2013; Clan Cabaret, Alicante, 2013; La azotea, Murcia, 2013; Off Limits y La Selecta, Madrid 2014, entre otros espacios y encuentros.

<sup>252</sup> Véanse a este respecto, por ejemplo, algunos trabajos de Linda Porn, o el proyecto de Andrea Corrales Devesa *La dimensión corporal de la imagen pornográfica* (Centre de Cultura Contemporània del Carme, Valencia 2020), entre otros.



**Fig. 75.** *armsidea, pornodrama*, Valencia 2009 (Fotos: Esperanza Moreno, Patricia Aragón); *pornocapitalismo*, Málaga 2014 (Fotos: aleks green); *borrador batonz kabaret*, Valencia 2014 (Fotos: aleks green).



O.R.G.I.A, 40 años SON. *Somos calle/somos lucha, somos historia, somos nosotras*, performance (2017), 30' aprox. En *Millones de Perversas. La Radicalidad Sexual de los años 70*. En el programa *El porvenir de la revuelta. Memoria y Deseo LGTBIO*, CentroCentro Cibeles, Madrid (2017-2018). Foto: Nacho Sarrais.

# CONCLUSIONES



# CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos podido ver cómo el transfeminismo se ha consolidado desde finales del s. XX y a lo largo de estas dos décadas del s. XXI como una red político-afectiva con una muy activa facción artística crítica, fundamental para la ampliación del orden simbólico socio-cultural y político del Estado español. En estos cuarenta años de democracia, el Estado de derecho español ha arrastrado el poso cultural, social y político de una ideología nacionalcatólica impuesta durante las cuatro décadas anteriores, a la vez que ha entrado de forma rápida en los flujos globales del capitalismo neoliberal. El transfeminismo se consolida en esta encrucijada de regulaciones simbólicas que atraviesan su contexto, y va a activar los posicionamientos críticos desde los que se producen sus prácticas artísticas y activistas en conexión con una genealogía activista (feminista y desde la disidencia sexual fundamentalmente). Somos hijxs de una transición democrática desmemoriada y reaccionaria que va a “cerrar en falso” la dictadura franquista (Carmen Navarrete, 2019), sin un proceso social y cultural de revisión crítica que permitiese una reformulación del/de los relato(s) colectivo(s) heredados de un sistema autoritario. Éste había puesto en marcha fuertes mecanismos de control — penales, judiciales y sociales— que producían unas violencias tanto simbólicas como físicas sobre las personas —por castigo, invisibilización, negación de posibilidades de ser, represión, patologización—. El modelo de familia heteropatriarcal en torno al que se constituyó obligatoriamente la sociedad del franquismo, y que subyace en la democracia actual, se fundamenta en una concepción asimétrica del poder según el género, establecido a partir de una concepción dicotómica y esencialista, que subordina el sujeto “femenino-mujer” al “masculino-hombre”. Un sistema binario, jerárquico y excluyente en el que aquellas personas que por cuestiones de identidad no encajan, quedan fuera en un sentido simbólico y físico. Esto marcará las vindicaciones en relación a la identidad y la justicia social en el Estado español, como son las del feminismo y las luchas LGTBIQ+, y son recogidas por el transfeminismo, que va a cuestionar de una manera interseccional las formas en las que se producen estos sistemas de control y a formular de forma teórica, pero también plástica, modelos de desactivación y posibilidades de acción. Por tanto, este contexto vindicativo anterior va a tener un peso en nuestras prácticas y posicionamientos críticos.

Por otro lado, ya desde el final de la dictadura, la progresiva apertura de fronteras de nuestro país supondrá un cambio de paradigma geopolítico en el que se van a dar procesos paralelos y contradictorios de control y permisividad según los intereses económicos. Esto permitirá una progresiva permeabilidad a los flujos exteriores, que afectará también al desarrollo cultural y contracultural de las generaciones que protagonizan la Transición y la democracia, y que preceden o se solapan con las redes transfeministas. En este proceso, las luchas sociales que pudieron sobrevivir en el exilio y

en la clandestinidad, van a reactivarse, y con ellas las feministas, que tras unos años de unión en la doble militancia, entrarán en un proceso de atomización especialmente a partir de los años 90. Un hecho que tiene que ver con la institucionalización de una parte del feminismo que materializa los cambios políticos auspiciados por la Comunidad Económica Europea en materia de Igualdad, lo que creará desconfianza y fractura con otros posicionamientos feministas críticos (autónomos). Estos cambios, fracturas y tensiones en el feminismo son una cuestión que hemos relacionado con las genealogías del transfeminismo desde el que se producen las prácticas artísticas analizadas.

Paralelamente al cruce a las luchas de los feminismos, una serie de movimientos sociales críticos surgen de las urgencias derivadas de los acontecimientos que, desde los años 80 en España, definen una cultura del miedo para nuestra generación como mujeres y disidentes sexuales: la crisis de la heroína y la del sida, y el caso Alcásser. Estas crisis desvelan cómo los mecanismos de control y autocontrol en el cuerpo social siguen operando desde la democracia, aunque de diferente forma que en el sistema anterior (ahora especialmente sustentados por los *mass media* y en el contexto global de capitalismo neoliberal en el que vivimos). Los tres hitos citados marcarán nuestra forma de relacionarnos con el territorio, la sociedad, nuestro entorno familiar y nuestros propios cuerpos, así como una conciencia pre-teórica de las formas de regulación de la vida en relación con nuestras diversas identidades. El caso Alcásser es paradigmático para desvelar cómo el sistema in-corpora el miedo en el cuerpo de las mujeres para su control social (Barjola. 2018). Así mismo, con la crisis del sida y de la heroína, estos sistemas de control van a operar a través del estigma y la desinformación, desvelando también cómo los mecanismos de poder de los gobiernos priorizan unas vidas por encima de otras (algo que será definido años más tarde por Achille Mbembe con el concepto necropolítica). En concreto la crisis del sida va a catalizar las luchas sociales y el activismo LGTBIQ+ de forma global, y se van a compartir estrategias de lucha entre contextos, con una especial activación en el ámbito estadounidense, generándose aquí unas redes de lucha con su propia idiosincrasia (la insumisión, el neoliberalismo incipiente y la crisis económica de los 90, etc.).

Por tanto, podemos concluir que nuestras prácticas son posibles en el margen de actuación de la nueva sociedad de bienestar del proyecto occidental global, con sus particularidades en este sur europeo “recién” abierto a la democracia. Y que son herederas de un deseo de reformular radicalmente la historia a partir de *otros* relatos, que establecen genealogías con lo underground y lo marginalizado, y que encuentran también un reflejo en las luchas, discursos y representaciones que nos llegan de fuera, donde los movimientos sociales identitarios se han formulado ya. En este sentido, hemos aportado una propuesta para definir el transfeminismo como una conceptualización política materialista a partir de las genealogías feministas, y que se da a partir de un re-procesado de diversos ingredientes históricos del propio feminismo (las luchas de clase, antirracistas, y de(s)coloniales), amasados con los aliados políticos de siempre, como las

trabajadoras sexuales (feminismo pro-sex) y las vindicaciones LGTBIQ+ (feminismo lésbico). Será especialmente relevante el protagonismo político de las bolleras, aunque se hará especial hincapié en “la cuestión trans\*”. Y como novedad, se sumarán las contiendas anticapacitista y antigordófora. Este proceso de mezcla y rumia, no exento de problemáticas, producirá —y sigue produciendo— una masa disímil, cuyos grumos irán resquebrajándola en diferentes lugares a pesar de su voluntad política compartida, especialmente a partir de las Jornadas Feministas de Granada de 2009.

Por otro lado, la apertura de fronteras también supondrá la entrada de corrientes y de contracorrientes culturales, de teorías y visualidades, que desde la transición hasta ahora van a impactar en nuestras genealogías a diferentes tiempos. La configuración de nuestros imaginarios en-común y a la vez diversos es un popurri de referentes visuales y culturales que hemos denominado “ajuar frankenstein”. Un aglutinado de arte y activismo que marca el modo en el que consumimos-leemos/produimos imágenes desde un punto de vista político en nuestro colectivo y en conexión con otros, en tanto que aún estética y política, que se produce en un espacio abierto y cambiante en el que se entrecruzan referentes, antecedentes, genealogías diversas, memorias e imaginarios, contaminándose entre sí y dando lugar a procesos paralelos de producción de sentido y de lucha. La cultura audiovisual atraviesa nuestras prácticas y nuestros procesos vitales, ya que pertenecemos a una generación que absorbe la explosión de estilos y modas que trae la apertura democrática y el desarrollo tecnológico de la época. Sin embargo, las redes transfeministas escapan a la definición importada de generación X. No nos sentimos reconocidas en esta incógnita rebelde pero apolítica, acrítica, cuyo imaginario re-santifica los mitos heterosexuales del amor romántico desde un cierto existencialismo. Sin embargo sí que nos reconocemos en un transitar y picotear estilos, entremezclar referentes y formas de hacer, sin quedarnos con/en ninguna etiqueta, algo que podría ser definido como “queer” en una acepción extendida. Esta heterogeneidad multiplica las posibilidades de establecer unos referentes fijos. Si bien sí que hay líneas comunes que nos unen, y en este sentido hemos establecido relaciones entre los procesos culturales que nos llegan y nuestras prácticas artísticas. Hemos crecido al rebufo ~~la~~ de la heterogénea explosión de La Movida, no solo la madrileña, sino la del underground barcelonés o el post-punk del norte de la península, la de los barrios y de las periferias. Toda una producción audiovisual, literaria y musical, que daría lugar a un cambio en las formas de ocio, de relacionarnos socialmente, de expresar nuestra identidad, que si bien no tiene entidad de movimiento, configura un caldo de cultivo en el que se desencorsetan y eclosionan propuestas de resistencia al sistema. Crecimos con un legado de estéticas y cultura rebelde que llegaba a ~~los~~ programas televisivos como la mítica Bola de Cristal donde ya aprendimos estrategias —“sola no puedes, con amigos sí”—, el uso de la retórica visual, o donde simpatizamos con los imaginarios monstruosos. La cultura musical llegó a la TV mediante formatos especializados que nos introdujeron en las experimentaciones audiovisuales del videoclip, y que abrieron puertas a los iconos pop anglosajones —Madonna, David Bowie, Queen—. Así llegaron otras corporalidades,

expresiones identitarias marcadamente sexuales y “torcidas” a nuestras vidas, antes que la teoría queer. Por tanto, hemos concluido que las personas que conformamos las redes transfeministas y que hemos trabajado y trabajamos desde el lenguaje visual, nos hemos empapado de los procesos culturales de las diversas generaciones desde los años 80 hasta ahora, transitando por estilos y modos de hacer diversos. Nuestro “imaginario frankenstein” también se ha alimentado de las corrientes del underground nacional, circuitos contraculturales que ampliarán la cultura visual con la que crecemos, como es el del cómic. En este ámbito se generaron una serie de propuestas experimentales críticas e inéditas —aunque con raíces en las historietas satíricas nacionales, donde se contraponen narrativas para dar una visión amplia del momento de la transición y de la modernidad. Ahí se cuajó la primera generación de mujeres historietistas que rompen con el cánón de lo femenino y la mirada masculina. Otros personajes saldrán de los suburbios barceloneses, como las travestis y trabajadoras sexuales protagonistas de los cómics de Nazario. Amigo de Ocaña, forman parte, junto a Rampova, y Miguel Benlloch, del “mamarrachismo” creativo, como hemos bautizado una serie de prácticas pre-queer que surgen de la resistencia libertaria y homosexual al franquismo. “Brillantes rarezas” (Vila, 2020), que toman recursos de lo popular, lo folclórico y lo kitsch para resistir, que se revolviéron ante la heteronormatividad de las luchas “hetero-izquierdistas” y ante la línea normalizante y homogeneizante de las luchas LGTBIQ+. Fueron supervivientes del franquismo, pero también, volviendo a Vila, de la crisis del sida, de la del feminismo blanco “clasemediero y colonial” y sus transfobias, y de la crisis cultural traída por el sistema capitalista, que crearon formas que se resistieron a la desactivación de sus luchas libertarias. De esta manera, podemos afirmar que las prácticas artísticas transfeministas son un nodo de la cultura visual contemporánea, en el que conectan corrientes, modos de hacer y propuestas nacionales e internacionales, de diferentes ámbitos que abarcan desde el mainstream a lo underground a lo largo de más de veinte años.

Desde el contexto anglosajón llega a nuestro contexto el Riot Grrrl como un movimiento contracultural internacional, surgido de la influencia y contaminación con el Queercore, el cual a su vez era una expresión del punk desde lo queer. Aunque no habrá un significativo movimiento Riot en la escena musical de la España de los años 90, algunos colectivos, como LSD junto a la Radical Gay en Madrid desde finales de los años 80, o Erreakzioa-Reacción en Euskadi, sí recogerán sus herramientas de acción y creación para generar formas de expresión de bajo coste, autogestionadas, reivindicativas e independientes, con un fin expresivo, de transmisión contracultural de formas e ideas autónomo, y de disfrute colectivo, bajo los lemas DIY, DIT y DIWO. Hemos constatado a lo largo de la presente tesis la importancia de estos colectivos nacionales como precursores, referentes o activadores de las redes transfeministas, y cómo estas estrategias y modos de hacer son fundamentales en las principales propuestas y activaciones artístico-políticas transfeministas de nuestro contexto.

Hemos visto como nuestras genealogías, en lo político, son parte del feminismo en cruce con los activismos y las políticas identitarias, ya que solo desde ahí podemos deconstruir nuestra herencia y repensar los vacíos, insertar nuestra subjetividad en ella, pensar desde identidades colectivas, devenir-con (Haraway) y en relación con otros para pensar otros futuros posibles. El transfeminismo se articula desde el feminismo, entendiéndolo como lugar de debate, fisuras y movimientos epistemológicos (Butler), en oposición a un feminismo estable y estanco, donde se establece un sujeto único central que acaba reproduciendo estructuras de control, identidades periféricas y desigualdades, al igual que las estructuras que pretende combatir. Hemos crecido tomando consciencia de los vacíos y contradicciones que atraviesan la “sociedad igualitaria”, y por extensión nuestros cuerpos, y también de las violencias que producen. Hacer “trans-feminismo” supone situarnos en nuestras subjetividades diversas, unas identidades fuera de la norma, en resistencia, que se deconstruyen para construirse (desaprender para aprender) desde una revisión colectiva. Esto requiere repensar alianzas, metodologías y estrategias creativas y propositivas, algunas de las cuales hemos destacado en esta tesis por su importancia en la producción cultural y teórica de las redes transfeministas, como es la revisión crítica e interesada de un pasado establecido (“arqueología de la sopecha”, O.R.G.I.A, 2018); el “pensar futuros posibles” desde lo colectivo y el plantear presentes vivibles (fabulaciones especulativas, Haraway, 2020); las metodologías del error y del fracaso (Lucía Egaña, 2017; Jack Halberstam, 2011), la colectivización de saberes y microsaberes (Tatiana Sentamans, 2013b) y las metodologías queer, carroñeras, torcidas, para-académicas (Jack Halberstam; Lucas Platero; Lucía Egaña; Donna Haraway; Gracia Trujillo; Paul Preciado). De esta manera, podemos concluir que el transfeminismo amplía espacios y formas de hacer no excluyentes desde el feminismo y las luchas sociales e identitarias.

En lo teórico, esta red ha tenido sus activaciones gracias al *con-tacto* con las teorías críticas llegadas en procesos de traducción de ida y vuelta, de forma desordenada y a destiempo, desde el contexto anglosajón, el francés y/o el latinoamericano: las que han elaborado pensadoras feministas hechas desde los años 70, de la imagen y de la historiografía (Laura Mulvey, Griselda Pollock, Linda Nochlin, Monique Wittig, Laura Cottingham, Lucy Lippard, Laura Mulvey), conectadas con el posestructuralismo (con Deleuze, Guattari, Boudrillard); con Foucault como “caja de herramientas” que antecede a la teoría queer y sus derivas; como un crisol de lo anterior, con Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick o Donna Haraway, Jack Halberstam, Judith Butler y Paul Preciado como grandes influencias, etc. Y posteriormente para nosotras, las de la crítica de(s)colonial y antirracista con Gloria Anzaldúa, Achille Mbembe, Audre Lord, Angela Davis, Cherrie Moraga, Chela Sandoval, o Yuderlys Espinosa, que nos resituaban en el discurso feminista e identitario, y nos hace repensar todo lo anterior desde los sures globales.

Por tanto, como conclusión a todas estas cuestiones, podemos decir que “lo colectivo” tiene una gran importancia para las formas de hacer del transfeminismo, como estrategia

para romper con las hegemonías epistemológicas y sus grandes relatos. Algo que se deriva de procesos contextuales (geopolíticos, económicos, generacionales, etc.) y de un interés común enraizado en la conjunción de inquietudes políticas, intelectuales, hedonistas y temáticas que atraviesan nuestras genealogías. A partir de la necesidad de catarsis de nuestra rabia, también de aprender y de experimentar, y de poner en práctica deseos e intuiciones, se producen unas conexiones con otros que dan lugar a una red de acción y de afectos. En coherencia con las formas de hacer desde el transfeminismo, generadoras de autoconocimiento y de prácticas compartidas, hemos aplicado una metodología de investigación autoetnográfica para llegar a otras lecturas alternativas a la historiografía LGTBIQ+ y del feminismo planteada hasta ahora, y ampliarlas. Partiendo de la autohistoria-teoría de Anzaldúa (2016), hemos abordado la escritura de carácter autobiográfico para generar otras propuestas teóricas y epistemológicas que indaguen sobre las ideas e imaginarios que regulan la sociedad, más allá de los relatos únicos y estancos. Así desde el relato situado, hemos entrelazado nuestras identidades individuales y colectivas, aportando una visión complementaria sobre el panorama cultural y socio-político en relación a las prácticas artísticas transfeministas.

Así mismo, hemos abordado el debate producido en las últimas dos décadas sobre las prácticas artísticas transfeministas, en el que una parte del feminismo será suspicaz acerca de las mismas, como si no tuvieran ninguna relevancia dentro del debate feminista en general o dentro de la historiografía del arte desde una perspectiva crítica, o como si desviasen el foco sobre los asuntos considerados como trascendentes desde la agenda feminista institucional o del MFC, o peor aún, como si fueran una amenaza para la lucha política misma del feminismo. De este modo, tales contribuciones basadas en una renovada lógica de la exclusión, reificándose de nuevo al amparo de cierta importación/traducción teórica según sus intereses ideológicos, formalizan en la actualidad una oposición entre lo feminista y lo queer/cuir/kuir. Tras la revisión teórica, hemos concluido como las teóricas auto-denominadas feministas —fundamentalmente mujeres cis, blancas, heterosexuales y académicas— que apoyan la implicación de las prácticas artísticas en los movimientos sociales y sin embargo atacan el trabajo transfeminista sobre la representación —porque atomiza la lucha feminista e introduce “temas menores” como la identidad, la expresión de género y/o el deseo— están minando la misma preocupación por la preservación de las diferencias que dicen defender. En la línea de esto último, ha quedado patente cómo el trabajo de artistas y colectivos transfeministas ha sido y es “objeto de interés”, a pesar de que siga siendo invisibilizado, poco investigado, desplazado, menospreciado, o considerado como puntual o anecdótico, a pesar de haberse desarrollado a lo largo de más de dos décadas hasta la actualidad. En este sentido, el tercer y último apartado del capítulo III supone una aportación significativa de esta tesis, ya que compila cronológicamente y de manera razonada un trabajo de campo que el colectivo O.R.G.I.A ha realizado a lo largo de todo este tiempo. La ordenación y el análisis bibliográfico de años de citas dispersas, ha tenido como finalidad entretrejer un corpus teórico referencial en torno al activismo y las prácticas



artísticas transfeministas de un conjunto de personas y colectivos en el Estado español — en conexión con Latinoamérica. Esta especie de inventario —que no taxonomía— da fé del interés continuado sobre estas manifestaciones (a pesar de sus incorrecciones, y su carácter enumerativo, fragmentario e intermitente). Durante el trabajo revisionista de las fuentes, hemos advertido además que el discurso transfeminista adolece en general, al margen de testimonios personales, de un cuestionamiento materialista articulado en el ámbito de las prácticas culturales y de propuestas concretas a este respecto. Podemos afirmar por tanto y a este respecto, que esta tesis recoge, complementa y amplía los trabajos de investigación sobre el tema hechos hasta el momento, con una visión situada y crítica desde el propio hacer de las prácticas artísticas transfeministas, desde sus metodologías y estrategias

A lo largo de los primeros 20 años del s. XXI se dan una serie de encuentros inéditos dentro de espacios institucionales que inciden en la consolidación de las redes transfeministas a través de debates en torno a los ejes teórico-políticos, de la formación para-académica mediante talleres *in-situ*, de la intervención de artistas y colectivos con sus prácticas y propuestas visuales, a la vez que fueron lugares de conexión y consolidación de vínculos político-afectivos. Nunca antes en el panorama contemporáneo un movimiento político-estético había logrado un nivel tal de productividad política, creativa y afectiva, y que se sostuviera conectado durante un período tan largo de tiempo. En esta tesis nos hemos circunscrito a aquellos seminarios y proyectos culturales que marcaron la consolidación de las redes y sus procesos y cambios, en relación a los ejes estético-políticos que se plantearon y prácticas de diversos colectivos y personas de las redes transfeministas que participaron, vinculadas a las temáticas centrales de cada hito. Hay que señalar que la proliferación de espacios de encuentro en estos veinte años ha sido a la vez motor de las luchas y prácticas creativas transfeministas, y consecuencia de su impulso. Y es importante remarcar la importancia de que tanto el espacio institucional de la cultura, como el espacio público en general, sigan pensándose desde la pluralidad y la diversidad, como espacio para el debate y la crítica.

Estos encuentros fueron posibles en el momento en que se produjo un cambio de paradigma en la forma de entender los espacios institucionales del arte como lugares de mediación y de producción de sentido desde la sociedad democrática y plural, con una apertura a los procesos de debate que se están produciendo en contextos de lucha social, y por tanto aportando nuevos enlaces entre prácticas políticas o micropolíticas y el arte entendido de forma más amplia. Este fenómeno tiene su epicentro con el fenómeno de “Las Agencias” en el MACBA de Barcelona y se va a replicar en Euskadi en Arteleku. Éste será especialmente relevante para nuestras prácticas y el afianzamiento de las redes, ya que allí se darán tres seminarios donde nos reunimos en 2004, 2005 y 2008. Entre medias, también en 2005, habrá un proyecto cultural de gran relevancia en la Nau de la Universitat de València. Estas “ocupaciones” y sus activaciones son fundamentales para O.R.G.I.A, en nuestro desarrollo como colectivo y en relación a las redes transfeministas

que se consolidan, son un punto para las contaminaciones, colaboraciones y aprendizajes entre nosotres, pero también con agentes culturales de redes internacionales que nos conectan con sus prácticas y genealogías críticas.

Hemos fundamentado la importancia que tuvo el primer encuentro *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* (MACBA, 2003), en el que los debates y materiales proporcionados en torno a la pospornografía ampliarán o concretarán el marco teórico-político de las prácticas artísticas que ya veníamos realizando con anterioridad algunos de les participantes, siendo importante también para otros como un momento iniciático en estos debates. La pospornografía es un concepto que resume una serie de prácticas visuales y de activismos que parten de posicionamientos feministas pro-sexo. Éstos se formulan en la llamada Sex War de los años 70 en el contexto anglosajón, como respuesta organizada y colectiva ante las acciones de las feministas que pretendían la regulación de los cuerpos en relación al trabajo sexual, con medidas abolicionistas e intervencionistas. El feminismo pro-sexo abarca las luchas de les trabajadores del sexo, de las lesbianas BDSM, y en conexión con las de los derechos de las personas con VIH/sida, de las personas trans\* y de las personas racializadas, es decir, se conforma en las políticas identitarias. Estas luchas pretenden conseguir derechos fundamentales, espacios autónomos de representación y decisión sobre la propia vida, así como generar redes y estrategias que sustenten esas posibilidades amplias de ser y de vivir; y en una visión más profunda, de cambiar las estructuras de poder que generan diferentes violencias. Las condiciones políticas de nuestro país no dieron pie a estos debates hasta entrados los 90, con sus particularidades, y permanecen inconclusos y exacerbados hasta día de hoy. El feminismo institucional configurado en estos últimos 40 años se ha alineado mayoritariamente con posicionamientos abolicionistas, aunque sin entrar en un primer momento en grandes debates. El feminismo lésbico y autónomo sí que abordó, sin embargo, la relación entre sexualidad y feminismo de una manera propositiva, y fue fundamental su papel en el cuestionamiento del sujeto político del feminismo que da lugar a la pluralidad de enunciaciones en él, y a unas redes de activismo sexopolítico. Aquí cabe destacar el CFLM y los colectivos LSD y Hetaira (al igual que ACT UP, Lesbian Avengers o PONY en Estados Unidos), por ser pioneras en entender cuestiones estratégicas como la autorrepresentación, la creación en colectivo y desde lo lúdico-festivo, así como lo afectivo, en su doble dimensión política y de placer. En definitiva, es en ese momento en el que el cuerpo se desvela como la última frontera del feminismo con los activismos LGTBIQ+, desde donde repensar el sexo y el género, y producir cambios reales. Esto marca un punto de choque y de diversificación de ambas luchas —unas más cercanas a propuestas de cambio radical y otras a una normalización y asimilación al sistema. Las prácticas artísticas transfeministas surgen en este panorama, sin embargo no olvidamos a nuestras antecesoras que, si bien iniciaron sus luchas y reivindicaciones por la libertad sexual de las mujeres y/o de las personas trans\* en el tardofranquismo y la transición, no tuvieron el reconocimiento del feminismo del momento ni el empuje de una red político-afectiva más visible. Por ello, supone una

aportación a la tesis destacar la relevancia del “ajuar frankenstein” en su dimensión de proyecto de recuperación y relectura en clave transfeminista de nuestra cultura y contracultura, más aún al observar cómo los derechos de las trabajadoras sexuales, así como la regulación de las representaciones de los cuerpos y las prácticas sexuales en el ámbito pornográfico y pospornográfico, protagonizan un creciente interés en los feminismos, en el ámbito académico, en el social y en el político. Sigue siendo por tanto necesaria una labor de amplificar las voces de quienes “ponen el cuerpo” y pluralizar el discurso frente a los posicionamientos abolicionistas, regulatorios en un sentido homogeneizante, y estigmatizantes.

Las prácticas artísticas transfeministas son una continuación de estas genealogías que repiensan lo social y lo político, y con ello lo cultural, desde la disidencia. Y el Maratón Posporno nos permitió ampliar nuestra cartografía en este sentido, y nos proporcionó una idea de pertenencia y de “cosas por hacer” desde nuestras posibilidades de creación y lucha. Entendemos por tanto que la teoría queer tiene un peso fundamental como proyecto epistemológico paralelo al de estas luchas y posicionamientos, de igual modo que lo tienen las prácticas posporno en las que sujetos antes subalternos se re-apropian de la representación de su cuerpo y de su sexualidad. Pero sobretodo la parte práctica del encuentro, el taller propuesto por el colectivo *Encorps* junto al coordinador del seminario Paul Preciado, va a tener el poder —político, afectivo y creativo— de conectar nuestras fantasías a través de unas prácticas performativas colectivas, por lo que lo hemos considerado, junto con otros, como un momento clave en los primeros momentos de nuestra trayectoria.

Concluimos además que en estos 40 años de democracia se han adoptado diferentes estrategias desde el feminismo crítico para cuestionar la representación de las mujeres en el arte, oscilando unas hacia la recuperación —tanto en la historiografía como en el espacio expositivo— de un lugar “para las mujeres”, y otras planteando una crítica radical en la historiografía y en el arte en busca de nuevas formas de construir estos espacios de producción de significados. Como estrategias que son, han sido necesarias, complementarias y articuladas alternativamente según los momentos, necesidades y posibilidades. Entendemos las prácticas artísticas transfeministas como parte de ese proyecto crítico abierto aún, en el que proponen una mirada más allá del género, también de las identidades, de los deseos y de la sexualidad. Dinamitan la concepción binaria, clásica y jerárquica de la cultura en favor de lo plural, de lo abierto e inestable. Y proponen otras formas de producir y archivar.

Sin embargo sí que ha habido agentes culturales que desde otras perspectivas han entendido e incentivado estas conexiones. Es el caso de Maria José Belbel y el grupo de Bilbao Erreakzioa-Reacción, formado por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites, que coordinarán en Arteleku *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas*

*contemporáneas* (2004), y al año siguiente junto con Paul Preciado *Desacuerdos. Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas*. Sin duda la labor de Preciado es clave para las redes transfeministas, siendo el que inauguró esta cadena de encuentros y cerrándola cinco años más tarde con *Feminismos Posporno Punk FPP* (además de haber propiciado conexiones internacionales a través de éstos y otros proyectos, y haber construido paralelamente a sus proyectos curatoriales todo un *corpus* teórico filosófico con el que nos hemos retroalimentado). Releyendo todas todas las aportaciones a las que hacemos referencia, podemos concluir que si bien el colectivo vasco nos conecta con toda la labor de las feministas desde los años 70 para reformular la cultura y la historia desde fuera de las leyes del heteropatriarcado, y con las propuestas del DIY, DIT y DIWO de los 80, Preciado lo hace desde la teoría queer, el feminismpornopunk y su propia aportación sobre las tecnologías de producción de los cuerpos.

Si una parte del arte hecho desde los presupuestos feministas desmontó el ideal de lo femenino y cuestionó el “sujeto mujer” como una posibilidad única de ser, y por tanto inició la crisis de la idea de género como algo binario y estable, concluimos cómo una gran parte de la producción de las redes transfeministas ha hecho un proceso similar a partir de la masculinidad. A través de talleres, performances, vídeos y materiales gráficos, la práctica y la visualidad *drag king* ha enlazado con nuestra experimentación en torno a la identidad, la construcción de lo cultural y lo social (y quizá también con nuestra propensión al disfraz, lo carnavalesco y lo lúdico-festivo, muy propio de los retazos de lo pagano y de la mezcla de culturas que nos atraviesa). El *drag king* es una práctica encarnada de resignificación del género, a través de la corporalidad y de su relación con el entorno —movimientos, toma del espacio, gestos, miradas, interacciones con otros, de la prótesis y de las marcas de género—. Así se experimenta y produce la masculinidad como construcción biopolítica, se desmonta su definición como “natural”, además de transgredir sus normas: ahora es artefacto, espectáculo, maquillaje y complemento, conceptos que hasta ahora definían la feminidad. De este modo concluimos cómo el *drag king* ha servido a las redes transfeministas simultáneamente como herramienta crítica deconstructiva, como práctica colectiva, como experimentación creativa y también como formulación de deseos y fantasías, dentro de diversas prácticas —talleres, performances, audiovisuales, fanzines, etc—. Paralelamente a este proceso, se ha repensado la feminidad múltiple, queer y mutante, una feminidad reformulada desde la misma idea del género como performativo, un constructo que se produce a partir de su misma repetición, en un proceso que puede ser alterado, hackeado, para producir cambios y desvelar el propio sistema de producción.

A lo largo de estos encuentros los debates han ido variando y las prácticas de los colectivos y personas se han ido consolidando. En el período que estos abarcan, los grupos que hemos recopilado a partir de la bibliografía y de nuestras experiencias permanecieron muy activos en su producción, y la red transfeminista se nutrió de amplias

conexiones. De hecho, posteriormente habrá una proliferación de encuentros que recogen otras investigaciones, como la de Lucía Egaña. También engarzando con su análisis, es necesario reivindicar la importancia de las producciones artísticas hechas desde la crítica de(s)colonial y antirracista por las compañeras de redes transfeministas y del posporno, la mayoría de las cuales no participaron en estos primeros eventos en espacios institucionales. Fue en 2005 en el proyecto de *Identidades Estratégicas, prácticas de intervención cultural* (La Nau, Universitat de València, 2005), cuando las comisarias Rían Lozano y Johanna Moreno Caplliure introdujeron este eje fundamental en los debates y en las visualidades a través de la obra y textos de artistas traídos desde Abya Yala. Podemos decir que para las redes transfeministas ha sido fundamental pensarnos desde los privilegios de la blanquitud con un pasado colonial, un proceso que nos re-sitúa en nuestros procesos de cuestionamiento sobre cómo se construye lo social, lo político, lo histórico, lo económico y lo cultural como un lugar en el que ver, ser vistos y “poder hacer”.

La presente tesis doctoral subraya la importancia de la producción estético-política de un fenómeno transcultural de difícil catalogación, por su propia resistencia a las etiquetas y las estructuras dadas, como es el de la red transfeminista del Estado español en el s. XXI. Independientemente de la consideración de su “valor artístico” por parte de la crítica especializada y la historiografía, tras lo expuesto se puede afirmar que hay unos modos de hacer, estrategias, imaginarios y deseos compartidos, que están además ligados a unos referentes genealógicos que van más allá de nuestro contexto, cultura y territorio, y los pone en diálogo con flujos globales del pensamiento crítico y de las prácticas artísticas activistas. Los límites de esta tesis se cierran cuando las redes transfeministas se han consolidado, y es innegable la amplitud del trabajo desarrollado, pero los debates y propuestas que lo atraviesan siguen vigentes.

Como conclusión final de esta tesis, y en relación a nuestra hipótesis inicial, podemos afirmar que desde finales del s. XX y en estas dos décadas del s. XXI, en el Estado español se han realizado una serie de acciones, prácticas visuales y culturales, y publicaciones por parte de personas y colectivos con una conciencia crítica transfeminista, y con una clara voluntad de activar cambios en sus contextos. Y que a lo largo de la presente tesis doctoral, hemos entretejido una memoria estético-política crítica de estas prácticas artísticas transfeministas en el Estado español durante el s. XXI, mediante su contextualización, su concatenación con las genealogías feministas y LGTBIQ+, su vinculación con las principales teorías, textos e imaginarios visuales, el análisis de los principales desencadenantes en forma de jornadas y seminarios que sirvieron para consolidar sus relaciones político-afectivas y definieron la red transfeminista, y el análisis de sus principales propuestas plástico-políticas y de sus formas de hacer.

Por último, planteamos vías abiertas a futuras investigaciones desde las aportaciones del transfeminismo. En el contexto de crisis global actual —económica, política y eco-social— se observa cómo desde el conservadurismo reaccionario se pone en cuestión de nuevo y con más fuerza, las demandas históricas que han movilizado las luchas feministas y LGTBIQ+. Es más, vemos cómo en países como EE. UU. algunos derechos ya conseguidos han sido legalmente anulados o bloqueados, como ha ocurrido con la legislación de los derechos reproductivos y sexuales de las mujeres. Las desigualdades que atraviesan la sociedad, lejos de haberse resuelto, parecen estar en una escalada creciente, mientras la biopolítica sigue operando para sustentar un régimen de poder de unos sobre otros, manteniendo un orden social basado en las violencias transversales de siempre, que siguen alimentando las agresiones físicas. En definitiva, las luchas transfeministas siguen siendo pertinentes, en tanto que se requiere de forma urgente seguir ampliando el espacio simbólico de representación desde la transversalidad. Y en ese proceso, pensamos que se deben seguir ampliando las prácticas artísticas con perspectiva crítica como herramienta política para producir cambios. Es importante mantener vivo este espacio de investigación, lucha y creación para sustentar nuestras genealogías y los debates fundamentales para los futuros por venir. Hemos planteado como el debate antirracista y de la descolonialidad ha sido y es fundamental en este proceso, en tanto que el orden mundial sigue sustentado en el racismo y en el extractivismo. También queda abierta la búsqueda de otras formas de construir la historiografía del arte desde una perspectiva transfeminista, para dar con otras formas de hacer archivos, memorias y genealogías, ya que son el magma sobre el que se pueden sostener las redes futuras en las que otras sigan aportando nuevas y revolucionarias formas de pensar-haciendo otras posibilidades de ser-estar en el mundo. Al igual que en estos veinte años nuestro “ajuar frankenstein” nos ha sustentado. Otra cuestión importante a seguir revisando, desde la misma idea de “sustentar”, de sostenibilidad pero desde una perspectiva materialista, es la de la relación entre las prácticas artísticas del transfeminismo, y los modos de producción materiales, que permita repensar formas de hacer que sean revolucionarias, escapen de la fagotización del sistema, pero no descansen en la precariedad de los artistas y activistas, de quienes ponen el cuerpo. En este sentido, nos parece importante seguir investigando cómo hacer desde lo colectivo y desde la red para pensar otras economías que equilibren lo material y lo afectivo desde otras lógicas diferentes a las del capitalismo.

MASTI  
iCOTU  
LENG  
UAY

O.R.G.I.A, O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [*Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria*], (2004-2005), libro reversible de artista [fragmento].

# **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pensar con otros supone una política de cuidados respecto al uso de sus referencias y la acreditación de su trabajo. En este sentido, y a pesar de los diferentes estilos de citación, si la coyuntura lo permite, se explicitará el nombre completo y apellidos de los autores, precisamente para hacer visibles las marcas de género, y por lo tanto, para hacer emerger a todas las mujeres que componen el bloque de referencias. En caso contrario y siguiendo estrictamente APA -en este caso- o similares, su aportación quedaría, una vez más, diluida en unas siglas que nuestra programación cultural nos haría interpretar como autores varones.

---

## A

ACT UP. (s.f.). *Capsule History*. ACT UP. <https://actupny.org/documents/capsule-home.html>

Aguilar, Paloma. (2001). Justicia, política y memoria: los legados del Franquismo en la transición española. En *Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales*, Working Paper 2001/163.

Águeda. (2009). La última heterosexual del planeta. En Rodrigo Prieto *VIDAS QUEER La politización de la experiencia transmarikabollo de Barcelona* (pp. 202-213). [Tesis doctoral] Universitat Autònoma de Barcelona.

Alcántara, M<sup>a</sup> Ángeles [Gelen Jeleton]. (2015). *Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzineoteca feminista-queer*. [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Aliaga, Juan Vicente. (1997). ¿Existe un arte queer en España? En *Acción Paralela*, (3), 54-71.

Aliaga, Juan Vicente. (2012). Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español. En *Desacuerdos* 7, 196-213. MACBA/Centro José Guerrero/UNIA arteypensamiento/MNCARS.

Aliaga, Juan Vicente. (2013) Espacios de deseo, espacios de riesgo. En Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y Carmen Navarrete [Eds.], *El sexo de la ciudad* (pp. 45-60). Tirant Humanidades.

Aliaga, Juan Vicente. (2014). And the Altar started to moan and groan! Transfeminist Artistic Practices in Spain, A Taxonomy in Sexual Differences and Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories. En Amelia Jones y Erin Silver [Eds.], *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester University Press.

Aliaga, Juan Vicente. (2017). ¡Y el altar se puso a gemir! Prácticas artísticas transfeministas en España. En Rafael F. Mérida Jiménez, Jorge Luis Peralta y Lukasz Smuga [eds.]. *Interalia, A Journal of Queer Studies. Entre otros/as. Perspectivas queer en el mundo hispánico*, (12), 172-184.

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, Jose Miguel G. (1993). *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*. Servicio de publicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, Jose Miguel G. (2015). *Desobediencias: Cuerpos Disidentes y Espacios Subvertidos en el Arte en América Latina y España 1960-2010*. Egales.

Aliwen. (18 de mayo de 2020). Élisabeth Lebovici: lo que el sida le ha hecho [entrevista]. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2020/05/18/elisabeth-lebovici-entrevista-sida/>

Ander, Álex (11 de octubre, 2021): “‘Susana y el sexo’: El documental sobre los desnudos de Susana Estrada que abrieron la libertad sexual en España”. En *20 minutos. Cinemanía*. <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/susana-estrada-sexo-documental-4849163/>

Arriola Justo. (2016). *A los pies del caballo. Narcotráfico, heroína y contrainsurgencia en Euskal Herria*. Txalaparta.

Anzaldúa, Gloria (2009/1991): “To(o) Queer the Writer—Loca, escritora y chicana. En Keating, AnaLousie (2009), *The Gloria Anzaldúa Reader* (pp. 163-176). Duke University Press.

## B

Barcenilla, Haizea (2020). Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica, 23-32. En *Boletín de Arte-UMA*, (41). <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/10196>

Barriendos, Joaquín (octubre, 2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interespistémico. En *Nómadas* (Col.), (35), Universidad Central de Bogotá. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

Barba, Juan y Solaz, Rafael. (2021). *La Margot. Un paseo por el transformismo Valenciano*. Samaruc.

Barjola, Nerea. (3 de Julio de 2019). Netflix y el caso Alcàsser: Una reflexión feminista sobre la teoría de la conspiración (machista). En *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2019/07/alcasser-netflix-barjola/>

Barjola, Nerea. (2018). *Microfísica sexista del poder: el caso de Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Virus.

Baus, Janet y Friedrich, Su (Diras). (1993). *Lesbian Avengers Eat Fire Too* [Documental]. [https://www.youtube.com/watch?v=o4o0tZPETAc&ab\\_channel=LesbianAvengerDocumentaryProject](https://www.youtube.com/watch?v=o4o0tZPETAc&ab_channel=LesbianAvengerDocumentaryProject)

Belbel, M<sup>a</sup> José. (julio-agosto de 2013). Not for sale. En *Página Abierta* (227 ), 12.

Belbel, M<sup>a</sup> José. (julio-agosto de 2013). *Yes, we camp*. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español. En *Desacuerdos* 7, 160-195. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). - UNIAarteypensamiento

Belbel, M<sup>a</sup> José. (1997). Levántate la falda y habla. *Fanzine Non Grata*, (2). LSD.

Benlloch, Miguel. (2017). Epílogo. Mirar de frente. En Gracia Trujillo y Alberto Berzosa [Eds.], *Fiestas, memorias y archivos. Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años 70* (pp. 453-474). Brumaria

Benlloch, Miguel. (1985). *Sida Da. Vídeo-documento de la actuación, con guión de Miguel Benlloch, de Las Pekinesas (grupo formado por Miguel Benlloch, Juan Antonio Boix y Tomás Navarro; en esta ocasión actuó Rafa Villegas), Planta Baja, Granada.*  
<https://archivomiguelbenlloch.net/videos-documentos-de-acciones/#sidada>

Benlloch, Miguel. (29 de septiembre, 2017). *El Detective*. [Vídeo-documento de la acción-conferencia presentada en *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ*, Centro-Centro, Madrid] <https://archivomiguelbenlloch.net/videos-documentos-de-acciones/#sidada>

Benlloch, Miguel y Las Pekinesas. (1984). *Sida Da* [Vídeo-documento de actuación]  
<https://archivomiguelbenlloch.net/videos-documentos-de-acciones/#sidada>

Berzosa Camacho, Alberto. (2012). *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Universidad Autónoma de Madrid; Université de Reims Champagne.

Berzosa Camacho, Alberto. (junio, 2017). Sexopolíticas del cine marginal de los años 70 en España. En *Arte y Políticas de Identidad*, 16, 17-36.

Berzosa, Alberto; Platero, Lucas; Suárez Juan Antonio; Trujillo Gracia (Eds.). (2019). *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos*. Bellaterra.

Blanco, Paloma. (2004). Prácticas Artísticas Colaborativas En La España De Los Años Noventa. En *Desacuerdos 2. Sobre Arte, Políticas Y Esfera Pública En El Estado Español*, 188-205.

Blanquiño, J. y Beltrán, P. (Presentadores) (8 de junio de 2019). Vicios Modernos: el fancine que abrió la puerta a la Movida. [Transmisión de Radio]. En *A vivir Madrid*. Cadena Ser.

La droga y el paro juvenil, origen de los delitos [Encuesta/entrevista]. (08 de diciembre, 1983). *ABC*, p.45.

Brea, José Luis (2003). Estudios Visuales. Nota del Editor. En *Estudios Visuales*, CENDEAC (1), [5]-7.

Brea, José Luis. (2005). Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. En *Estudios Visuales* (3), 8-25, CENDEAC.

Boffin, Tessa y Jean Fraser (Eds.). (1991). *Stolen Glances. Lesbian take photographs*. Pandora Press.

Bornay, Erika. (1995). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.

Bourdieu, Pierre. (2003 [1965]). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.

Buenrostro, Ivelin y Quimera Rosa (2013). Quimera Rosa: estimulación, colectividad y transmisión de conocimiento. En *Hysteria 3, Akelarre*. <https://hysteria.mx/quimera-rosa-estimulacion-colectividad-y-transmision-de-conocimiento/>

Butler, Judit. (1990). The Force of Fantasy. Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess (from *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2/2, 105-25). En Drucila Cornell [Ed.] (2007) *Feminism & Pornography* (pp. 487-508). Oxford University Press.

Butler, Judit (2001 [1990]). *El género en disputa*. Paidós.

Bosch, J. (Dir.). (1982). *Caray con el divorcio*. [Película]. Estela Films, Anem Films.

Burgos, Ana y Yendéh R. Martínez (2013): "Cortaypegas y pantallazos de transfemionismo en (la) red". En Miriam Solá y Elena-Urko [Coord.] *Transfeminismos. Epistemes, Fricciones y Flujos* (pp. 289-304). Txalaparta.

## C

Cantudo, M<sup>a</sup> José (16 de junio, 2017): María José Cantudo: "Yo no quiero un Goya, me da absolutamente igual" [entrevista con Valeria Vegas]. *Vanity Fair*. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/entrevista-maria-jose-cantudo-actriz-vedette-semana-cine-terror/24699>

Caplliure, Johanna. (2016). De polizones, marineros sin capitán y extranjeros nómadas. La autobiografía como travestismo en Isabelle Eberhardt. En *Documents per a la resistència. Pedagogies postfeministes per a la igualtat* (pp. 97-119). Universitat de València.

Carrascosa, Sejo. (2020). Nadie hablará del sida cuando estemos muertas. En VILA, F., SÁEZ DEL ÁLAMO, J. (Eds.). *El libro del buen AMOR. Sexualidades raras y políticas extrañas*. (pp.58-75). Madrid, España: Ayuntamiento de Madrid.

Cervera, Rafael (2003). *Alaska y otras historias de la movida*. Debolsillo.

CESIDA, Coordinadora Estatal de VIH SIDA (s.f.). *Guía de estilo sobre VIH/sida*, [https://fundadeps.org/wp-content/uploads/eps\\_media/recursos/documentos/263/GuiaEstiloVIH-cesida.pdf](https://fundadeps.org/wp-content/uploads/eps_media/recursos/documentos/263/GuiaEstiloVIH-cesida.pdf)

Centro José Guerrero (s.f.). Desacuerdos. Sobre Arte, Políticas Y Esfera Pública En El Estado.  
<https://centroguerrero.es/expos/desacuerdos-arte-politicas-esfera-publica-estado/>

Claramonte, Jordi; La Fiambrera Obrera.a (s.f.) De la Acción Directa como una de las Bellas Artes. <https://sindominio.net/fiambrera/memoria.htm> (última consulta 14/01/2020)

Claramonte, Jordi; La Fiambrera Obrera. b (s.f.). Las Agencias.  
<https://Sindominio.Net/Fiambrera/Memoria.Htm>

Cogswell, Kelly, Parker, Amy y Simo, Ana. (Eds.) (2011 [1993]). *The Lesbian Avenger Handbook: A Handy Guide to Homemade Revolution*.  
[http://www.lesbianavengers.com/handbooks/Lesbian\\_Avenger\\_handbook3.shtml](http://www.lesbianavengers.com/handbooks/Lesbian_Avenger_handbook3.shtml)

Colectivo Ayllu. (2018). *Devuélvannos el oro. Acciones anticoloniales y cosmovisiones perversas*, Matadero Madrid.

Colectivo Ayllu. (2019). *No son 50, son 500 años de resistencia. 10 años de migrantes transgresorxs*. Traficantes de sueños.

Coll, Pilar y Martín, Rosario. (1989). La protección de la maternidad, de la familia y de la vivienda. *Revista de Economía y Sociología del Trabajo* (3), 67-83.

Coman, Jonah. (2018). “Trans citation practices – a quick-and-dirty guideline”, en *Medium* 27/11/18. <https://medium.com/@MxComan/transcitation-practices-a-quick-and-dirty-guideline-9f4168117115>

Constitución Española. (1978). Congreso de los Diputados.  
<https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>

Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas [Ed.]. (2010). *Jornadas feministas estatales. Granada treinta años después: ¡aquí y ahora!* Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, Madrid

Corazón, Álvaro. (2014). Ana Curra: «Hubo dos Movidas, la light que se ha vendido, y la de los perdedores y transgresores». [Entrevista a Ana Curra]. *Jot Down*.  
<https://www.jotdown.es/2014/02/ana-curra-hubo-dos-movidas-la-light-que-se-ha-vendido-y-la-de-los-perdedores-y-transgresores/>

Corazón, Álvaro. (2016). Alejo Alberdi: «Estoy harto de la expresión “movida madrileña”; la explosión fue en todas partes» [Entrevista a Alejo Alberdi]. *Jot Down*.  
<https://www.jotdown.es/2016/04/alejo-alberdi-pasado-una-exaltacion-idiota-los-80-una-vituperacion-igual-idiota-3/>

Cornell, Drucilla [Ed.]. (2000). *Feminism and Pornography*. Oxford university Press.

Corominas, Jordi. (18 de julio 2021). Ocaña, Nazario y otras chicas no tan del montón: los 'indeseables' que revolucionaron Barcelona en los 70. *El Confidencial*. [ocana-nazario-camilo\\_3180516/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-07-18/ocana-nazario-camilo_3180516/)

Corpus Deleicti. (2007): Sexualidades en descontrol y prácticas indigestas: condensadores biopolíticos. En Fundación Rodríguez + Zemos98 *Panel de Control* (pp. 102-112.). UNIA

Corpus Deleicti. (5 de mayo, 2005): *Contrato de intervención protopoética*. <http://corpusdeleicti.blogspot.com/2009/11/contrato-protopoetico.html>

Cortés, Jose Miguel G. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama.

Cottingham, Laura. (2004). Notes on Lesbian (Publicado originalmente en *College Art Journal*, 1996). En Zehar. *La repolitización del espacio sexual*, (54), 48-57.

Cottingham, Laura. (1998). *Not for Sale. Feminism and Art in the USA during the 1970s* [Video documental].

Creenshaw, Kimberlé (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum* 1989 (8), 139-167.

Cruz-Cámara, Nuria. (2015) *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny*. Boydell & Brewer.

## D

David, Catherine y Virilio, Paul. (1995). Alles Fertig: se acabó (una conversación) En *El Aleph* (3) [Publicado originalmente en *Le monde Diplomatique*]. <https://blog.uclm.es/juanmancebo/files/2020/06/conversacion.pdf>

Despentes, Virginie. (2007). *Teoría King Kong*. Melusina.

Deutsche, Rosalyn. (2008 [1996]). *Agorafobia*. (Trad. de Jesús Carrillo, y Marcelo Expósito). *Quaderns portàtils*. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/agorafobia>

De la Villa, Rocío. (mayo 2005). Arte y feminismo en España. *Exit Express* (12), 8-13.

Donahue, Phil. (Presentador, Creador). (13 de febrero, 1990). *ACT UP: Larry Kramer, Mark Harrington, Peter Staley, Ann Northrop, Robert Garcia* [Programa de TV]. En The Phil Donahue Show. Multimedia Entertainment, NY. [https://www.youtube.com/watch?v=JDA0NShQL8s&ab\\_channel=SuchIsLifeVideos](https://www.youtube.com/watch?v=JDA0NShQL8s&ab_channel=SuchIsLifeVideos)

Donohue, Caitlin. (3 de junio, 2019) When Queer Nation 'Bashed Back' Against Homophobia with Street Patrols and Glitter. KQED. <https://www.kqed.org/arts/13858167/queer-nation-lgbtq-activism-90s#:~:text=Across%20the%20country%2C%20Queer%20Nation,out%20en%20masse%20with%20gusto.>

Dworkin, Andrea. (2007 [1987]). Pornography and Grief (publicado originalmente en *Letters from a War Zone*, Martin Secker and Warburg). En Drucila Cornell [Ed.] *Feminism & Pornography* (pp. 39-44). Oxford University Press.

## E

Eagar, Toni y Lindridge, Andrew. (Noviembre, 2015). Resolving Contradictions in Human Brand Celebrity and Iconicity. En *Consumer Culture Theory. Research in Consumer Behavior* 17, 311-330. <https://doi.org/10.1108/S0885-211120150000017015>

Egaña, Lucía. (2017). Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas. Bellaterra.

Egaña, Lucía y Solá, Miriam. (2014). Máquinas de Guerra. Políticas transfeministas de la representación. <https://politicastranfeministas.wordpress.com/>

Elena-Urko. (2009). Urko: promiscux, pansexual y cultureta. En Rodrigo Prieto *VIDAS QUEER La politización de la experiencia tranzmarikabollo de Barcelona* [Tesis doctoral dirigida por Marisela Montenegro], (pp. 258-266). Universitat Autònoma de Barcelona.

Erreakzioa-Reacción [Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites]. (2004). *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* [Tríptico del seminario]. Arteleku

Erreakzioa-Reacción [Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites]. (2004b). Material de trabajo del seminario *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* [Dosier de textos]. Arteleku.

Erreakzioa-Reacción [Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites]. (2008). *¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista* [fanzine]. Sala Rekalde.

Esteban Muñoz, José. (2020/2009). *Utopía queer. El entonces y aquí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra.

Export, Valie. (25 de mayo, 2020). *Entrevista a VALIE EXPORT*. [Publicado en *ExitExpress* 2, abril 2004]. En *Mundo Performance*. <https://mundoperformance.net/2020/05/25/entrevista-a-valie-export/>

Expósito, Marcelo. (2005). Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y práctica colectiva en España. Capítulo: LSD. <https://www.youtube.com/watch?v=pqieD5sRnJU>

Expósito, Marcelo. (2014-2015). "Translocacions. Arxiu de projectes" entrevista a Marcelo Expósito /Arts Santa Mònica. <https://www.youtube.com/watch?v=NhR8oXasTaQ>

## F

Fernández, Lola. (31 de enero, 2010). "Póntelo. Pónselo": 20 años después. *Magazine. El Mundo*. <https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2010/540/1264678195.html>

Fernández, Olga. (2013). El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo [Eds.] *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 101-124). This side up – MUSAC.

Fernández, Sam y Araneta, Aitzole (2013). Genealogías (trans)feministas). En Miriam Solá y Elena-Urko [Coord.] *Transfeminismos. Epistemes, Fricciones y Flujos* (pp. 45-58). Txalaparta.

De la Fuente, Luis, Brugal, M<sup>a</sup> Teresa, Domingo-Salvany, Antonia, Bravo, M<sup>a</sup> J., Neira-León, Montserrat, Barrios, Gregorio (2006). Más de treinta años de drogas ilegales en España: una amarga historia con algunos consejos para el futuro (\*). *Revista Española de Salud Pública* 80, (5). [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1135-57272006000500009](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-57272006000500009)

Foucault, Michel. (1992 [1972]). *Microfísica del poder*. Editorial La Piqueta

Foucault, Michel. (1999). *Estrategias de poder*. [Traducción por Alvarez Uría y Julia Varela]. Colección Obras Esenciales, vol. II. Paidós Ibérica.

Foucault, Michel. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza

Foucault, Michel. (2005 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [Trad. por A. Garzón del Camino]. Siglo Veintiuno Editores.

Foucault, Michel. (2018 [1981-1982]). *La hermenéutica del sujeto: curso en el collège de france (1981- 1982)*. Fondo de Cultura Económica.

## G

Galera, Valle. (2020). La fotografía en travestismos de masculinidades femeninas. En Eva M<sup>a</sup> Ramos Frendo (Dir.) *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 414-435). ArCiBel Editores.

Gamella, Juan F. y Jiménez, M<sup>a</sup> Luisa. (2005). Comercialización sin legalización: Políticas públicas y consumo/comercio de cánnabis en España (1968-2003). En *Revista Española de Drogodependencias* 30 (1-2), 17-49.

Gallero, José Luis (Coord.). (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Árdora.



Garbayo, Maite (2016a) Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo. En *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas* (108), 123-14.  
<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2567>

Garbayo, Maite. (2016b). *Cuerpos Que Aparecen. Performance Y Feminismos En El Tardofranquismo*. Consonni.

Gardner-Hugget, Joanna. (2012). The women artists' cooperative space as a site for social change. Artemisia Gallery, Chicago (1973-1979). En Jill Fields [Ed.] *Entering the Picture. Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Vision of Women Artists* (pp. 171-183). Routledge.

Gates, Trevor. (2017). Chosen families. En Jon Carlson, y Shannon B. Dermer (Eds.), *The sage encyclopedia of marriage, family, and couples counseling* 1, 240-242.  
<https://www.doi.org/10.4135/9781483369532.n74>

Gilmora, Mikal. (2 de Febrero, 2012). David Bowie: How Ziggy Stardust Fell to Earth. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/feature/david-bowie-how-ziggy-stardust-fell-to-earth-183340/>

Gil, Silvia L. y Amaya P. Orozco. (19 de julio, 2010). Transfeminismo: ¿sujetos o vida en común?. *Diagonal Periódico*. <https://www.diagonalperiodico.net/la-plaza/transfeminismo-sujetos-o-vida-comun.html>

Gil, Silvia L. (2011). *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficantes de Sueños

Gil, Yásnaya Elena A. (2019). Resistencia. Una breve radiografía. *Dossier. Revista de la Universidad de México*. *Abya Yala*, (847) 20-27. UNAM.  
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/80ee3de7-f0fc-4a8d-a97e-c97d32c0beb6/resistencia>

Glissant, Édouard. (1996). Pour l'opacité. En *Introduction à une poétique du divers* (pp. 203-209). Gallimard.

Goldman, Emma. (1931). *Living My Life*. Alfred A. Knopf.  
<https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-living-my-life#toc7>

Goldman, Vivien. (2016). Party like a punkette. *Pitchfork* <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9923-the-story-of-feminist-punk-in-33-songs/>

González, Semíramis. (13 de octubre, 2020). ¿Tienen que ser invitadas las mujeres para estar en el museo?. *M-Arte y cultura visual*. [publicado originalmente en *HuffPost* 13/10/2020].  
<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/13/tienen-que-ser-invitadas-las-mujeres-para-estar-en-el-museo/>

Gómez-Peña, Guillermo y Britto-Jinorio, Orlando. (2005). Los centros de poder y la cultura perfumada [Entrevista]. *La Jornada*. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/entrevista-con-guillermo-gomez-pea.html>

## H

Halberstam, Judith 'Jack' y Volcano, Del LaGrace. (1999). *The Drag King Book*. Serpent's Tail.

Halberstam, Judith 'Jack' (2008 [1998]). *Masculinidad Femenina*. Egales.

Halberstam, Judith 'Jack'. (2018 [2011]). *El arte queer del fracaso* [Traducción de Javier Sáez]. Egales.

Hamilton, M. aka Materia Hache. (2020). El mapa del porvenir / Una invitación a una fiesta del sótano a las azoteas: una línea de fuga del control y del disciplinamiento. En Fefa Vila Núñez y Javier. Sáez (Eds.) *El libro del buen AMOR. Sexualidades raras y políticas extrañas* (pp. 256-269). Ayuntamiento de Madrid.

Haraway, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.

Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Hubbard, Jim y Schulman, Sarah.(2012). *United in Anger: A History of ACT UP* [Documental]. State Council on the Arts, The Ford Foundation.  
[https://www.youtube.com/watch?v=MrAzU79PBVM&ab\\_channel=amaliajurj](https://www.youtube.com/watch?v=MrAzU79PBVM&ab_channel=amaliajurj)

## I

Infame, Kike; Torres, Daniel; Bernárdez, Emilio; Gallardo; Mariscal; Max; Sento; Simónides. (2021). 40 años después: El Víbora especial El Golpe. *Tebeosfera. Tercera época*, (16).  
[https://www.tebeosfera.com/documentos/40\\_anos\\_despues\\_el\\_vibora\\_especial\\_el\\_golpe.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/40_anos_despues_el_vibora_especial_el_golpe.html)

Instituto de la Mujer y para la igualdad de Oportunidades. (s.f.). *Historia*.  
<https://www.inmujer.gob.es/elInstituto/historia/home.htm>

## J

Juanola, Dolors y Font, Anna (Prods.). (28 de Agosto, 2019). Only You, d'El Víbora: "Hi havia més llibertat d'expressió als 80 que ara" [Entrevista en programa de radio]. *Estat de Gràcia*. Catalunya Radio.

Jones, Amelia (Ed.). (2010 [2003]). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Routledge, 2ª edic.

Jones, Amelia (Ed.). (2014). *Sexuality*. Whitechapel Gallery, MIT Press.

## L

Lebovici, Élisabeth. (29 de noviembre, 2018). *Art en els temps de la sida*. En Pablo Martínez (Dir.) *Un segle breu. Poètiques i polítiques des de 1929 fins avui*. Conferencia llevada a cabo en el curso sobre la colección del MACBA, Barcelona.

[https://www.youtube.com/watch?v=HDEV9fB0F3U&feature=emb\\_logo&ab\\_channel=MACBABarcelona](https://www.youtube.com/watch?v=HDEV9fB0F3U&feature=emb_logo&ab_channel=MACBABarcelona)

León, Elias (Dir.); Campos, Ramón; Fernández-Valdés, T. (Prod.). (2019). *El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. [Serie Documental]. Producciones Bambú.

Ley del Divorcio de 1981: una conquista del movimiento feminista. (7 de julio, 2020). *Federación de asociaciones de Mujeres Separadas y Divorciadas*.

<https://www.separadasydivorciadas.org/ley-del-divorcio-de-1981-una-conquista-del-movimiento-feminista/#:~:text=Ley%20del%20Divorcio%20de%201981%3A%20una%20conquista%20del%20movimiento%20feminista,-V%20C3%ADde%207%20julio&text=El%207%20de%20julio%20de,y%20autonom%20C3%ADa%20de%20las%20mujeres>

Ley 16/1970 sobre peligrosidad y rehabilitación social (LPRS). *BOE*, n.º 187, de 6 de agosto de 1970. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>

Ley de Vagos y Maleantes. *BOE*, n.º 198, de 17 de julio de 1954.

<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1954/198/A04862-04862.pdf>

López, Pau. (2019). El levante (con final) feliz. En Gracia Trujillo y Alberto Berzosa [Eds.] *Fiestas, memorias y archivos. Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años 70* (pp. 47-77). Brumaria

Lozano de la Pola, Riánsares. (2010). Identidades Estratégicas. Un proyecto en la Universidad. En Tatiana Sentamans y Daniel Tejero [Eds.] *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Practicas Artísticas* (pp.168-175). Generalitat Valenciana.

Lozano de la Pola, Riánsares. (2014). Las cuestiones de género en el contexto artístico valenciano de los últimos 30 años. En Ricard Silvestre [Coord.] *Precedentes de las poéticas de la globalización desde el contexto artístico valenciano* (pp. 215-241). Publicacions de la Universitat de València.

Lozano de la Pola, Riánsares; Moreno, Johanna. y Cano, Guillermo (Coord.). (2005). *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*. Universidad de València.

Llopis, María. (2010). *El posporno era eso*. Melusina.

Luis Gutiérrez, la ley del divorcio y la crisis de UCD. (7 julio, 2019). *El Adelantado de Segovia*. <https://www.eladelantado.com/segovia/luis-gutierrez-la-ley-del-divorcio-y-la-tesis-de-ucd>

## M

MACBA. (2003). *Maratón Posporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual* [Folleto de exposición].

MACBA. (2005). Desacuerdos [Hoja de mano]. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/fons-historic-macba/desacuerdos-full-ma-0>

Macé, Jean-François. (2012). Los conflictos de memoria en la España post-franquista (1976-2010). En *Bulletin hispanique [En línea]*, 114-2, 749-774. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2150>

Mansilla, Lorena. (1 de diciembre de 2018). ACT UP: Amor y Acción directa para dejar de morir de SIDA. En *Pulso Noticias*. [Última consulta 26 de enero, 2022] <https://pulsonoticias.com.ar/25394/act-up-amor-y-accion-directa-para-dejar-de-morir-de-sida/>

Mantecón, Marta. (2011). Mujeres, feminismo y género en España. En *EXIT Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte* (58), 14-29.

Marchante, Diego “Genderhacker”. (s.f ). Metodología Queer. <http://gendernaut.net/queering-the-archive/metodologias-queer/>

Marín, Teresa; Martín , Juan José y Villar, Raquel. (2011). Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana, 2001-2011. En *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCII (pp. 505-524). Ed. Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Maroto Delgado, Olga (2029). Memorias vivenciales de Ciutat Vella: entre la fiesta y el activismo lésbico-feminista radical. En Gracia Trujillo y Alberto Berzosa [Eds.], *Fiestas, memorias y archivos. Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años 70* (pp. 25-44). Brumaria.

Martínez, Ana M<sup>a</sup>. (2007). Políticas de la memoria colectiva: beligerancia o diferencia. En *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 45-52). Gorla/Universidad del Claustro de Sor Juana.

Martínez Reguera, Enrique. (12 de Junio, 2019). *La generación perdida*. En ADECES Asociación pro Derechos Civiles, Económicos y Sociales. <https://www.adeces.org/la-generacion-perdida/>

Martínez Oliva, Jesús (2019). “Prácticas artísticas queer en el contexto valenciano de los años 90: de la práctica invisibilidad al (breve) entusiasmo”. En Ana Navarrete y Virginia Paniagua [Eds.] *Yo también soy... Una historia de cuerpos e identidades en lucha* (pp. 73-101). Barlin Libros.

Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Manuales de Arte Cátedra.

Mayayo, Patricia. (2007a). Otras miradas: mujeres artistas, nuevas tecnologías y capitalismo transnacional. *Polis* (17). <http://journals.openedition.org/polis/4367>

Mayayo, Patricia (2007b). Historias de mujeres, historias del arte (2ª ed.). Cátedra.

Mayayo, Patricia. (2008). Què ha canviat? Ser dona i artista (feminista?) a l'Estat espanyol, 1986-2006. En Jordi FONT y Magdala PERPINYÀ (Dirs.). *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys* (pp. 57-72). Fundació Espais.

Mayayo, Patricia (2013). Después de "Genealogías feministas". Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes. En *Investigaciones Feministas*, 4, 25-37. [https://doi.org/10.5209/rev\\_INFE.2013.v4.41875](https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875)

Mbembe, Achille. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Medeak.(10 de abril de 2005a). Desacuerdos. Mutaciones del feminismo. Arteleku. *Medeak*. <https://medeak.wordpress.com/page/34/>

Medeak.(10 de abril de 2005b). Historia de Medeak. <https://medeak.wordpress.com/page/34/>

Medeak. (21 de Mayo, 2005). *Una historia de lesbianas insurrectas*. Medeak [Última consulta 26 de Enero, 2022] <https://medeak.wordpress.com/2005/05/21/historia-de-medeak-2/>

Medeak. (2008). Parloperformance: AULLIDOS DE CUERPOS INSUMISOS II. [Ponencia para la s IV Jornadas feministas de Euskal Herria (2008), presentada también en las Jornadas Feministas Estatales Granada (2009)]. En Federación de organizaciones Feministas [ed.] *JORNADAS FEMINISTAS ESTATALES GRANADA TREINTA AÑOS DESPUÉS. AQUÍ Y AHORA* (pp. 151-63).

Medeak. (6 de Julio, 2020). Plazer bat izan da / Ha sido un placer. *Medeak*. <https://medeak.wordpress.com/>

Méndez, Lourdes. (2016). Genealogías excluyentes. *n.paradoxa, international feminist art journal* 38, «Polemics/Contestations», 97-102.

Méndez, Lourdes. (2004). *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Instituto Andaluz de la Mujer. <http://www.juntadeandalucia.es/iam/catalogo/doc/iam/2004/14116541.pdf>

Miralles, Jose. (s.f.). Web de Pepe Miralles. <http://www.pepemiralles.com/>

Mirzoeff, Nicholas. (2011). The Right to Look. Or, How to Think With and Against Visuality. En *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (pp. 1-34). Duke University Press.

Montano, Linda. (2001). Entrevista con Carolee Schneemann. En *Carolee Schneemann. Imaging her Erotics. Essays, Interviews, Projects* [Trad. de F. Algarín Navarro] (p.131). MIT Press. <http://elumiere.net/especiales/schneemann/schneemann1.php>

Montero, Justa. (20 de enero, 2002). “Algunos debates niegan una realidad: la incorporación de las mujeres trans a la lucha feminista” [entrevista con María Rosón y Maite Garbayo Maetzu]. *Ctxt, Contexto y Acción*. <https://ctxt.es/es/20220101/Politica/38478/feminismos-justa-montero-historia-aborto-maria-roson-maite-garbayo.htm>

Moraga, Cherrie y Anzaldúa, Gloria [Eds.] (1981). *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Watertown (Massachusetts), Persephone Press [traducción: Cherie Moraga y Ana Castillo [eds.] (1988): *Este Puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco, ISM Press]

Moxey, Keith. (2003). Nostalgia de lo Real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales. *Estudios Visuales* (1), 41-59.

Mulvey, Laura. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme.

Muñoz, Marc. (12 de mayo, 2016). Por qué 'Trainspotting' nos sigue volando la cabeza 20 años después. *EL País*. [https://elpais.com/elpais/2016/05/11/tentaciones/1462983233\\_424777.html](https://elpais.com/elpais/2016/05/11/tentaciones/1462983233_424777.html)

Muñoz de Bustillo, R. (Comp.). (1989). *Crisis y futuro del estado del bienestar*. Alianza.

Murphy, R., Jacobson, N., Simpson B., Woodall A. y Marsh, S. (Productores Ejecutivos). (2018–2019). *Pose* [Serie de Televisión]. Color Force. Brad Falchuk Teley-Vision. Ryan Murphy Television. Touchstone Television. FX Productions

Muriana, Carmen G. (2018). SON y ESTÁN. Performance y genealogías políticas feministas-LGTBIQ+ [un caso de estudio]. En Laboratorio de Creaciones Intermedia (Ed.) *Protopformance en España (1834-1964)* (pp. 381-389). Weekend Proms.

Muriana, Carmen G. (2014). *Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las imitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad*. [Tesis Doctoral]. Universidad Miguel Hernández.

## N

Navarrete, Carmen. (2019). Las artes de los feminismos en la década de los noventa. Notas para un debate. En Ana Navarrete y Virginia Paniagua [Edas.] *Yo también soy... Una historia de cuerpos e identidades en lucha* (pp. 55-72). Barlin Libros.

Navarrete, Carmen. (2017). *Género y Espacio. Hacia una recontextualización crítica de las prácticas feministas en las artes visuales*. [Tesis doctoral dirigida por Miguel Molina y Román de la Calle]. Universitat Politècnica de València.

Navarrete, Carmen. (2013). La ciudad como campo de batalla. En Juan Vicente Aliaga, José Miguel García Cortés, Carmen Navarrete [Eds.]. *El sexo de la ciudad* (pp. 79-93). Tirant Humanidades.

Navarrete, Carmen; Ruido, María y Vila, Fefa. (2005). Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. En *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 158-187. Arteleku/MACBA/Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arte y pensamiento.

Navarrete, Carmen; Ruido, María, Vila, Fefa y Expósito, Marcelo. (2004). 1969-... *Algunas hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en el estado español*.  
[https://marceloexpósito.net/pdf/1969\\_marzodocumento02.pdf](https://marceloexpósito.net/pdf/1969_marzodocumento02.pdf)

NIDA. (1 de Julio, 2018). La cocaína – DrugFacts.  
<https://www.drugabuse.gov/es/publicaciones/drugfacts/la-cocaina> a 18 e Octubre de 2020

NIDA. (21 de Noviembre, 2019). La heroína – DrugFacts.  
<https://www.drugabuse.gov/es/publicaciones/drugfacts/la-heroina> a 18 e Octubre de 2020

Nochlin, Linda (2008). Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?. En *Amazonas del arte nuevo* (pp. 283-289). Madrid Fundación Mapfre [originalmente publicado como “Why Have There Been No Great Women Artists?” en la revista *Art News*, 1971]

## K

Kozloff, Joyce (prólogo de Nochlin, Linda). (1990). *Patterns of Desire*. Hudson Hill Press, Inc.

## O

Ocaña (1973-1983) Acciones, actuaciones, activismo. En *Arteinformado*. (Entrada actualizada el 26 mayo de 2016). <https://www.arteinformatado.com/agenda/f/ocana-1973-1983-acciones-actuaciones-activismo-54046>

Okariz, Itziar; Dora, García y Garbayo, Maite. (18 de mayo de 2021). *Abstracción, performatividad y memoria/amnesia*. [Mesa redonda]. MACBA.  
<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/abstraccion-performatividad-memoriaamnesia>

Del Olmo, Carolina (2008). Souvenirs de la historia reciente. Entrevista con María Ruido. *Revista Minerva*, (8). Círculo de Bellas Artes.  
<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=246>

ONUSIDA, Programa Conjunto de las Naciones Unidas (2015): *Orientaciones terminológicas de ONUSIDA*  
[https://www.unaids.org/sites/default/files/media\\_asset/2015\\_terminology\\_guidelines\\_es.pdf](https://www.unaids.org/sites/default/files/media_asset/2015_terminology_guidelines_es.pdf).

ONUSIDA, Programa Conjunto de las Naciones Unidas (2021). *Preguntas frecuentes con relación al VIH y el sida*. <https://www.unaids.org/es/frequently-asked-questions-about-hiv-and-aids>

Ordóñez, Ernesto. (17 de enero, 2018). Heroína y Transición: ¿narcóticos de Estado o síntoma de una sociedad rota?. *Revista Contexto*. <https://ctxt.es/es/20180117/Politica/17297/Esteban-Ordo%C3%B1ez-heroina-estado-esp%C3%B1a-arriola-droga.htm>

O.R.G.I.A. (2022). Ráfagas rítmicas: ¿cómo podemos seguir siendo calle/siendo lucha, siendo historia, y siendo nosotras?. [Manuscrito de conferencia enviado para publicación]. En *GRRRR – Género: Rabia, Rima, Ruido y Responsabilidad*. Centro de Investigación de Estudios de Género (CIEG), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). [pendiente de publicación]

O.R.G.I.A (con el Grupo de investigación del IEP- Instituto de Estudios del Porno). (2021). Manifiesto parcial: permacultura visual contra las derivas sexófobas y discriminatorias. *Re-visiones* (11). <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/461/842>

O.R.G.I.A. (2020a). Apocalypse-Calipso. *Re-visiones* (10). Universidad Complutense de Madrid. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/360/763>.

O.R.G.I.A. (2020b). Capítulo 7. En *Superbollo contra la L.E.F.A.* (pp. 70-80). Editorial Continta me tienes.

O.R.G.I.A. (2020c). *Imaginarios que importan. Un relato autoetnográfico en forma de cinta de cassette* [Conferencia]. En seminario *El Género en disputa 30 años después*. Facultad de Bellas Artes de València, UPV.

O.R.G.I.A. (2019). Partitura para una performance-memorial a tres voces. 40 años SON: genealogías, activismo y deseo LGTBIQ+. En Ana Navarrete y Virginia Paniagua [Eds.] *Yo también soy... Una historia de cuerpos e identidades en lucha* (pp. 102-117). Barlin Libros.

O.R.G.I.A. (2019). Encarnando el archivo. Somos calle, somos lucha, somos historia, somos nosotras. En Gracias Trujillo y Alberto Berzosa [Eds.] *Fiestas, memorias y archivos. Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años 70* (pp. 229-249). Brumaria.

O.R.G.I.A; Soriano D. y Sandoval P. (2018). Debajo del limonero, marineras y marineros. Una conversación a 5 lenguas sobre el Antiguo Egipto y el desbordamiento del dispositivo museo. En *En los Bajos de la Pirámide Invertida* (pp. 80-85). Centro Cultural Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia.

O.R.G.I.A. (2018). ArqueolORGIA. Una excavación froteurista en busca de nuestra piedra Roseta [fascículo 1]. En *En los Bajos de la Pirámide Invertida* (pp. 80-85). Centro Cultural Puertas de Castilla y Ayuntamiento de Murcia.

O.R.G.I.A. (2017a). 40 años SON. En *Arte y Políticas de Identidad* (16), 189-204. <http://revistas.um.es/api/article/view/317161/223781>

O.R.G.I.A. (2017b). Dildo o Disfrutador. En Lucas Platero.; María Rosón y Esther Ortega [Eds.] *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 152-160). Bellaterra.



O.R.G.I.A. (2017c). Fisting. En Lucas Platero.; María Rosón y Esther Ortega [Eds.] *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 193-200). Bellaterra.

O.R.G.I.A. (2017d). Flori·Cultura Subversiva: representación en un acto. (Pantomima de credibilidad científico/artística para cuatro cuerdas). Partitura. En Alejandro Simón [Ed.] *Desiderata* (pp. 81-91). Editorial Desiderata.

O.R.G.I.A. (2017e). Follarse la ciudad: we [love] Benidorm. En *A Lovely Love* (pp. 61-70). Pasionporloslibros.

O.R.G.I.A. (2017f). #kontra. En *Atlas Técnico-Conceptual del Grupo de Investigación Fidex. Micropolítica en la investigación contemporánea en Bellas Artes* ( pp. 72-88). Universidad Miguel Hernández.

O.R.G.I.A. (2014). SculptureLab RIOT & Egyptian FIST. Un ejercicio de arqueología sexual de estilo “cóñico” [explorando los bajos de la pirámide y practicando la morfología del loto]. En FIDEX *El Aula Invertida. Estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual* (pp. 30-39). Fundación La Posta.

O.R.G.I.A.; Medeak; Quimera Rosa; Helen Torres; Ideadestroyingmuros y Post-op.(2013). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual en el Estado español. [Video]. *Vimeo*. <https://vimeo.com/60567871>

O.R.G.I.A. (2005). Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española. En Rian Lozano, Johanna Moreno y Guillermo Cano [Coord.] *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)* (pp. 84-95). Universidad de Valencia. [«Bastos, copas, oros, espadas y dildos. The kings of spanish cards», pp. 328-331]

Observatorio de Salud de la Mujer (OSM). (2021). *La educación y promoción de la salud sexual. Problemas y pautas de intervención con vistas a reducir los embarazos no deseados. El punto de vista de los profesionales*. [Informe monográfico]. [https://www.msbs.gob.es/organizacion/sns/planCalidadSNS/pdf/equidad/IVES\\_Juventud\\_Monografico\\_Profesionales\\_Educadores\\_Sanitarios.pdf](https://www.msbs.gob.es/organizacion/sns/planCalidadSNS/pdf/equidad/IVES_Juventud_Monografico_Profesionales_Educadores_Sanitarios.pdf)

Osborne, Raquel. (1988). Lesbianismo y feminismo. En *Nosotras que nos queremos tanto...*(6). CFLM.

Osman, Magda. (2010). Controlling uncertainty: A review of human behavior in complex dynamic environments. *Psychological Bulletin*, 136(1), 65-86. doi:10.1037/a0017815

## P

Pedraza, Pilar. (1991). *La Bella, Enigma Y Pesadilla*. Tusquets.

Pedraza, Pilar. (2008). Figuras De La Alteridad. La Mujer Pilosa, Entre La Enfermedad Y El Espectáculo. *Revista Valenciana D'etnologia* 4, 37-46. Museu Valencià D'etnologia. [https://issuu.com/Centredocumentacio.Etnologia/Docs/Revista\\_valenciana\\_d\\_etnologia\\_n\\_m\\_4](https://issuu.com/Centredocumentacio.Etnologia/Docs/Revista_valenciana_d_etnologia_n_m_4)

Pellicer López, M.Teresa. (2013). *De la vivienda protegida a la Rehabilitación Energética* [Proyecto Fin de Máster. Universitat Politècnica de València].

Pérez Soler, Pedro. (22 de Marzo, 2013). *Los cómics del desencanto, la historieta española de los 80*, [Entrevista de Jesús Jiménez ]. RTVE. <https://www.rtve.es/noticias/20130322/comics-del-desencanto-historieta-espanola-80/622291.shtml>

Pérez-Solís, Rocío. (2012). Las vanguardias hispanoamericanas. La performance: Guillermo Gómez Peña. En *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones* (pp. 749-754). Universidad Rovira Vigil.

Pérez Vernetti, Laura. (25 de Julio, 2021). Laura Pérez Vernetti: el poético porvenir del cómic [Entrevista por Alberto Valle]. *The New Barcelona Post*. <https://www.thenewbarcelonapost.com/laura-perez-vernetti-poetico-porvenir-del-comic/>

Piercy, Marge (2019). *Mujer al borde del tiempo*. Consonni.

Platero, Lucas; Rosón, María y Ortega, Esther. [Eds.]. (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Bellaterra.

Platero, Lucas. (2014), *Trans\*exualidades*. Edicions Bellaterra.

Pollock, Griselda. (1994). Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte Sobrevivir al feminismo?. [Traducción de Ana Navarrete]. <https://diariofemenino.com.ar/historia-y-politica-puede-la-historia-del-arte-sobrevivir-al-feminismo1/> [ Publicado originalmente en Michaud, Y. (Ed.). *Feminisme, art et histoire de l'art*. París: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts].

Pollock, Griselda (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En Karen Cordero y Inda Sáenz [Comp.] *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141-158). UIA/PUEG-UNAM. [Última consulta 27/03/2021] [https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero\\_saenzcomps\\_critica\\_feminista\\_en\\_la\\_teoria\\_e\\_historia\\_del\\_arte2001.pdf](https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoria_e_historia_del_arte2001.pdf)

Pollock, Griselda. (2007 [1983]). Visión, voz y poder: Historias feministas del arte y marxismo. En Karen Cordero e Inda Sáenz [Comp.], *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 45-80). UIA/PUEG-UNAM.

Pollock, Griselda. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Ediciones Cátedra,

Pons, Ventura. (s.f.). *Ocaña. 1973 - 1983. Acciones, actuaciones, activismo* [texto extraído de la guía de sala de la exposición]. [http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/02-presentacion/artistas/presentacion\\_grupo/ocania/Ocania.htm](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/02-presentacion/artistas/presentacion_grupo/ocania/Ocania.htm)

Post-Op. (2016). Prácticas artísticas posporno: disidencia sexual en el Estado español. *Errata, Revista de Artes Visuales* «Desobediencias sexuales», (12) 250-257. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/practicas-artisticas-postporno-disidencia-sexual-en-el-estado-espanol1>

Post-Op [Dir. Coord.]. (2013). Revista *Pirate* [Documental]. <https://postop-postporno.tumblr.com/>

Post-Op (12 de julio, 2013). *Post-op*. <https://postop-postporno.tumblr.com/>

Post-Op (s.f). *Pornotopedia*. <https://postop-postporno.tumblr.com/Pornortopedia>

Preciado, Paul. (2020). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría*. Anagrama.

Preciado, Paul. (2013). OCUPPY SEX. Notas desde la revolución feministapornopunk. En Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo [Eds.] *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 265-282). This Side Up-MUSAC.

Preciado, Paul. (6 de septiembre, 2006). Artivismo queer. ‘Ready-made’ políticos. En “Pensamiento Butler”. *La Vanguardia*, pp. 4-5.

Preciado, Paul. (13 de enero, 2006). Mujeres en los márgenes. *El País- Babelia*, 2-3

Preciado, Paul. (2005). Entrevista a Beatriz Preciado [por Jesús Carrillo]. En *Desacuerdos 2.*, 243 - 261.

## Q

QUEER NATION NY (sin fecha). Queer Nation NY History. *Queer Nation NY*. <https://queernationny.org/history>

Quimera Rosa. (2018). Trans\*Plant: Hackear nuestra identidad antropocéntrica desde la experimentación. En *Postnaturaliza* (pp. 179-182). Fundación Zaragoza Ciudad del Conocimiento, Etopia Centro de Arte y Tecnología.

## R

Rampova. (2020). *Kabaret Ploma 2. Socialicemos las lentejuelas*. Editorial Imperdible

Rampova.(11 de Agosto, 2020). Rampova: “Maribolotrans no es un insulto porque cuando admites el término se convierte en arte” [Entrevistado por Teresa Díaz Guzmán]. El Salto. <https://www.elsaltodiario.com/lgtbiq/rampova-cabaret-ploma-2-maribolotrans-no-insulto-porque-cuando-admites-termino-convierte-arte>

Rampova. (s.f.). Bibliografía. Ploma 2. Cabaret ácido contra una sociedad hipócrita. <https://ploma2.wordpress.com/bibliografia/>

Rico, Lolo. (2003). El libro de La bola de cristal. Plaza & Janes.

Rico, Lolo. (14 de Abril, 2014). Entrevista a Lolo Rico, escritora, periodista y realizadora de televisión. Academia tv <https://www.academiavt.es/entrevist-a-lolo-rico-escritora-periodista-y-realizadora-de-television/#.YfA6cOrMLIU>

Rivière, Joan. (1979 [1929]). La femineidad como máscara. La Femineidad como máscara (pp. 11-24). Tusquets.

Rodríguez Cabrero, Gregorio. (1989). Orígenes y evolución del Estado de bienestar español en su perspectiva histórica. Una visión general. *Política y Sociedad* 2 (79).  
<https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO8989130079A>

Rogoff, Irit. (2014). Terra Infirma. La cultura visual de la geografía. PUEG-UNAM

Rojas, Leticia y Godoy, Francisco. (2017). No existe sexo sin racialización. Traficantes de sueños.

Romero Caballero, Belén. (2017). FLORI.CULTURAS SUBVERSIVAS. Maniobras ecológicas desde el Sur re-existente \* [SUBVERSIVE FLORI.CULTURES. Ecological manoeuvres from the re-existing South]. En *Re-visiones* 7. <http://www.re-visiones.net/ojs/index.php/RE-VISIONES/article/view/214>

Romero, Pedro G.; Guerra, Carles; Preciado, Paul; Hernández, Fernando; Pedrals, Pere; Sánchez Rico, Ignacio. (2010). [Catálogo de exposición]. Ocaña (1973-1983) Acciones, actuaciones, activismo. La Virreina – Centre de la Imatge y Centro Cultural Montehermoso.

Ruido, María. (2006). Agendas diversas y colaboraciones complejas: Feminismos, representaciones y prácticas políticas durante los 90 (y unos años más) en el Estado Español (algunas reflexiones después de Desacuerdos). En *Seminario Subjectividades críticas, narrativas identitarias*. Fundación Luis Seoane.

Ruido, María. (2008). Souvenirs de la Historia Reciente. [Entrevistada por Carolina del Olmo].  
<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=246>

Rubin, Gayle (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Carol S. Vance (Ed.) *Placer y Peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Talasa.

Rubin, Gayle. (1975). The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex". En Rayna R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women* (pp. 157--210). Monthly Review Press.  
<https://philarchive.org/archive/RUBTTI>

Rubin, Gayle. (1975). El Tráfico De Mujeres: Notas Sobre La "Economía Política" Del Sexo. En *Nueva Antropología*, Viii (30), 95-145. Asociación Nueva Antropología A.C.  
[https://Www.Redlebovici,É.\(29DeNoviembreDe2018\).ArtEnElsTempsDeLaSida.Alyc.Org/Pdf/159/15903007.Pdf](https://Www.Redlebovici,É.(29DeNoviembreDe2018).ArtEnElsTempsDeLaSida.Alyc.Org/Pdf/159/15903007.Pdf)

Del Río Almagro, Alfonso; Rico Cuesta, Marta. (2017). Metodologías artísticas desde las enfermedades. Análisis de las metodologías desarrolladas desde el arte en la crisis del sida y su aplicación a las propuestas artísticas sobre enfermedades en la actualidad. *Arte y Ciudad. Revista De Investigación* 11. <http://dx.doi.org/10.22530/ayc.2017.N11.405>

Russo, Vito. (1988). Why We Fight. [Transcripción del discurso] (Manifestación de ACT UP en Albany, NY, mayo 9, 1988. Manifestación de ACT UP en Washington D.C., octubre 10, 1988). [Última consulta 26 de Enero, 2022] <https://actupny.org/documents/whfight.html>

## S

Savater, Fernando. (3 de Junio de 1984). La invención del drogadicto. *El País*. [https://elpais.com/diario/1984/06/03/opinion/455061615\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/06/03/opinion/455061615_850215.html)

Sáez, Javier; Gil, Silvia L.; Platero, Lucas; Mayor, Aingeru; Meloni, Carolina; Galindo, María; Moscoso, Mafe; Araneta, Aitzole; Ramos, Alicia; Romero Bachiller, Carmen; Sacch, Duen; Mulió, Leo; labao, Nuria; Ayuso, Olga; Reguero, Patricia. (2020). *Transfeminismo o barbarie*. Kaótica Libros.

Sáez, Javier. (2007) La destrucción de una cultura queer en España, reseña de *Primera Plana: La construcción de una cultura queer en España*, de Juan A. Herrero Brasas (Ed.) *Hartza*. [Última consulta 13/07/2021] <https://web.archive.org/web/20170815175944/http://www.hartza.com/herrerobrasas.htm>

Sáez, Javier. (2005a). El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del Sida a Foucault. En David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (Eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (pp. 67-76). Egales.

Sáez, Javier. (2005b). Excesos de la masculinidad: la cultura leather y la cultura de los osos. En Carlos Bagueiras Martínez, Carmen Romero Bachiller y Silvia García Dauder (Coord.) *El eje del mal es heterosexual* (pp. 137-148). Traficantes de Sueños.

Sáez, Javier. (6 de junio de 2003). *El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo* [Conferencia]. Seminario *Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*, MACBA. <https://www.bibliotecafragmentada.org/el-macho-vulnerable-pornografia-y-sadomasoquismo/>

Salas Brotons, Irene y Torres Olmos, Marián [Parole de Queer].. (6 de junio, 2012). Entrevista a Lazlo Pearlman. <https://paroledequeer.blogspot.com/2012/06/entrevista-lazlo-pearlmanuso.html>

Salas Brotons, Irene y Torres Olmos, Marián [Parole de Queer] (Ed.). (diciembre 2009 - enero 2010). *Parole De Queer* 4. Parole de Queer.

Salas Brotons, Irene y Torres Olmos, Marián [Parole de Queer] (Ed.). ( 2010). *Parole De Queer* 6. Parole de Queer.

Salas Brotons, Irene y Torres Olmos, Marián [Parole de Queer] (Ed.). ( marzo, 2010). *Parole De Queer* 5. Parole de Queer.

Salón del Cómic de Santa Cruz de Tenerife. (10 de Junio, 2021). *Marika Vila - Encuentros con Autoras #20 - Cátedra Cultural Moebius* [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=hvTliMXLsfE>

Sahuquillo, María R. (20 de noviembre, 2015). Una España más abierta. *El País*.  
[https://elpais.com/politica/2015/10/29/actualidad/1446140773\\_345729.html](https://elpais.com/politica/2015/10/29/actualidad/1446140773_345729.html)

Sainz-Ezquerro, Yera M. (2017). Aparecer, existir: Nuevas narrativas sobre la subjetividad. En *Arte y Políticas de Identidad*, 15(15), 73–90. <https://doi.org/10.6018/284421>

Sánchez-Bayón, Antonio. (s. f.). Cronología de la Construcción Europea. *Movimiento Europeo. Consejo general Español*. : <http://www.movimiento europeo.org/cronologia-ue/>

Sánchez Pérez, Carlos, “Ceesepe”. (2018). [Entrevistado por Ianko López]. Ceesepe: “¿La movida? No quiero tener nada que ver ni con Alaska, ni con Mario, ni con McNamara”. *Vanityfair*. <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/ceesepe-libro-crowdfunding-geria-jacobo-fitz-james-alaska-mario-pedro-almodovar-fabio-macnamara-1/19960>

Sanguino, Juan. (2 de octubre de 2015). 'Tesis' vs 'Historias del Kronen', ¿cuál es mejor 20 años después?. *El País*. [https://elpais.com/elpais/2015/09/30/icon/1443628605\\_930509.html](https://elpais.com/elpais/2015/09/30/icon/1443628605_930509.html)

Santamaria, Lourdes (2019). “El cuarto oscuro del glam. Rampova Cabaret, o cómo ser queer avant la lettre”. En Berzosa, Lucas Platero, Juan Antonio Suárez y Gracia Trujillo [Eds.] *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70: Redes, vidas, archivos*. Bellaterra

Scheirl, Hans. (2004). The Earth is pregnant with Art. A trans-... world. En *Zehar. La repolitización del espacio sexual* (54),. 28-37.

Sentamans, Tatiana. (2004)e. Lógicas de la imagen sexuada. Representar es dominar. *d [x] i. Magazine dedicado a la cultura del diseño* (13) 12.

Sentamans, Tatiana. y Tejero, Daniel [Eds.]. (2010). *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas*. Generalitat Valenciana.

Sentamans, Tatiana. (2012). Higos, plátanos, tortillas y otros tropos. Apuntes para un análisis del imaginario de la mujer como sujeto sexual activo a través de la ilustración sicalíptica del primer tercio del siglo XX. En Raquel Osborne [Ed.] *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980* (pp. 49-68). Fundamentos.

Sentamans, Tatiana. (2013a). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas y flujos. En Miriam Solá y Elena-Urko [Coord.] *Transfeminismos. Epistemes, Fricciones y Flujos* (pp. 31-44). Txalaparta

Sentamans, Tatiana. (2013b). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Estrategias de producción. En Miriam Solá y Elena-Urko [Coord.] *Transfeminismos. Epistemes, Fricciones y Flujos* (pp. 177-192). Txalaparta

Sentamans, Tatiana. (2014). Critique, plaisir et désir. Libido et pratiques artistiques sur la scène espagnole contemporaine. En Muriel Plana, Emmanuelle Garnier, Frédéric Sounac [Eds.] *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*. Ed. Universitaires de Dijon.

Sentamans, Tatiana. (2019). Poner el cuerpo a cambio. Exposición\*, feminismos, disidencias LGTBIQ+ y prácticas artísticas. En *Tiempos convulsos: historias y microhistorias en la colección del IVAM* (pp. 47-52). IVAM.

Sentamans, Tatiana y Muriana, Carmen G. (2021). El contexto como desencadenante: movimientos sociales por los derechos civiles, prácticas artísticas y cultura visual. En *La academia global. Perspectivas contemporáneas sobre docencia, investigación y creación en arte / The global academy. Contemporary perspective on teaching, research and creation in art* (pp. 241 - 252). Universidad Miguel Hernández.

Sentamans, Tatiana, O.R.G.I.A, Post\_Op, Parole de Queer, Ideadestroyingmuros, Noelia Muriana. (2010). Mirarnos el ombligo, chuparnos el ombligo. En Tatiana Sentamans y Daniel Tejero [Eds.] *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes en el Estado Español. De la teoría a la práctica y viceversa* (pp. 247-280). Generalitat Valenciana.

Scales, Ann. (2007). Avoiding Constitutional Depression: Bad Attitudes and the Fate of Butler [Extracto] (publicado originalmente en *Canadian Women's Law Journal VIII*, 1994). En Drucila Cornell [Ed.] *Feminism & Pornography* (pp. 39-44). Oxford University Press.

Solá, Miriam y Elena-Urko (Eds.). (2013). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Txalaparta.

Solaz, Rafael. (2004). *La Valencia Prohibida*. Pentagraf.

Sprinkle, Annie (1998). *My 25 years as a Multimedia Whore*. Cleis Press

Striker, Susan. (4 de marzo de 2019). *La lente del transgénero*. CCCB.  
<https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/susan-stryker/230976>

Subirats, Joan. (1991). El proceso de formación de políticas en España. Algunas hipótesis. *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, (9), 199-216.

Subirats, Marina. (14 de abril, 2012). Instituto de la Mujer: ¿In memoriam?. *El País*.  
[https://elpais.com/elpais/2012/04/11/opinion/1334158106\\_912440.html](https://elpais.com/elpais/2012/04/11/opinion/1334158106_912440.html) (última consulta 2/5/2020)

Subrat, Piro. (2019). *Invertidxs y Rompepatrias. Marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el Estado español (1868-1982)*. Editorial Imperdible

## T

Tejeda, Isabel. (2020). Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (8), 29-46.  
<https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.28770>

Tejeda, Isabel. (2021). Una habitación propia... compartida. Primeras exposiciones de artistas mujeres en España. En *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939* (Concha Lomba ed.), UNIZAR. (En prensa).

Torras, Meri y Saez, Begonya. *La performatividad de género, cuerpo a cuerpo*. Lectoras de Judith Butler, CCCB. [última consulta: 3/05/2020] <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/la-performatividad-de-genero-cuerpo-a-cuerpo-a-cargo-de-meri-torras-y-begonya-saez/230209>

Tomás, Paco. (Presentador y Dir.). (21 de junio de 2020). "Superbollo contra la L.E.F.A", un cómic colectivo, queer y feminista [entrevista radiofónica]. *Wisteria Lane*. Radio 5. <https://www.rtve.es/alacarta/audios/wisteria-lane/wisteria-lane-superbollo-contra-lefa-comic-colectivo-queer-feminista-21-06-20/5602198/>

Torr, Diane; BottomsS, Stephen. (2010). *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance (Critical Performances)*. Ann Arbor: The University of Michigan Press-

Torres, Diana J. (2010). *Pornoterrorismo*. Txalaparta.

Torres, Diana J. (2012). Manifiesto pornoterrorista. <https://pornoterrorismo.com/lee/manifiesto-pornoterrorista/> [última visita: 7.2.2017].

Torres, Miguel A. (Coord.). (2009). Historia de las adicciones en la España contemporánea. [https://pnsd.sanidad.gob.es/en/profesionales/publicaciones/catalogo/bibliotecaDigital/publicaciones/pdf/HistoriaAdicciones\\_EspContem.pdf](https://pnsd.sanidad.gob.es/en/profesionales/publicaciones/catalogo/bibliotecaDigital/publicaciones/pdf/HistoriaAdicciones_EspContem.pdf)

Trafí, Laura. (2012). De la cultura feminista en la institución arte. *Desacuerdos* 7, 214-232. MACBA/Centro José Guerrero/UNIA arteypensamiento/MNCARS.

Trash, Iván. (2005). Entrevista a Peor Imposible. *Vivaelpop*. <http://www.vivaelpop.com/03entrevistas/038.html>

Tratado constitutivo de la Comunidad Económica Europea (CEE). (Firmado en Roma el 25 de marzo de 1957. Entrada en vigor el 1 de enero de 1958). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX:11957E/TXT>

Treviño, Rocía, Houle, Renè, Simó-Noguera, Carles-Xavier, Solsona, Montserrat. (1999). Análisis biográfico del divorcio en España. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (88), 11-36.

Trujillo, Gracia (2008). *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*. Egales.

Trujillo, Gracia y Berzosa, Alberto (Eds.). (2019). *Fiestas, Memorias y Archivos: Política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*. Brumaria.

Turque, Bill. (11 de noviembre, 1991). The Age Of 'Outing'. *Newsweek*. <https://www.newsweek.com/age-outing-202878>



## V

Valencia, Sayak. (3 de agosto, 2011). Mafias, capitalismo gore y transfeminismo [Entrevista con M en Conflicto]. *Revista Píkara*. <https://www.pikaramagazine.com/2011/08/mafias-capitalismo-gore-y-transfeminismo-un-cafe-con-sayak-valencia/>

Valiente Fernández, Celia. (1996). Olvidando el pasado. La política familiar en España (1975-1996). *GAPP*, (5-6), 151-162 . <https://core.ac.uk/download/pdf/29400056.pdf>

Vallejo, César (Dir.). (6 de octubre, 2021). *Susana y el sexo* [Documental sobre Susana Estrada]. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/susana-y-el-sexo/susana-sexo/6124882/>

Vázquez, Francisco y Moreno, Andrés. (1996). Genealogía de la educación sexual en España. De la pedagogía ilustrada a la crisis del Estado de Bienestar. *Revista de Educación*, (309), 67-94.

Vazquez Montalban, Manuel. (2 de septiembre, 1995). La 'generación X, Y, Z'. *El País*. [https://elpais.com/Diario/1995/09/02/Opinion/809992808\\_850215.Html](https://elpais.com/Diario/1995/09/02/Opinion/809992808_850215.Html)

Silencis De Xavier-Daniel. (s.f.). Catálogo, Versus Films. [Última consulta 10/12/2021]. <http://www.valenti-versusfilms.com/Catalogo/Silencis/>

Vera, Verónica. (1998 [1988]). *The Post Porn Modernist Manifesto*. [Manifiesto firmado en junio de 1988 por Verónica Vera, Annie Sprinkle, Frank Moores, Candida Royale, Leigh Gates *et al.*]. En Annie Sprinkle *Post-Porn Modernist: My 25 Years as a Multi-media Whore* (2013). Cleis Press.

Vieites, Azucena. (2017). Erreakzioa-reacción. Una propuesta de colaboración DIY entre el arte y el feminismo. En *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, (1), 40-47. <https://www.accesos.info/erreakzioa-reaccio-n-una-propuesta->

Vieites, Azucena. (2018). *Prácticas artísticas low-fi. Una aproximación al contexto vasco (1985-2005)*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Castilla La Mancha.

Vidarte, Paco. (2005). El banquete uniqueersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer. En Javier Sáez y Fefa Vila (Comp.) *Por una política a carapero* (pp. 113 - 136). Traficantes de sueños.

Vila Núñez, Fefa, Sáez del álamo, Javier. (Eds.). (2020). *El libro del buen AMOR. Sexualidades raras y políticas extrañas*. Ayuntamiento de Madrid.

Vila Núñez, Fefa. (2020). Prácticas políticas y expresiones culturales queer-feministas: modos de hacer y formas de pensar en (la España de) la década de los noventa. En *Utópicos 90'*. MACBA. [https://www.youtube.com/watch?v=zNh-tVfXmgg&ab\\_channel=MACBAStreaming](https://www.youtube.com/watch?v=zNh-tVfXmgg&ab_channel=MACBAStreaming)

Vila Núñez, Fefa y Mora, Victor. (18 de octubre, 2019). *¿Quién teme a lo queer?* [Entrevista a Fefa Vila]. <https://otrasvoceseneducacion.org/archivos/325317>

Vila Núñez, Fefa. (9 de abril, 2010). La construcción del discurso político lesbiano y feminista de los años 70 [Conferencia]. En Raquel Osborne (Dir.) *Memoria y sexualidad de las mujeres en el franquismo* [Seminario].

[https://www.youtube.com/watch?v=jWzCP4aeCH4&ab\\_channel=Memoriaysexualidaddelasmujeresbajoelfranquismo](https://www.youtube.com/watch?v=jWzCP4aeCH4&ab_channel=Memoriaysexualidaddelasmujeresbajoelfranquismo)

Vila Núñez, Fefa (1999). Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres. En *Política y Sociedad*, (32), 43-51.

[https://www.academia.edu/49793837/Genealog%C3%ADas\\_feministas\\_Contribuciones\\_de\\_la\\_perspectiva\\_radical\\_a\\_los\\_estudios\\_de\\_las\\_mujeres](https://www.academia.edu/49793837/Genealog%C3%ADas_feministas_Contribuciones_de_la_perspectiva_radical_a_los_estudios_de_las_mujeres),

Vila, María Del Carmen “Marika”. (2021). Charla con Marika Vila. En *Encuentros con Autoras*.

Vila, María Del Carmen “Marika” y Bettaglio, Marina. (2018). Entrevista a Marika Vila. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43(1), 215–238. <https://www.jstor.org/stable/26862353>

VNS Matrix. (1991). The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century.

<https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>

## W

Warfield, Liam; Crasshole, Walter y Leyser, Yony [Eds.]. (2021) *Queercore. How to punk a Revolution. An oral history*. PM Press

W.I.T.C.H. (2015). *W.I.T.C.H (Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno): comunicados y hechizos*. La Felguera.

Wittig, Monique (2005/1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales. [Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte].

## Y

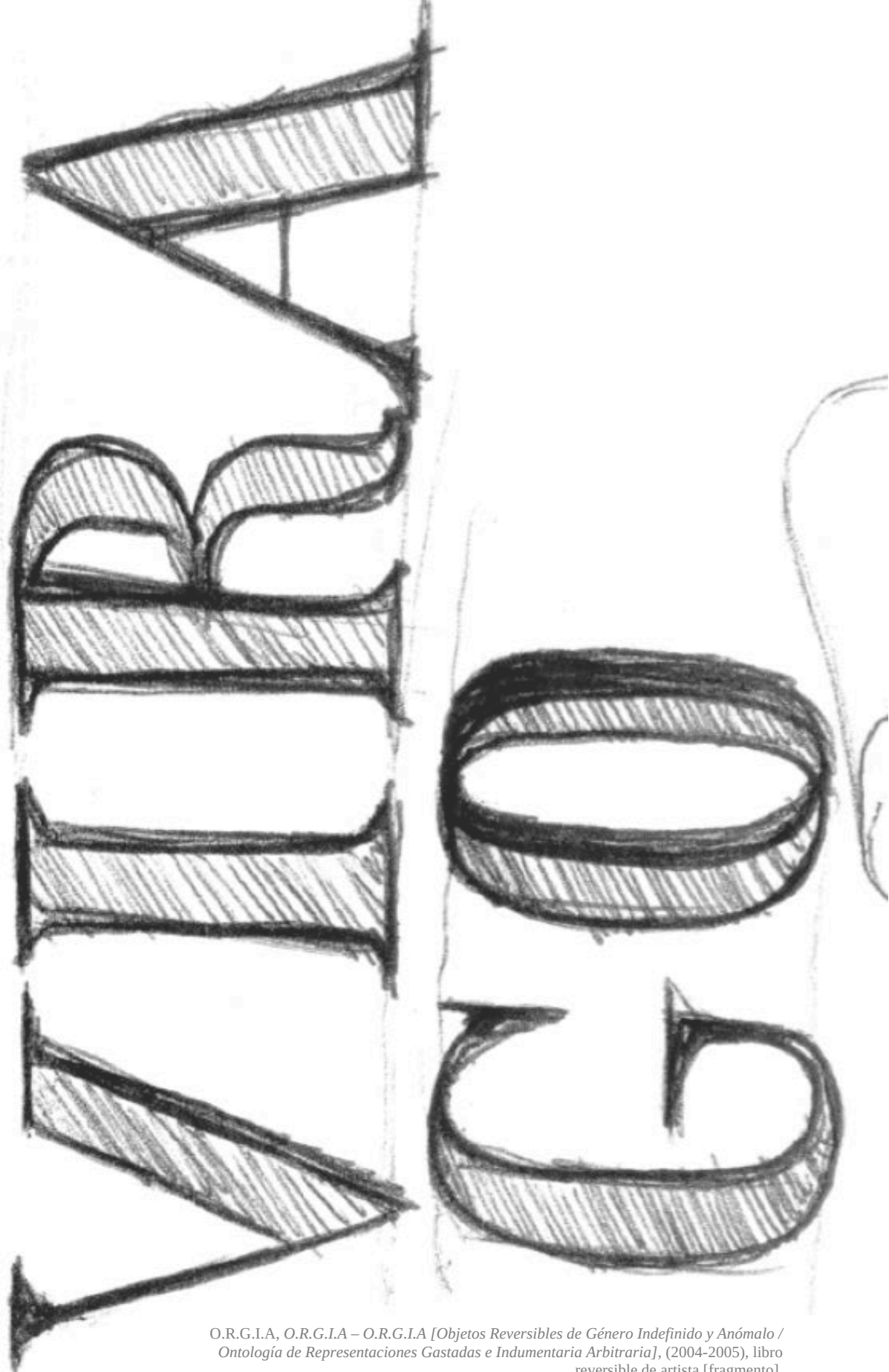
Yuste, Juan. (21 de Enero, 2019). «Si no quieres ser como estos, lee»: grandes frases que nos dejó La bola de cristal. *Cultura Inquieta*. <https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/15064-si-no-quieres-ser-como-estos-lee-grandes-frases-que-nos-dejo-la-bola-de-cristal.html>

## Z

Ziga, Itziar. (30 de mayo, 2008). Devenir perra [Conferencia], en *Feminismos Porno Punk*. Arteleku.

<https://artxibo.arteleku.net/sites/all/libraries/pdfjs/web/viewer.html?file=https%3A//artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%253A3197/datastream/OBJ/view>

Zilbeti, Maider. (2005). Mutazio Gordinen Bitartez Magikotasuna Haustera. Artelekun “Desadostasunak” Barruan Izandako Jardunaldien Inerpretazioa. *Ostiela!*, (38), 10-11. [Entrevista a O.R.G.I.A.]



O.R.G.I.A, O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo /  
Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria], (2004-2005), libro  
reversible de artista [fragmento].

# LISTA DE FIGURAS

# LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1.** Imagen de Los Chichos para la portada del disco *Ni más ni menos* (Philips-Fonogram, 1974) , que incluye la canción “La Cachimba” // Viñeta de Gilbert Shelton para su serie de cómics *The Fabulous Furry Freak Brothers* (desde 1968). .....33
- Fig. 2.** Avance en portada, *El País* 9 de enero, 1983 // Fotograma de *El Pico* (1983), Eloy de la Iglesia // Campaña *La droga mata* (1978), junto a publicidad de Bodegas Olarra y Winston respectivamente. Fuente: <http://lwsn.net/article/nos-matan-con-heroina-juan-carlos-uso> .....37
- Fig. 3.** *Ceesepe con jeringuillas*, Serie *Peluqueria*, Ouka Leele (Barbara Allende Gil de Biedma), Agence VU, Madrid, España, 1979. En <https://agencevu.com/en/serie/peluqueria-salon-de-coiffure-1979/> .....41
- Fig.4.** Viñetas de la serie “Chicha, Tato y Clodoveo, de profesión sin empleo” por Francisco Ibáñez para la revista *Guai!* (Grijalbo, 1985-1990). .....42
- Fig. 5.** Cartel de *Perras callejeras* (José Antonio de la Loma Hernández, 1985), con Sonia Martínez (drcha.). Portada de la revista *Pronto* n°. 1074 (5 de diciembre, 1992), y foto interior del reportaje de la revista *Pronto* n.º 985 (23 marzo 1991, p. 3-7) sobre Sonia Martínez y su familia.....43
- Fig. 6.** Campaña institucional con motivo del Día Mundial del sida (1987), Ministerio de Sanidad y Consumo (Póster). Fuente: [www.sidastudi.org](http://www.sidastudi.org) .....45
- Fig. 7.** Pepe Espaliu. *Retrato del artista desahuciado* (1992). En: [https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html) .....53
- Fig. 8.** Manifestaciones contra el sida, años 90, Madrid, con acciones de LSD y La Radical Gay. ....54
- Fig. 9.** Gran Fury, *The Government Has Blood on Its Hands [One AIDS Death Every Half Hour]*, campaña de protesta contra el sida (1988). // Act Up, acciones dramatizadas de desobediencia civil, Nueva York. En: New York Times (25 de Marzo, 1987). // Gran Fury, SILENCE=DEATH (1988). // Protestas organizadas por Act Up, EE. UU., años 80. ....56
- Fig. 10.** Barbara Kruger, *Untitled (We don't need another her)*, collage, postal de doble cara publicado junto con la instalación de ocho vallas publicitarias, Brooklyn, Bronx y Queens, 36 x 27.5 cm (noviembre, 1988 – enero, 1989). Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-we-don-t-need-another-hero/RwHcDASk3iTnkg?hl=es> .....85

- Fig. 11.** De arriba a abajo y de izq. a dcha.: Barbara Hammer (1983), *Audience*, película de 16 mm. en video HD, 32' 35'', b/n, sonoro. // *Tender Fictions* (1996) película de 16 mm., 58', color, sonoro. /// Sadie Benning, *Jollies* (1990) video, 11', b/n, sonoro. // Sadie Benning, *If Every Girl Had a Diary* (1990), 8', video, b/n, sonoro. ....86
- Fig. 12.** Claude Cahun, *Self-Observation, Aveux non avendus (planche I)* (1929-1930), fotomontaje, 38.5 x 26 cm. /// Hannah Hoch, *Bouquet of Eyes* (1930), collage, 80,3 x 100,3 cm. /// Barbara Kruger, *Untitled (It's a small world but not if you have to clean it)* (1990), serigrafía fotográfica sobre vinilo, 363 x 261 cm. ....87
- Fig. 13.** Alberto García-Alix, *Ana Curra en el arrabal* (1986), fotografía b/n. En <https://www.albertogarciaalix.com/en/obras/sweet-monster-of-youth/542fabrica-111-2>/// Pablo Pérez Mínguez, fotografía de Ana Curra, Nacho Canut, Eduardo Benavente, Fabio Macnamara, Carlos Bergala y Alaska, en <https://javilomax.blogspot.com/2014/02/pablo-perez-minguez-retratos-de-la.html> (c. 1981). ....91
- Fig. 14.** Portada del disco *Passión*, Peor Imposible, (Ariola, 1985). Fotografía de Ouka Leele. Aparecen Rossy de Palma, los y las performers Lina Mira ('Lina Estrany'), Fernando Fernandez ('La Estrella'), Toni Socies, Baltasar Munar ('Balti') y Fernando Korba, entre otros. // Alberto García Alix (1988), *Peor Imposible*, fotografía, b/n. En: <https://atrozconleche.com/2018/11/22/canciones-escondidas-peligro-de-peor-imposible/> .....93
- Fig. 15.** Imágenes del queer punk zine *JDs* (1985-1991). ....98
- Fig. 16.** Páginas del Zine de Bikini Kill #1 (1990) y #2 (1991). En: <http://www.artzines.info/wp-content/uploads/2017/06/Bikini-Kill.pdf>. ....101
- Fig. 17.** LSD (c. 1990), LAP. *Proyecto de SIDA Para Lesbianas. Es-cultura lesbiana* (1994-95), serie fotográfica. ....103
- Fig. 18.** David Bowie con Mick Ronson en un concierto en Oxford Town Hall (junio de 1972). En <https://www.wallofsoundgallery.com/en/bowie-by-mick-rock-david-bowie-C-ronson-C-oxford-town-hall-C-uk-C--i3715> y <http://madhouse.com.ar/2021/04/28/a-49-anos-luz-como-se-grabo-starman-el-hitazo-de-david-bowie/> .....107
- Fig. 19.** Isabel Steva "Colita" (1982)., *Ocaña y su amigo Camilo* Fotografía sobre papel baritado. En: <https://elcorreoweb.es/aladar/trans-DG4448674>. Camilo, Ocaña, Nazario y Maite, Rambla de Barcelona, primera manifestación LGTB en el Estado español (1977). Fuente: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20190101/liberrima-trinidad-camilo-ocana-nazario-7225797>. ....109

- Fig.20.** Quimera Rosa, Post-Op, Mistress Liar y Dj Doroti (2010). *Oh-kaña!*, Palau de la Virreina, Ramblas, Mer cado de la Boquería /// Corpus Deleicti (2008), *Pornojet*, vídeo, BCN [frames] /// O.R.G.I.A (2009-...): *Follarse la ciudad*, art project [fragmento]. .....110
- Fig. 21.** Rampova (2020). Intervención sobre una fotografía de Juan Gómez Delgado. *Devil is a woman* (1978), Fotolito, 29,7 x 21 cm. (Rampova, 2020, p. 17 y p. 177 respectivamente). .....113
- Fig. 22.** O.R.G.I.A, de arriba a abajo: páginas de inicio del “capítulo 7” de *Superbollo contra la L.E.F.A* (2020). *Spot* (2003), vídeo digital, color, 30’’ [fotogramas]. .....118
- Fig. 23.** Izq. y dcha.: O.R.G.I.A (2020), *Follarse la ciudad*. *We <3 Benidorm*, rotulador sobre papel, en O.R.G.I.A, 2021. // Ctro.: Enrique Tierno Galván y Susana Estrada, durante la entrega a la actriz de un premio del diario *Pueblo* (1978), en <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/susana-estrada-foto-tierno-galvan-diario-pueblo-40-aniversario/29064>. .....123
- Fig.24.** De izq. a dcha y de arriba a abajo: Portada de la revista *Papitu 13* (15 de agosto de 1923) // Portada de la revista *Bésame nº 5* (1932) /// Ilustraciones sicalípticas EN: Sentamans, 2012, p. 64. Viñetas de Daniel Torres, *Opium* (1982) en *Revista Cairo nº 4*. .....126
- Fig. 25.** Viñetas de Nazario (1987), *El sida*, en *El Víbora nº 88*. .....129
- Fig. 26.** O.R.G.I.A (2008), *Estamos hartas de super-héroes*, fanzine [fragmento]. .....130
- Fig. 27.** Izd.: Número especial de *El Víbora* dedicado al 23-F (1981). Ilustraciones de Daniel Torres (pág 17) y Javier Mariscal (pág 51), respectivamente. // Drch.: Portada de *El Víbora nº 62* (1979) de Laura Pérez Vernetti. ....131
- Fig. 28.** Imágenes del calendario de 1993 de Madonna para *Interviú*, n.º 870 . ...134
- Fig. 29.** De izq. a dcha.: Claude Cahun, *Self-Portrait* (1939), impresión en gelatina de plata, en <https://in-theframe.com/es/claude-cahun-on-expression-gender-and-resistance/>. *Untitled (Self-Portrait)* (1928), impresión en gelatina de plata, b/n. 9.2 × 6.7 cm. en <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-untitled-self-portrait> // Pierre Molinier, *La rose noire, planche 23 du Chaman* (c. 1968), fotomontaje, b/n, en <https://www.artsy.net/artwork/pierre-molinier-la-rose-noire-planche-23-du-chaman-the-black-rose-plate-23-of-the-shaman> .....147
- Fig. 30.** Carteles de los coloectivos LSD y La Radical Gay realizados a principios de la década de los 90. ....150
- Fig. 31.** Post-Op (2006), *Fantasía postnuclear*, vídeo-acción [fotogramas]. .....166

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Fig. 32.</b> Fotos de La Bata de Boatiné, Barcelona .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 167 |
| <b>Fig. 33.</b> Portadas de blogs y webs de algunos colectivos y personas de las red transfeminista: Medeak, Ideadestroyingmuros, Post-Op, besameelintro, Diario de una zorra suprema, Hasta la limusina siempre!, Pornoterrorismo, Quimera Rosa y el Proyecto Cuerdas. ....                                                                                                                                                  | 172 |
| <b>Fig. 34.</b> Izq.: “Club 90 meets Carnival Knowledge” (Sprinkle, 1998, p. 149). Aparecen en la foto Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle, Verónica Hart o Gloria Leonard, entre otras. Dcha. arriba: Imágenes del Second World Whore’s Congress (Bruselas, 1986). Dcha. abajo: San Francisco Solo Mio Festival, en beneficio de Coyote, con Annie Sprinkle y Nao Bustamante, entre otras.....                    | 200 |
| <b>Fig. 35.</b> Frames de la documentación audiovisual del Taller <i>Post-porno Traffic</i> , MACBA, Barcelona (2003).....                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 207 |
| <b>Fig. 36.</b> O.R.G.I.A (2003), <i>Strip-tease</i> (remasterizado, 2006), vídeo digital, color, sonoro, 4’ 05’’ /// .O.R.G.I.A (2003), <i>o.r.g.i.a de dedos [1 y 2 rombos]</i> , vídeo digital, color, sonoro, 4’ 14’. ....                                                                                                                                                                                                | 210 |
| <b>Fig. 37.</b> O.R.G.I.A (desde 2009), <i>Follarse la ciudad</i> ; de izq. a dcha. y de arriba a abajo: Follarse la ciudad (desde 2009), <i>El ataque de Autoerótica: La oscuridad se cierne sobre Barcelona Vol.1</i> (2009); <i>Autoerótica Revolucionada: Golpe bajo al imperialismo</i> (2010-11); <i>We love Benidorm</i> [serigrafía y fotolibro, 2017 y 2020]; y <i>Apocalypse-Calipso</i> [ensayo visual, 2020]..... | 211 |
| <b>Fig. 38.</b> De izq. a dcha.: Post-Op (2004), performance, Ramblas, Barcelona /// Post-Op (2006), <i>Introakto</i> , vídeo, Hangar, Barcelona.....                                                                                                                                                                                                                                                                         | 214 |
| <b>Fig. 39.</b> Post-Op (2012), <i>Atracciones</i> , vídeo, Berlín .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 215 |
| <b>Fig. 40.</b> Corpus Deleicti (2005), <i>Protopoesía</i> , vídeo-acción, BCN /// Corpus Deleicti (2005), <i>Gender Lab: protopoesía_01</i> , vídeo-acción.....                                                                                                                                                                                                                                                              | 216 |
| <b>Fig. 41.</b> Corpus Deleicti (2008), <i>Pornojet, support the local porn</i> , vídeo, Barcelona. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | 218 |
| <b>Fig. 42.</b> Girlswholikeporno (2005), <i>Pornotourist</i> , foto-acción (Murcia, Berlín, Moscú). ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 218 |
| <b>Fig. 43.</b> De izq. a dcha. Girlswholikeporno (2003), <i>Loveonthebeach</i> , vídeo // Girlswholikeporno (2005), <i>La bestia</i> , vídeo, Valencia.....                                                                                                                                                                                                                                                                  | 219 |
| <b>Fig. 44.</b> <i>La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas</i> , folleto del seminario.....                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 220 |



- Fig. 45.** De arriba a abajo y de izq. a dcha.: O.R.G.I.A (2004), *J.Oda a Man Ray*, Vídeo-acción, vídeo digital, color, sonoro, 2' 34' y serie fotográfica. // Man Ray (1929): *Anatomies* /// Quimera Rosa (2012), *Violon d'Ingres & Violín de Agujas*, performance, Cochabamba, Colombia /// Man Ray (1924), *Le violon d'Ingres*, gelatinobromuro de plata sobre papel. ....229
- Fig. 46.** Félicien Rops (1878), *Pornocrates, Pornokratès, La dame au cochon*, pastel, gouache y acuarela, 75 x 48 cm. Musée provincial Félicien Rops Bélgica /// O.R.G.I.A (2005), *Vestido de Pornócrates para Disfrutador*, técnica mixta sobre dildo y vitrina, medidas variables. ....230
- Fig. 47.** O.R.G.I.A (desde 2007), *Flori·cultura subversiva*; de izq. a dcha.: en *Jardines Sonoros. La Noche en Blanco* de Madrid. Fundación Ortega y Gasset, Madrid 2007 (instalación y happening sonoro) /// En *Intersecciones disciplinarias y producción de cuerpos sexuados. Conocimiento y cuerpos diaspóricos*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia 2008 (conferencia-performance).....230
- Fig. 48.** De arriba a abajo: Diana Junyent Pornoterrorista, Post-op, Klau Kinky, Ideadestroyingmuros, DJ Dorotti, Quimera Rosa, Marianissima (2009), *Perras del Apocalipsis*, en *Stonewall Contraataca*, Centro Cívico Cotxeres de Sants, Barcelona. ....231
- Fig. 49.** Quimera Rosa, Post-op, Mistress Liar y dj.Dorotty (2010), *Oh-kaña!*, Palau de la Virreina, Ramblas, Mercado de la Boquería, Barcelona.....232
- Fig. 50.** O.R.G.I.A (desde 2009), *MNH (Museo Natural de Historia)*; de izq. a dcha.: *Egyptian Fist: revisión del loto abierto* (2014) /// *Ajuar funerario para petite mort [daga para petite mort]* (2010-2017) /// *La Faraona [sarcófago]* (2017-2018) /// *Barba Real #1 y #2* (2010-2018).....233
- Fig. 51.** O.R.G.I.A (desde 2009), *MNH (Museo Natural de Historia)*; de izq. a dcha.: *Walk Like an Egyptian* (2017-2018) /// *Guiar y Castigar [cayado y flagelo]* (2010-2018) /// *Arqueology of Suspicion* (2017-2018) /// *Las Esfínteres* (2019) [detalle]. ....234
- Fig. 52.** Desacuerdos. Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas (Arteleku 4 de abril -23 de abril, 2005): folleto del seminario. ....235
- Fig. 53.** Taller Drag King en el Sprinkle Salon, Nueva York, abril 1989. El obrero de la construcción en primer plano es Sprinkle, mientras el segundo hombre trajeado por la derecha es Diane Torr (Sprinkle, 1998, p. 131).....241
- Fig. 54.** O.R.G.I.A (2005), *Taller de Reyes. Bastos, Copas Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española*, taller de travestismo (drag-king), 5 h.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| aprox. EN: Identidades estratégicas. Prácticas de Intervención Cultural. Sala Matilde Salvador, Universidad de Valencia, 29/04/2005.....                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 245 |
| <b>Fig. 55.</b> O.R.G.I.A (2005), <i>P.N.B. (Producto Nacional Bruto) y Paquito al Servicio de España.</i> .....                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 247 |
| <b>Fig. 56.</b> O.R.G.I.A (2004-2005), <i>O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria]</i> . Libro reversible de artista. ....                                                                                                                                                                                           | 249 |
| <b>Fig. 57.</b> O.R.G.I.A (2004-2005), <i>O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria]</i> . ....                                                                                                                                                                                                                        | 250 |
| <b>Fig. 58.</b> O.R.G.I.A (2004-2005), <i>O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria]</i> . ....                                                                                                                                                                                                                        | 251 |
| <b>Fig. 59.</b> O.R.G.I.A (2004-2005), <i>Serie Verde_#1, #2, #3, y #4 [fragmentos]</i> . ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 252 |
| <b>Fig. 60.</b> De De arriba a abajo: Sayak Valencia Triana (2005-...), <i>Welcome to Hairy Tales. (No tengo un pelo de tonta)</i> , performance, varias ciudades de España y México /// Sayak Valencia Triana (2007), <i>Interpelación</i> , vídeo-manifesto, Madrid.....                                                                                                                                                | 254 |
| <b>Fig. 61.</b> Medeak, IV Jornadas Feministas de Euskal Herria, Bilbao, 2008 /// <i>Re-evolución de-género</i> , 2009, performance, Tabakalera, Donostia // <i>Orgullo tranzmarikabollofeminista</i> , Donostia 2010.....                                                                                                                                                                                                | 256 |
| <b>Fig. 62.</b> Imagen de hoja de sala, usada como imagen principal de difusión del proyecto. O.R.G.I.A (2004) <i>Prótesis hirsuta para pectoral lampiño</i> , fotografía digital, medidas variables. Incluida en el libro reversible, O.R.G.I.A (2004-2005), <i>O.R.G.I.A – O.R.G.I.A [Objetos Reversibles de Género Indefinido y Anómalo / Ontología de Representaciones Gastadas e Indumentaria Arbitraria]</i> . .... | 257 |
| <b>Fig. 63.</b> De izquierda a derecha: Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, retrato para <i>The Year of the White Bear</i> (1992). Foto: Walker Art Center Archives. <i>Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires</i> , performance (1994), en <a href="https://exit-express.com/fusco-y-gomez-pena/">https://exit-express.com/fusco-y-gomez-pena/</a> . ....                                                         | 263 |
| <b>Fig. 64.</b> Lucía Egaña. De izq. a dcha: vestigios de la performance realizada en MUSAC (León, 15/09/2018); vistas de sala <i>Hombre, blanco, cis: una etnografía de la blanquitud</i> (Tangent Projects, Barcelona, 2021). ....                                                                                                                                                                                      | 266 |
| <b>Fig. 65.</b> De izq. a dcha.: Linda Porn (2014), <i>Putta mestiza</i> , video, color y sonido. 14' 27" // Linda Porn (2020), <i>La llorona</i> , performance, 28' 36'' aprox. /// Daniela Ortiz y Linda Porn como colectivo Las Llicllas (telar andino) (octubre 2019),                                                                                                                                                |     |

performance para el programa «Composiciones», Barcelona Gallery Weekend. La acción se desarrolla desde el monumento a Colón, a las Ramblas de Barcelona, hasta la sede de la DEGAIA y aborda el robo de niñas y niños por parte de las autoridades coloniales y eclesiásticas, relacionándolas con las retiradas de la custodia por parte de instituciones actuales, en el contexto de Cataluña. /// Carmen Fernández Molina de Gitanas Feministas por la Diversidad, *La mochila*, conferencia-performance, en I Jornadas Internacionales Feministas CTXT, Zaragoza 2018 .....267

**Fig. 66.** Daniela Ortiz (2019), *Pinturas de castas. Feministas blancas*, óleo sobre lienzo, 38 x 46,5 cm /// Daniela Ortiz (2019), *Pinturas de castas. Trabajadoras sociales blancas*, óleo sobre lienzo, 38 x 46,5 cm. Ambas en la colección del MNCARS, Madrid.....268

**Fig. 67.** María Basura y Terrorismo Teatral Migrante (2016-...), algunas imágenes de *Fuck Fascism*, en la Plaza del Vaticano (Roma), y durante el asalto sexual a la estatua de Colón en Barcelona con motivo del 12-O, donde se observan pancartas con el lema decolonial “12 de Octubre, nada que celebrar”.....269

**Fig. 68.** De izq. a dcha, de arriba a abajo: Jota Mombaça en colaboración con el colectivo Ayllu (2018), *España no existe sin robo colonial*, fotoperformance en el Museo de América, Madrid (foto de Danny Arcos) /// Colectivo Ayllu (2017), “Serían unxs criadxs magníficxs”. Acción *Devuélvannos el oro* en el Museo de América, Madrid // Colectivo Ayllu (2018), *Devuélvannos el oro*, vistas de la exposición individual en Matadero Madrid .....270

**Fig. 69.** Quimera Rosa y Transnoise (2012), *Akelarre Yaku*, mARTAdero, Cochabamba, Bolivia.....271

**Fig. 70.** Feminismos PornoPunk [folleto y Postal] (2008), imágenes de la pieza de Annie Sprinkle y Elisabeth M. Stephens, *Breast Cancer Ballet* (2005). Pieza que forma parte del proyecto que documenta el proceso de Annie Sprinkle, junto con su pareja Beth Stephens, tras ser diagnosticada de cáncer de mama, como son mamografías, cirugías o una performance en la que se rasuran la cabeza durante el proceso de quimioterapia. ....274

**Fig. 71.** *Perras en acción* [Revista] (Post-op, 2008), imágenes del taller “Todxs somos porno Stars” realizado por Post-Op en *Feminismos Porno Punk FPP* en 2008, Donosti, publicadas en la primera revista *Perras en acción*. ....277

**Fig. 72.** Diana Junyent e Ideadestroyingmuros (2009). *Testo Yonqui Party*, Emmetrop, Bourges, France, y Teatro Pradillo, Madrid. ....281

**Fig. 73.** Pornoterrorismo. Fotos: Marc García, MarziaX y Antic Teatre. Licence Creative Commons sa-nc-by.....286

- Fig. 74.** De izq. a dcha.: Quimera Rosa (2012), *sEXOSKELETON*, performance sonora, Laboral, Gijón /// Quimera Rosa (2013), *Sexus 3 aka La violinista*, performance sonora, Laboral, Gijón (Foto de Rodrigo Van Zeller).....287
- Fig. 75.** armsidea, *pornodrama*, Valencia 2009 (Fotos: Esperanza Moreno, Patricia Aragón); *pornocapitalismo*, Málaga 2014 (Fotos: aleks green); *borrador batonz kabaret*, Valencia 2014 (Fotos: aleks green). .....290



O.R.G.I.A (2019), *40 años SON. Somos calle/somos lucha, somos historia, somos nosotras*, performance, 30' aprox.

En *Esther Ferrer. 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23...* – ciclo de performance comisariado por E.Ferrer

Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea, San Sebastián, © Tabakalera