

# UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

## Facultad de Humanidades



## GRADO EN HISTORIA

**Curso académico:** 2019/2020

**Convocatoria (Junio/Septiembre):** Septiembre

**Título del Trabajo de Fin de Grado:** *Miradas queer y gay al arte contemporáneo español: la obra de Pepe Espaliú.*

- **Autor:** José Tomás Gázquez Ramos
  
- **Tutora:** Gloria Espinosa Spínola

## RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar la presencia de la alteridad de aquellas identidades de género y orientaciones sexuales no reglamentarias que se ha venido articulando en un discurso artístico catalogado como *queer*, cuyo origen viene a situarse en la década de los noventa del siglo pasado, sobre la base de la lucha por los derechos de los gays y las lesbianas y a la luz de las nuevas aportaciones teóricas postestructuralistas, poscolonialistas y de los estudios de género. Esta temática queer se ha plasmado en diversas manifestaciones artísticas y plásticas como la pintura, la fotografía o el cine. Así las cosas, procederemos a su estudio a través del análisis de la prolífica obra del insigne y polifacético artista Pepe Espaliú, cuya figura ha sido notoriamente ignorada y minusvalorada por la historiografía como inmediato precedente a la eclosión del movimiento artístico queer en nuestro país, abordándolo desde una metodología interdisciplinar y al amparo de las nuevas perspectivas historiográficas.

## ABSTRACT

The present essay aims to analyze the presence of the otherness of those gender identities and non-regulatory sexual orientations that have been articulated in an artistic discourse cataloged as *queer*, whose origin comes to be located in the nineties of the last century, on the base of the fight for the rights of gays and lesbians and in the light of the new theoretical contributions poststructuralist, postcolonialist and gender studies. This queer theme has been reflected in various artistic and plastic manifestations such as painting, photography or cinema. As a matter of fact, we will proceed to study it through the analysis of the prolific work of the distinguished and multifaceted artist Pepe Espaliú, whose figure has been notoriously ignored and undervalued by historiography as an immediate precedent to the emergence of the queer art movement in our country, addressing it from an interdisciplinary methodology and under the protection of new historiographic perspectives.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	4
1. LA TEORÍA QUEER EN ESPAÑA .....	7
1.1. Orígenes y consideraciones previas .....	7
1.2. Explicación y conceptos: género y sexualidad .....	12
2. ARTE QUEER EN ESPAÑA .....	20
2.1. ¿Existe un arte queer español? .....	20
2.2. De la República al Franquismo .....	22
2.3. Transición y democracia .....	31
3. OBRA DE PEPE ESPALIÚ (1955-1993).....	40
3.1. Aproximación a la obra y a la concepción artística de Pepe Espaliú .....	40
3.2. Sida y performances de Pepe Espaliú .....	45
CONCLUSIONES .....	48
BIBLIOGRAFÍA .....	50

# MIRADAS QUEER Y GAY AL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL: LA OBRA DE PEPE ESPALIÚ

José Tomás Gázquez Ramos

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de las últimas décadas, han proliferado numerosos estudios, lecturas e interpretaciones del arte contemporáneo español, si bien, pese a ello, la mayoría de análisis adolecen de no otorgar la importancia que se merece a la dimensión queer española y al conjunto de artistas que la componen, siendo minusvalorada e ignorada para la inmensa mayoría de los investigadores, así como para el amplio público, que atestigua el escaso esfuerzo divulgativo que se ha realizado respecto al tema. Por ello, más que nunca, se antoja necesaria una revisión del panorama artístico queer español y una recuperación de algunas de sus figuras más significativas y sobresalientes, entre las que destaca, entre otras muchas, Pepe Espaliú, caso concreto de estudio de este trabajo, con el fin de revalorizar las contribuciones y las aportaciones que estos artistas acometieron, conscientes de su complicada situación dentro de una sociedad que vivía vertiginosos cambios sociales originados por las numerosas y profundas transformaciones políticas y económicas operadas en nuestro país. No obstante, pese a las numerosas propuestas artísticas queer realizadas en España a lo largo de las últimas décadas, que se plantearon romper con los estereotipos y los convencionalismos sociales y culturales a los que se veían sometidas amplias capas de la sociedad española, hemos de tener en cuenta una serie de condicionantes previos que explican su emergencia. Así las cosas, hemos de contextualizar previamente su alcance al abrigo de la lucha y la reivindicación encabezados por los sectores LGTBI por nuevos derechos y libertades frente a la resistencia del sistema de dominación cisheteropatriarcal durante la etapa democrática, al aperturismo del clima cultural tras el fin de la dictadura franquista y a las nuevas teorías e ideas queer que llegaron más allá de nuestras fronteras, procedentes de los contextos estadounidense y anglosajón. Además, debemos hacer balance del mismo y relativizar el peso y el éxito que cosechó el arte queer, tanto a nivel nacional como internacional. Por ello, este Trabajo de Fin de Grado pretende también ser un homenaje y un reconocimiento para todos aquellos que lograron conseguir con tanto esfuerzo los derechos y las libertades

que a día de hoy gozamos y que se alcanzaron a través de una permanente actitud crítica, consciente y reivindicativa en todos los campos de la cultura, entre ellos el arte, vehículo fundamental para la libre expresión individual y de difusión de nuevas ideas.

Así las cosas, el propósito del presente trabajo consiste en el estudio del devenir del arte contemporáneo español desde una óptica queer mediante la formulación de tres capítulos que pretenden diseccionar todos los componentes que rodean y condicionan a la cultura artística queer española. De esta forma, en primer lugar, conviene realizar una aproximación sucinta a las nuevas propuestas teóricas, ideológicas y metodológicas que se vienen sucediendo desde la década de los noventa hasta la actualidad, con especial atención a las consideraciones que, respecto a esta cuestión, han suscitado un mayor interés entre los investigadores y especialistas españoles que han abordado este asunto, y que han contribuido con sus respectivos puntos de vista a enriquecer las respuestas a esta problemática, ofreciendo con ello una visión general y sintética del agitado debate en torno a las identidades sexuales y de género que, a día de hoy, continúa generando cuantiosas polémicas y avivadas discusiones en numerosos campos de las ciencias humanas y sociales. Una vez hemos desgranado los aspectos generales de la teoría queer, pasaremos a acometer un contexto o recorrido histórico-artístico general de la contemporaneidad española en la que podremos vislumbrar el tránsito de una sociedad agraria, atrasada, iletrada, católica y tradicional a otra cosmopolita, urbana, secularizada y moderna que se va abriendo paso y en la que comienza a fraguarse, con el tránsito de la dictadura franquista al nuevo sistema democrático, constitucional y parlamentario, una rudimentaria cultura artística LGTBI y queer al abrigo de las múltiples luchas por los derechos civiles de los gays y las lesbianas, y observar cómo estas condicionan notablemente sus postulados artísticos, atendiendo con mayor hincapié aquellas manifestaciones artísticas más sobresalientes con el fin de dibujar un panorama general del arte queer español. En tercer lugar, estudiaremos la trayectoria artística de Pepe Espaliú, un artista andaluz muy polifacético que saltó a la fama por una concepción artística y una estética personalísima y por ser el primer artista en reconocer públicamente que contrajo el sida, lo que influyó decisivamente en su visión artística, profundamente vitalista y pertrechada de sufrimiento, soledad, aislamiento, tristeza y desamparo ante los abusos y los prejuicios de una sociedad cuya única respuesta a su doble condición de homosexual y enfermo fue la exclusión, el destierro y el nulo reconocimiento institucional y artístico, y que a día de hoy desafortunadamente se mantiene.

La metodología empleada para llevar a cabo esta investigación ha consistido fundamentalmente en una revisión bibliográfica exhaustiva pero centrada en los recursos que se encuentran en internet, dado la declaración de crisis sanitaria o epidemiológica motivada por la incidencia del Covid-19, además de manuales de referencia y de artículos especializados de edición reciente o relativamente actual, para no caer en interpretaciones y perspectivas teóricas desfasadas y superadas a día de hoy, para abordar la temática queer española desde una visión artística, histórica, antropológica y sociológica, con el fin de construir un relato lo más integral, homogéneo y comprensible posible, ya que la principal motivación que me lleva a hacerlo es en aras de la divulgación del rico patrimonio artístico queer que posee nuestro país y que es desconocido para el gran público.

Así las cosas, para la realización de este trabajo me ha resultado imprescindibles manuales como el de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, titulado *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas y políticas*, que abordan desde un punto de vista integral toda la producción artística española que comprende ese periodo y que dedica un pequeño epígrafe a un breve recorrido histórico-artístico sobre la temática queer, prestando atención sobre todo al desarrollo de la misma desde los primeros años de la Transición Española hasta la actualidad. Otro manual de referencia, éste plenamente especializado en cuestiones de raigambre cultural de índole LGTBI es *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* de Alberto Mira, que realiza una exploración absoluta de todos los resquicios de la producción cultural LGTBI en España, con especial atención a los campos de la historia, literatura y del arte, ofreciendo así una visión integral del panorama histórico-artístico homosexual de todo el siglo XX español. Así mismo, la magnífica monografía de Estrella de Diego, *El andrógino sexuado*, nos permite conocer de primera mano todos los aspectos relativos a la teoría queer de un modo dinámico y sencillo. A su vez, hemos de subrayar la visión histórica general sobre el movimiento LGTBI español hasta la más reciente actualidad que aporta el investigador Ramón Martínez a través de su monografía *Lo nuestro sí que es mundial*. Otra monografía que cabría destacar y que ha cobrado importancia para explicar y profundizar más en la figura de Pepe Espaliú ha sido *Hombres y mujeres en Andalucía. Imágenes desde el arte contemporáneo*, editado por la Junta de Andalucía, y que repasa la trayectoria artística de los principales artistas andaluces del siglo XX y del siglo XXI, atendiendo siempre a una referenciación histórica y cultural que permite dotar de sentido las obras artísticas que ofrece el libro.

## 1. LA TEORÍA QUEER EN ESPAÑA

### 1.1. Orígenes y consideraciones previas

El arte *queer*, que procederemos a diseccionar a lo largo de este ensayo a través del paradigma artístico que sentó la prolífica obra de Pepe Espaliú en España, ha bebido desde sus inicios de los planteamientos teóricos que han envuelto el activismo de lesbianas, gays, transexuales, bisexuales e intersexuales (en adelante LGTBI), esto es, identidades sexuales y de género no normativas (De Lauretis, 2015: 110) desde sus primeros compases, dotándolo de una actitud o visión crítica, subversiva y rupturista contra la llamada “matriz heterosexual” (Posada Kubissa, 2014: 150), que lo patologiza, lo estigmatiza y lo relega a la subalternidad como “sexualidades periféricas” no válidas que quedan irremediabilmente excluidas en virtud de la cisheteronormatividad vigente (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 44). Así, el conocimiento de la teoría queer constituye un requisito indispensable, un paso previo necesario, para comprender a fondo las implicaciones que suscita y que remite a un arte mal categorizado como *queer*, ya que este nombre suscribe una etiqueta y, por ende, una noción de identidad que contradice frontalmente el antiesencialismo (Montiel Rozas, 2015: 104) que propugna las tesis propuestas por la precursora de los llamados Estudios Queer, Judith Butler, en su reconocida obra *Gender Trouble*, traducida al castellano como *El género en disputa*, que salió a la luz en marzo de 1990 (Nahir, 2013: 77), sin desdeñar con ello las aportaciones de otros autores como Eve Kosofsky Segwick con su *Epistemology of the closet* (*Epistemología del armario*), Jay Prosser, Jack Halberstam (Nahir Solana, 2012: 74), la especialista feminista Teresa de Lauretis (López Penedo, 2008: 2), Margaret Mead (De Diego, 2018: 70) o el insigne filósofo francés Michel Foucault (Melero, 2011: 49).

Fruto de los estudios de género o *Gender studies* que florecieron a raíz de la popularización de los estudios feministas o *Women's studies*, que ponían el acento en la estructura opresiva con el que el sistema sexo-género subyugaba a las mujeres, relegándolas y subordinándolas al papel del varón, como consecuencia del surgimiento y de la abrumadora irrupción en el debate público y académico estadounidense de los nuevos movimientos sociales, como el feminismo, el movimiento pacifista y otros movimientos contraculturales como el de las Panteras Negras, fue posible el florecimiento de un pujante movimiento por los derechos de los gays y las lesbianas a finales de los años sesenta y principios de la década de los setenta y, más tardíamente, en los ochenta,

la lucha contra el sida, cuyo epicentro en ambos casos fue la ciudad de Nueva York (De Lauretis, 2015: 109). A este contexto social un tanto turbulento se une determinados avances en el campo académico relacionados, sobre todo, con el hallazgo de la tolerancia del mundo clásico hacia las relaciones homosexuales, apoyado en evidencias de carácter arqueológico, como resultado de las investigaciones de Boswe y Dover en los años ochenta, así como el paulatino aumento de cátedras universitarias sobre estudios de la diversidad sexual, entre las que podemos destacar como pioneras a la universidad de Columbia, las de Duke o el Centro de Estudios de Lesbianas y Gays de la Universidad de la ciudad de Nueva York; en Europa, a la Universidad de Utrecht y la Universidad de Amsterdam, mientras que en nuestro país, la Universidad de Gran Canaria oferta desde hace dieciocho años una asignatura optativa en Derecho sobre orientaciones sexuales, cursos de transexualidad en las universidades de Sevilla y Menéndez Pelayo, al tiempo que se han tutelado tesinas que versan sobre trabajo sexual y estudios gays y lésbicos (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 46-47). Además, en España, surgen, a lo largo de la década de los noventa, organizaciones activistas queer como La Radical Gai o LSD, que llevan a cabo una intensa actividad académica con múltiples actos y publicaciones, favorecidas, entre otras cosas, por el agravamiento de la crisis del sida, que supuso la eclosión de un movimiento social y académico, las llamadas “multitudes queer”, que, desde una perspectiva teórica post-estructuralista, tenían como objetivo abordar desde una actitud crítica “el sujeto auto-constituyente ilustrado y sus pretensiones de conocimiento” (Posada Kubissa, 2014: 152), rescatando así el pensamiento focaultiano como método de análisis y el concepto de “suplementariedad” de Derrida, esto es, la necesaria complementariedad y oposición entre homosexualidad y heterosexualidad para la existencia del primero (López Penedo, 2008: 86).

Con todo, la teoría queer resulta compleja a la hora de abordarla analíticamente dada la elevada imprecisión de muchos de sus postulados y a las múltiples contribuciones que han venido a engrosar el abundante contenido del que dispone. No obstante, conviene tener en cuenta una serie de consideraciones previas que nos permitirán familiarizarnos con mayor facilidad a lo que se ha venido denominando desde la década de los noventa del pasado siglo como teoría queer. En primer lugar, la teoría queer no constituye en sí misma un corpus teórico como tal, sino más bien un campo de estudio en el que tienen cabida diversas disciplinas y ciencias humanas y sociales, como la antropología, la sociología, la filosofía, la historia o la historia del arte. El razonamiento de Sáez, del que



se hace eco Luisa Posada Kubissa en su artículo, infiere que no puede entenderse a la misma como una teoría debido a la indefinición de su sujeto de estudio, así como por su carencia en lo que a una exposición estructurada de planteamientos se refiere, siendo más bien un conjunto o compendio de reflexiones, aportaciones y contribuciones sobre diversos aspectos que no pueden englobarse bajo el paraguas de la cisheteronormatividad que han llevado a cabo multitud de especialistas e investigadores que no se aúnan bajo una unidad teórica (Posada Kubissa, 2014: 148).

En segundo lugar, conviene esclarecer el origen etimológico y terminológico del concepto *queer* y la resignificación a la que se vio sometida para alumbrar, de esta manera, una nueva realidad y un nuevo concepto que se convertiría en motivo de orgullo para el colectivo LGTBI. Empleado por primera vez en referencia a esta teoría o estudios por Teresa de Lauretis (Posada Kubissa, 2014: 153) la concepción inicial de este vocablo polisémico de origen inglés, *queer*, despliega múltiples acepciones y significados con una importante carga peyorativa y negativa, haciendo referencia a aquellas identidades sexuales y de género no normalizadas como algo grotesco, invertido, anormal o deformado, entre otras cosas. Partiendo de esto, podemos encontrar diversos sentidos en función de cómo la palabra *queer* es empleada en un contexto determinado, como la del sustantivo *queer*, que significa “maricón”, “marica”, “homosexual” o “gay”, aludiendo a una naturaleza afeminada; a su vez, el verbo transitivo *queer* hace referencia a “desestabilizar”, “perturbar” o “jorobar”, pues las acciones queer implican la negación del sistema sexo-género impuesto por la cisheteronormatividad. Además, el adjetivo *queer* significa algo “torcido”, “raro” o “extraño”, algo que escapa de la norma heterosexual que rige las relaciones sociales en la órbita occidental. Además, hay ciertas expresiones inglesas que dan buena cuenta del carácter ofensivo de esta palabra tan comúnmente empleada en la sociedad anglosajona, tales como *to be queer in the head*, que se traduciría como “estar mal de la cabeza”, *to be in queer street*, que significa “estar agobiado de deudas”, *to feel queer*, que podría traducirse como “estar enfermo” o *queer bashing*, que es la “agresión a los homosexuales” (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 45). Juan Vicente Aliga también precisa algunas de estas significaciones, concretando diferentes acepciones, como “extraño, raro, peculiar, excéntrico en apariencia o carácter”, así como “de hábitos cuestionables, sospechosos, dudosos o ambiguos”, “malo o inútil”, “ridículo”, “estropeado”, “borracho”, “frívolo, ligero, atolondrado o timorato (*feel queer*)”, “en dificultad, en apuros, en deuda (In *Queer Street*)

o, finalmente, “homosexual, marica o bollera”, aludiendo, en origen, a los comportamientos y actitudes que rebasaban los límites impuestos por el orden cisheteropatriarcal (Vicente Aliaga, 1997: 1). En base a los ejemplos aportados que atestiguan el desprecio conceptual y tangible patente en el término *queer*, del que no sobran ejemplos que atraviesan la literatura inglesa, entre la que debemos destacar la llamada Queer Street, el nombre que recibía el barrio londinense que aparecía en las novelas de Charles Dickens en el que residían las capas más desfavorecidas, endeudadas, marginadas e impedidas, transformándose tiempo más tarde en un improperio con el que denostar a los homosexuales tras el proceso judicial y el encarcelamiento de Oscar Wilde (De Lauretis, 2015: 109).

Así las cosas, el término despectivo inglés *queer*, que venía a suponer una connotación negativa para aquellas identidades sexuales y de género excluidas por la cisheteronormatividad, es decir, aquellas que no se correspondían con los parámetros sexuales y de género que estipulaba la sociedad, quedando excluidas y prohibidas de la esfera pública, sufrió un proceso de revisión, apropiación y reivindicación que lo llevaron a convertirse en un símbolo de orgullo para el colectivo LGTBI, que resignificó el concepto para hacerlo más inclusivo y abierto, tal y como aseveró la reconocida investigadora y activista feminista Teresa de Lauretis:

*Fue el movimiento de liberación gay de la década de 1970 el que la convirtió en una palabra de orgullo y en un signo de resistencia política. Al igual que las palabras gay y lesbiana, queer ha designado, en primer lugar, una protesta social, y sólo en segundo lugar una identidad personal* (De Lauretis, 2015: 109).

Así las cosas, la renovada dimensión que configuró dicho concepto constituía una firme respuesta ante el componente LGTBIfóbico que conformaba en origen la misma, resultado de un proceso de empoderamiento que pretendía dismantelar la negatividad del mismo, y que efectivamente, tal y como demostró el tiempo, se consumó, nombrando bajo este sustantivo un conjunto de aportaciones teóricas que acabaron dando lugar a la base estratégica de acción social que se concretó a modo de guía para el colectivo LGTBI en su lucha contra la cisheteronormatividad vigente, así como un medio que daba cabida al amplio abanico de autoidentificación genérica y sexual de sus miembros. Como bien afirma la especialista Annamarie Jagose:

*Once the term “queer” was, at best, slang for homosexual, at worst, a term of homophobic abuse. In recent years “queer” has come to be used differently, sometimes as an umbrella term of*

*a coalition of culturally marginal sexual self-identifications and at other times to describe a nascent theoretical model which has developed out of more traditional lesbian and gay studies* (Jagose, 1996: 1)<sup>1</sup>.

Si bien ello implicaba el uso de este término otrora insultante en la lengua inglesa, la traducción española de la misma ha decidido prescindir de una denominación autóctona con un vocablo extraído del castellano dado que, en el hipotético caso de hacerlo, podría dar lugar a una tergiversación en lo que a la interpretación del mismo concierne, pues se corre el riesgo de no advertir el matiz transgresor introducido con la resignificación del concepto *queer*, que pone en entredicho el orden heteropatriarcal vigente, aunque diversos autores y organizaciones han realizado sendas propuestas en español, entre la que debemos destacar las proposiciones de La Radical Gai, que planteó la designación de “teoría transmaricabollo”, o la contribución de Ricardo Llamas, que planteó la posibilidad de denominarla “teoría torcida”, tratando de llevar a cabo una traducción del término inglés que permitiese una cierta equiparación con el fenómeno que sufrió el mismo. No obstante, y tal como terminó afianzándose, diversos investigadores españoles, como Javier Sáez o Beatriz Preciado, se opusieron tajantemente a esto e insistieron en el conveniente uso contradiscursivo del apelativo *queer*, pues, aunque surgió en un contexto cultural diferente al español, el empleo de este alude al conflicto contra la superestructura cisheteropatriarcal que constriñe a las sexualidades e identidades de género no normativas en la sociedad occidental (Montiel Rozas, 2015: 110).

En tercer lugar, los estudios o teoría queer dispone de tres ramas diferentes: la primera de ellas es la denuncia de las desigualdades materiales que trascienden la categoría de clase para salpicar a las de raza, etnia o sexualidad; segundo, y que se corresponde con el objetivo que persigue este trabajo, abordar el estudio de los discursos culturales queer; tercero, respaldar a las identidades sexuales y de género excluidas de la cisheteronormatividad a través de la sistematización del deseo y erotismo queer (López Penedo, 2008: 4). Esto enlaza con la aplicación práctica discursiva emprendida por Gustavo Santana Jubells, en el que trata de dilucidar el tratamiento analítico al que se ve sometido el colectivo LGTBI a raíz de su medicalización o patologización, que tendremos

---

<sup>1</sup> Traducción del fragmento: *Una vez, el término “queer” fue, en el mejor de los casos, una jerga para los homosexuales y, en el peor de los casos, un término de abuso homofóbico. En años recientes, “queer” ha llegado a ser utilizado diferentemente, algunas veces como un término paraguas para una coalición cultural de autoidentificaciones sexuales y, otras veces, para describir un naciente modelo teórico que se ha desarrollado a partir de los estudioslésbicos y gays más tradicionales.*

oportunidad de ver más adelante, y, que a su vez, se vincula con la concepción teórica que algunos especialistas como Teresa de Laurentis o Mariela Nahir Solana, que achacan a la heteronormatividad el establecimiento de una dicotomía de género bajo unas estrictas normas de sexualidad que, en caso de trasgresión, se traduce en términos de enfermedad como el SIDA, aludiendo a un supuesto carácter contagioso para eludirlo o propugnar su erradicación o prohibición, que se sustenta en el quebrantamiento de las normas válidas del esquema bipolar genérico que la sociedad occidental ha erigido.

En cuarto y último lugar, y como advierte Susana López Penedo, el verdadero alcance de la teoría queer ha sido nefastamente limitado, hallándose circunscrito más al ámbito académico sin trascender al resto de la sociedad con la envergadura que se antojaba, pues la iniciativa recae mayoritariamente sobre acciones individuales, incapaz de traducirse en un activismo o movimiento queer verdaderamente colectivo como se pretendió, con escasos ejemplos como *Outrage* o *Queer Nation* (López Penedo, 2008: 4).

Teniendo en cuenta estos aspectos, podemos ahondar más profundamente en las implicaciones de la teoría queer. A continuación, desgranaremos las grandes aportaciones que Judith Butler dibuja en su obra *Gender Trouble* o *El género en disputa*, publicada en 1990.

## **1.2. Explicación y conceptos: género y sexualidad**

La llamada teoría queer se propone abordar el estudio de la subjetividad queer, manifestada a través de las prácticas sociales y culturales atribuidas a los géneros, que constituyen uno de los conceptos troncales que articulan las tesis formuladas por Judith Butler y que ha sido la piedra angular de muchos estudios posteriores que continúan analizando esta interrogante. La teoría queer se caracteriza por la ambigüedad, la imprecisión y, sobre todo, la indefinición. Lo que quiere decir esto es que la teoría queer aboga por rechazar las identidades sociales sustantivadas en el rígido esquema que establece un binomio polarizado, casi maniqueo, de oposición y complementariedad, que se sustenta en base a los roles de género asignados a los individuos, y que, en el caso de la sociedad occidental, se asocian con el sexo biológico, es decir, con los genitales, elevando y asumiendo éste como una categoría sociológica y ontológica en tanto que ordenarían a los individuos en categorías sociales, en base a sus gónadas (García Cortés, 2004: 25), por lo que la sociedad occidental propugna una cisheteronormatividad que

marca los límites a las diferentes identidades de género existentes y a las sexualidades que se desprenden de las mismas. Así, la teoría queer no se circunscribe, como podría aparentar ser, al ámbito del género y de la sexualidad, sino que engloba en su seno el rechazo de aquellas categorías e identidades no regladas a los preceptos ontológicos confeccionados por el lenguaje simbólico occidental.

De acuerdo a lo que hemos apuntado, la teoría queer de Butler cuestiona toda categoría o identidad mientras que esta se reivindique como fija, coherente y natural, por ende ontológica y excluyente, y plantea el género en términos de imitación y representación, esto es, no se nace con un género definido, sino que éste se construye y se formula mediante la “performatividad” del mismo, es decir, los comportamientos, actitudes, predisposiciones que vienen definidos por los llamados roles de género, dando cuenta así de un carácter artificial y superficial que se vería perpetuado mediante la repetición y la imitación, que finalmente daría lugar a una estructura o esquema coercitivo que impondrá límites en lo que al género se refiere, otorgándole a la heterosexualidad una carta de naturaleza que, en caso de ser soslayada o superada, ha de ser reprimida mediante la intimidación o la violencia, así como el agrado y el placer (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 47-49).

Así las cosas, el género y la sexualidad quedarían apuntalados como nodos centrales de la estrategia cisheteropatriarcal imperante que domina y condiciona los modos de vida de la sociedad occidental. Definiciones de género hay muchas y demostraciones de su inconsistencia aún más. Pasamos a ver algunas de ellas. Para la ilustre investigadora Estrella de Diego, en su afamada obra *El andrógino sexuado*, el género constituye una “convención social impuesta desde el momento en que nacemos y no asociada a factores biológicos” (De Diego, 2018: 69), que se agenciaría en virtud del sexo biológico del recién nacido, lo que determinaría una enseñanza<sup>2</sup> y socialización<sup>3</sup> especializadas y diferenciadas que tendría como objetivo la adjudicación de los llamados roles de género, esto es, una predeterminación, una construcción cultural socialmente aceptada de “patrones de comportamiento relacionados con lo que se suele hacer y con lo que

---

<sup>2</sup> Esto quedaría evidenciado, como bien repara Estrella de Diego, en una selección exhaustiva de los elementos que marcarían su educación, que pasarían a estar sexuados y que caracterizarían a cada uno de los géneros, como el color de la indumentaria (azul para los chicos y el rosa para las chicas) o el culto a la afectividad en las niñas y al trabajo en el caso de los niños (De Diego, 2018: 69).

<sup>3</sup> En lo que a la socialización respecta, José Miguel García Cortés señala su carácter definitorio a la hora de determinar la identidad de género individual e identifica a la escuela y a la familia como espacios de socialización y a la cultura como creadora de modelos para la misma (García Cortés, 2004: 27).

idealmente se debería hacer” (De Diego, 2018: 69). En ese sentido, Carlos Reyero afirma que “se nace hombre o mujer, pero no hay modelos universalmente válidos que se correspondan con la realidad sexual de cada uno” (Reyero, 1999: 12). José Miguel García Cortés pone en valor, por otro lado, la definición de género concebida como una “relación entre sujetos socialmente constituidos en contextos específicos” (García Cortés, 2004: 40) y recalca su orden estrictamente psicológico construido “al margen de toda causalidad orgánica directa” (García Cortés, 2004: 27), vinculándose estrechamente con el concepto de identidad en tanto que “sistema de demarcación social compuesto de una intrincada red de símbolos [...] códigos no neutrales (a los que asignamos significados y nos transmiten significados) que nos sirven para hablar de los valores que conforman la existencia” (García Cortés, 2004: 42). Por su parte, Francisco A. Zurian subraya cómo las ideologías, los diversos credos existentes y los constructos culturales han ido definiendo una idea clara, normativa y dominante que se le ha venido atribuyendo a hombres y mujeres como:

*[...] Géneros antitéticos que adjudican valores a unos y otras totalmente diferenciados y distintos (es decir, el sistema patriarcal). Esos valores ni son neutrales ni inocentes, al igual que el lenguaje tampoco lo es (incluido el audiovisual), y todo ello ha perpetuado un estatus histórico de doble dominio, por un lado, el “masculino” sobre las mujeres y, por otro, del orden heterosexual sobre cualquier otra posibilidad (homosexual pero, también, ignorando todo posible elemento que cayese fuera del sistema, como sucedía con los casos de personas transexuales e intersexuales) (Zurian, 2015: 16).*

Como hemos tenido oportunidad de ver, el género, siguiendo la propuesta de Butler, es una construcción cultural socialmente aceptada, por ende, ficticia, y fundamentada en la interpretación e imitación de un rol o papel asignado, por lo que el género se define a lo largo de nuestra vida (López Penedo, 2008: 5), construyéndose y consolidándose paulatinamente, no naciendo predeterminadamente con él:

*[...] no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción [...] no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de ésta (Butler, 2007: 84-85).*

Se engendra, de esta manera, un ideal preconcebido de hombre y de mujer, sujeto a los estereotipos y convenciones sociales, convirtiéndose así en categorías excluyentes y represivas que dan lugar a las actuales nociones de “masculinidad” y “feminidad”, es decir, un modelo válido y normativo que se hace pasar por natural (Posada Kubissa, 2014: 150), y que comenzó a definirse durante el neoclasicismo, al amparo de las ideas ilustradas (Reyero, 1999: 11) que propugnaban las nuevas élites burguesas y letradas, que configuraron una noción o identidad de masculinidad imperante al que quedaban supeditado la feminidad junto a otros tipos de masculinidades minoritarias y menos representativas, presentando una conciencia masculina muy estereotipada que, moldeada al compás de los rápidos y vigorosos cambios políticos, sociales, culturales y económicos que se fueron produciendo y sucediendo a lo largo del siglo XIX, mantendría, en esencia, el antiguo ideal de hombre férreo, valiente y heroico, de clara reminiscencias caballerescas, aleado con una nueva vocación intelectual y trabajadora más acorde a los postulados de la sociedad burguesa emergente (Alonso Cabezas, 2014: 25). Así las cosas, la nueva concepción de lo masculino, en la que lo viril cobraba un sentido netamente positivo y lo femenino un innegable carácter peyorativo, surge a modo de reacción ante el relajamiento que en cuanto a las normas de género habían tenido como testigos a los hombres y mujeres del Siglo de las Luces, de la que Rosseau culpa a las mujeres por abandonar el ámbito doméstico y codearse con la sociedad urbana en su obra *Emilio o De la educación* (Alonso Cabezas, 2014). Esta nueva noción, formulada en torno a los nuevos parámetros burgueses e industriales, comportó una serie de transformaciones en las representaciones figurativas de los hombres, y, por ende, también de las mujeres, en las artes plásticas, que tendrían, entre sus principales objetivos, el refortalecimiento de la hegemonía masculina dentro de la sociedad cisheteropatriarcal del siglo XIX, y que vino caracterizado por cambios en las representaciones del cuerpo y la anatomía, el campo de trabajo, la actitud y la vestimenta del retratado, las relaciones sociales, la propia y elevada consideración del autor sobre sí mismo, su obra artística y su taller, etc. (Reyero, 1999).

Así las cosas, en base al proceso de construcción del género masculino que hemos visto brevemente, la teoría queer propugna el empleo de la deconstrucción como instrumento contradiscursivo que permitiría desmentir y desgranar las premisas sobre las que la cisheteronormatividad fundaría unas falsas identidades de género bipolares, esto es, un determinado tipo de conducta, comportamientos, predeterminaciones, afinidades

correspondientes, como venimos reiterando, que se verían desequilibradas por la intervención de múltiples aspectos como la etnicidad, la clase o la religión, por lo que no es posible hablar de una identidad basada en las diferencias sexuales entre hombres y mujeres, y que han sido elevadas como un orden “natural [...], simbólico y real, [...] categorizado en términos de heterosexualidad” (Posada Kubissa, 2014: 150). Por lo tanto, conviene desdibujar los límites que vienen impuestos por la definición de la propia categoría-identidad de género, una estructura represiva y excluyente que representa, en palabras de Susana López Penedo, una “ficción cultural” (López Penedo, 2008: 5), que viene impuesta por el cisheteropatriarcado.

Un acertado y sarcástico ejercicio práctico del sentido contradiscursivo y antidentitario que impregna la teoría queer lo encontramos en la disertación de Gustavo Santana Juvells, cuya controversial aplicación se concreta en la patologización de la heterosexualidad con un indudable ánimo de denuncia y enfrentamiento contra la normatividad cisheteropatriarcal actualmente establecida por los varones blancos, occidentales, cristianos, ricos y heterosexuales, poniendo en evidencia la intangibilidad de las identidades sexuales y de género al reparar en la injerencia de otras variables como la etnicidad, la religión o credo y la clase social, cuya lucha y reivindicación debe ir unida a las reclamaciones de derechos para las minorías sexuales y de género, y que acaba naturalizándose. Así, mediante un discurso queer netamente performativo y de acción, se pone en entredicho y frente al espejo las contradicciones y las afirmaciones existentes que sustentan la validez de las premisas heterosexuales blancas, europeas, cristianas y adineradas, así como evidenciar el estrecho vínculo que une a las identidades sexuales y de género con una estrategia diseñada y confeccionada por el poder cisheteropatriarcal vigente en nuestros días y que cuenta con la connivencia de múltiples sectores de la sociedad, como el sector sanitario, las fuerzas del orden, las autoridades y altos cargos institucionales, así como las altas jerarquías eclesiásticas. A partir de este curioso análisis contradiscursivo, aboga por la necesidad de la supresión de las etiquetas e identidades que categorizan y ordenan la naturaleza en función de su supuesta normalidad, y que se convierten en un arma arrojadiza del poder, que, de esta manera, legitima la represión y la coerción contra este colectivo, tal y como se desprende de la siguiente afirmación:

*La normalidad, es evidente para cualquiera que haya estudiado algo de historia, es una realidad cambiante; pero los normales occidentales han creado un sistema para perpetuarse en un Reich de mil años: la naturalización, que no es convertir a alguien en ciudadano de un país (curiosa acepción del término) sino en convertir lo normal en natural (Santana Juvells, 2009: 27).*



Así las cosas, la práctica de las *drag queens* y el transformismo, consistente en el uso de la parodia, la comedia y la exageración, actúan, como bien repara Judith Butler, a modo de agente desestabilizador de los férreos márgenes de las identidades de género, ficticias, dejando al descubierto el carácter performativo de la misma y, por ende, su construcción artificial como concepto cultural (Posada Kubissa, 2014: 150), pues con el travestismo, “la anatomía deja de marcar el destino de las personas, pues se plantea una clara disociación de los signos de las supuestas referencias *naturales*” (García Cortés, 2004: 30). Este mismo especialista resalta el fenómeno de las *drag kings*, es decir, lesbianas vestidas como hombres y cuyo comportamiento correspondía al de hombres gays, un movimiento que trasciende lo estético para plantear una estrategia política subversiva culturalmente mediante el quebrantamiento de las demarcaciones impuestas por las identidades de género (García Cortés, 2004: 34). Es ese el objetivo, al fin y al cabo, que ha de perseguir la consecución de los postulados definidos en la teoría queer, y que, como suscribe este mismo autor, “lejos de pensar en el género como una entidad fija y estable, debemos asumir que los roles del género y sus expectativas y funciones pueden ser cuestionados, combatidos y cambiados” (García Cortés, 2004: 29). Otra muestra de trasgresión del tradicional sistema bicéfalo de género podemos encontrarlo en los modelos hermafroditas y andróginos que propugna la investigadora Estrella de Diego, y que, lejos ya de toda taxonomía, se desarrolla en una serie de aspectos que los diferencian en la iconografía clásica, en la cual el hermafrodita se plasma mediante una división horizontal, de pechos y falos, mientras que, en el caso del andrógino, se manifiesta mediante una división vertical. A saber, por un lado, el hermafrodita es explícito y revela su genitalidad, mientras que, por el otro, el andrógino es asexual y enigmático, características correspondientes con lo masculino y lo femenino, aludiendo, así mismo, a la plurisexualidad y a la asexualidad, al placer y al deseo, respectivamente (De Diego, 2018: 57-59). Mariela Nahir Solana, por su parte, recoge las posturas de Prosser y Halberstam en lo relativo a lo que denomina “narrativas progresistas de identidad”, que rechaza tajantemente la concepción de la transexualidad y del lesbianismo *butch* como modos pocos desarrollados o incompletos de identidades de género plenas, diferenciando y estableciendo una jerarquía de identidades de género en virtud de su “autenticidad”, considerando algunos como estados previos o transicionales cuya trasgresión ha sido puesta en duda, ya que tienden a amoldarse a las normas de género social y culturalmente aceptadas, si bien esto no se corresponde con la realidad y prioriza unas identidades lo que evidencia la necesidad de explorar nuevas categorías de género en las que los

individuos puedan acomodarse sin tener que adoptar el dimorfismo genérico diseñado por la sociedad cisheteropatriarcal (Nahir Solana, 2013: 99-104).

En lo que a la sexualidad concierne, debemos tener en cuenta que ésta también se halla inscrita dentro de los parámetros o códigos del programa ideológico, cultural y social que la sociedad occidental cisheteropatriarcal modula, por lo que es imposible que escape al alcance del análisis proyectado por la teoría queer. La teoría queer pretende alcanzar el reconocimiento de aquellas sexualidades no normativas, las llamadas “sexualidades periféricas”, que quedan excluidas y relegadas a un segundo plano dentro de la cisheteronormatividad vigente en tanto que resultan transgresoras de los valores tradicionales que la misma atesora, sistematiza y que las condena a la estigmatización, a la represión mediante el uso de la coerción y la violencia y a la exclusión social (Fonseca Hernández y Quintero Soto, 2009: 44). Conviene determinar previamente que, a diferencia del género, como bien advierte Teresa de Lauretis, la sexualidad alude a un “implante somático de una excitación psicofísica particularmente insistente en las llamadas zonas erógenas” que se manifiesta desde la más temprana infancia, naciéndose predeterminadamente con él (De Lauretis, 2015: 112). Al igual que el género, la teoría de Butler pone el foco en su carácter cultural y ficticio, socialmente aceptado, rechazando de pleno la categorización de una sexualidad normativa y reglada, buscando a través de ello el planteamiento y revalorización de sexualidades alternativas o invalidadas, que, aún sin pretenderlo, ahondan paradójicamente en la vigencia de esta noción (Posada Kubissa, 2014: 156). Como ya puso de relieve Michel Foucault, el concepto de sexualidad es un constructo histórico-social (Posada Kubissa, 2014: 156) que se halla traspasado por múltiples categorías entre las que sobresale el concepto de poder, constituyendo así prácticas y hábitos humanos “producto de procesos históricos y de contextos sociales determinados” (López Penedo, 2008: 6). En ese sentido, la teoría queer se propone, como hemos dicho más atrás, incorporar esas alternativas sexuales a la estructura que sexualiza todos los ámbitos de la vida, la llamada *scientia sexualis* que, abordada por Michel Foucault en *Historia de la Sexualidad* (1976), se trata de un dispositivo encargado de organizar las diversas prácticas sexuales presentes en la naturaleza. En ese sentido, conviene poner de relieve la aportación de Alejandro Melero que, realizando un estudio sobre la obra de Foucault, concluye cómo el poder ha atribuido la evolución del concepto de locura, inherente a unas determinadas prácticas socioculturales, a las vivencias homosexuales a lo largo del tiempo, de tal manera que a estos los han situado como

enemigos, seres perversos y malvados que debían ser controlados y juzgados por la sociedad, justificando y legitimando así el uso de la violencia y la anulación contra estos, como bien puede ejemplificarse con la adopción de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, de fuerte carácter punitivo, aprobada en 1970, en el tardofranquismo, que tipificaba la homosexualidad como un delito y permitía su control, su vigilancia, el castigo de cualquier desviación sexual y su consideración como “anormales”, frente a la normalidad que propugnaban los principios, normas, reglas y valores sexuales de arraigado carácter conservador del régimen franquista (Melero, 2011: 49-54). Por último, a la hora de comprender más a fondo todas las implicaciones de la sexualidad, debemos conocer de primera mano la propuesta teórica aportada por la filósofa española Beatriz Preciado con su *Manifiesto contrasexual* (2000), en el que concebía al sexo como una “tecnología biopolítica” (Posada Kubissa, 2014: 154) al servicio del poder, por lo que abogaba por una sociedad contrasexual que emplee sus propios mecanismos o estrategias contrasexuales en aras de deshacer los límites que demarcan el terreno de lo masculino y lo femenino mediante el uso del dildo y otras prácticas sexuales (Posada Kubissa, 2014: 154). Así, una vez difuminados esos límites forzosamente impuestos, los cuerpos pasarían a no tener género y se convertirían en cuerpos parlantes de tal manera que se pueda alcanzar un orgasmo no genital, aunque como matiza y critica Susana López Penedo, esto no es posible porque requiere necesariamente del empleo de las gónadas, suscribiendo así las prácticas sexuales dominantes y no logrando acabar con el llamado “dispositivo de sexualidad” que Foucault señaló en su obra (López Penedo, 2008: 6).

Así las cosas, el bagaje queer en nuestro país, aunque reciente, realiza generosas propuestas que no pasarán inadvertidas para el campo del arte, que acudirá a menudo a este particular rosario de ideas para difundir un mensaje no reglamentario, transgresor y crítico con las prácticas que el poder cisheteronormativo ejerce sobre la sociedad para mantenerla bajo control de acuerdo a unos postulados rígidos y restrictivos en lo que a la diversidad del género y de la sexualidad se refiere.

## 2. ARTE QUEER EN ESPAÑA

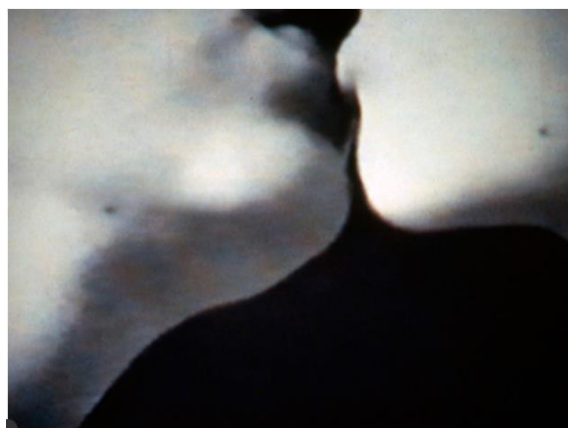
### 2.1. ¿Existe un arte queer español?

Como hemos tenido oportunidad de ver en el capítulo anterior, las nuevas teorías y propuestas metodológicas *queer* arrojadas por Judith Butler y otros pensadores a los que nos hemos venido refiriendo, han tenido su repercusión dentro de las nuevas corrientes historiográficas en el campo de la Historia del Arte, y, en ese sentido, resulta imprescindible poner de relieve las aportaciones y contribuciones que teóricos como Vicente Jarque Soriano han arrojado sobre este aspecto que ha suscitado numerosas polémicas y agitados debates dentro del panorama académico e intelectual. De esta manera, Vicente Jarque Soriano apela al estudio y al análisis de las manifestaciones artísticas desde una visión integradora, conciliadora y armoniosa en la que tienen cabida todas las experiencias humanas, propugnando una perspectiva historiográfica “queer” alejada de cualquier enfoque rígido, férreo, inmovilista, lineal, unidireccional que pueda coartar o limitar la amplitud interpretativa de la obra, ilustrándolo acertadamente con la investigación de carácter cultural y “queer” que Douglas Climp abordó en torno a la mayoritariamente desconocida trayectoria cinematográfica de Andy Warhol y que, como el propio autor pone de relieve, resultaría incomprensible si no se tiene en cuenta dentro de la órbita de su orientación homosexual que, a la luz de los complejos cambios y transformaciones operados respecto al activismo y a la defensa de los derechos LGTBI a lo largo del siglo XX, condicionó y marcó ineludiblemente el devenir de su obra artística, pues, en palabras de Jarque Soriano, “la historia del arte no puede ni debe desvincularse de la historia del ser humano en general” (Jarque Soriano, 2018: 210).

Así las cosas, antes de dibujar la trayectoria artística queer en nuestro país, conviene preguntarse qué podemos entender por arte queer en virtud de la teoría expuesta en el capítulo anterior y qué rasgos distintivos son los que definen, en esencia, una suerte de arte queer español. Esta misma pregunta ha sido formulada por multitud de reconocidos especialistas como Juan Vicente Aliaga o su discípulo Juan José Montiel Rozas que, a la hora de abordar analíticamente el largo siglo XX español siguiendo la pista a un discurso artístico que pueda catalogarse, aunque como venimos diciendo pueda resultar un tanto paradójico, como *queer*, coinciden en aceptar la existencia de un arte queer español que, si bien no es posible rastrearlo hasta bien entrado la década de los noventa de la centuria pasada con la implantación de las ideas propuestas por Judith

Butler y otros especialistas, aglutina todas aquellas prácticas y manifestaciones artísticas que, vaciadas de toda connotación anglosajona, cuestionan y ponen en entredicho los significantes culturales y sociales confeccionados por el lenguaje simbólico cisheteropatriarcal, que han dado lugar, como hemos visto en el capítulo anterior, a una serie de códigos que regulan, reglamentan y condicionan la sexualidad y el dimorfismo de género imperantes (Montiel Rozas, 2015: 112), y que se traduce en una serie de características que Juan Vicente Aliaga desmenuza detalladamente.

Así las cosas, el arte queer español pone en valor un cuerpo humano natural y sexualizado que representa la ruptura con la tendencia inmediatamente anterior que presentaba el encubrimiento del deseo y la sexualidad homosexual como resultado de la presión social discriminadora, y en la que se encuadra la obra de Pepe Espaliú. Además de esto, la temática queer plantea vivencias sexuales minoritarias y transgresoras con la sexualidad dominante, con prácticas tales como el sadomasoquismo, la sexualidad extrema o *fist-fucking* o los juegos úricos. Aparte, podemos encontrar dentro de los círculos artísticos queer una apuesta decidida por la afinidad, la pasión, “lo vivencial, lo amatorio, lo político y lo social”, como testimonia la obra de Azucena Vieites y sus referencias afectivas y culturales lésbicas, tema que ahondan grupos como Lesbianas Sin Duda (L.S.D.) o extraordinarias artistas como Helena Cabello o Ana Carceller, cuyas obras establecen un vínculo íntimo entre cuerpo y naturaleza, con cuerpos unidos como si de paisajes se tratasen y dos senos cuyos pezones se enlazan con una cinta, así como una videografía titulada *Un beso* (1996) (**Fig. 1**), en el que dos rostros entrecortados por el encuadre de la imagen se entrelazan en un beso sobre fondo oscuro mientras resuenan las voces de dos mujeres, adquiriendo dicho acto una dimensión pública (Vicente Aliaga, 1997: 3-4).



**Fig. 1.** *Un beso* (1996). Helena Cabello y Ana Carceller.

Así las cosas, pasaremos a ver, a continuación, brevemente el discurrir de las manifestaciones plásticas y culturales queer en el arte español del siglo XX y comienzos del XXI, rastreando, además, en sus antecedentes más inmediatos, durante los tiempos de la II República y del posterior régimen franquista, teniendo en cuenta las condiciones de vida y la trayectoria histórica del colectivo LGTBI en nuestro país

## **2.2. De la República al Franquismo**

En las primeras décadas del siglo XX, España afronta la modernidad asumiendo con ella nuevos debates en torno a la homosexualidad, que trascenderá como modo de vida para pasar a ser una categoría o identidad cultural, y suscitará sonadas polémicas y enconadas posturas sobre la legalidad y vigencia de la misma, su arraigo en la sociedad española y el papel que habría de desempeñar en los diferentes modelos de país que se debatieron en la violenta pugna política que se dirimió durante la Guerra Civil. Durante la II República, el debate legal sobre la homosexualidad cobró una gran importancia y se avivó respecto a tiempos precedentes, en los que asistimos a un proceso de patologización hacia el colectivo LGTBI a partir de 1846 mediante diversos métodos como el alienismo, que analizaba las desviaciones de la conducta sexual interpretándolas como monomanías; la “higiene de la reproducción”, que, como su propio nombre indica, estudiaba la conducta sexual en base a una pujante literatura sobre higiene y conservación de la salud, y la medicina legal, que abordó la salud mental en la cuestión de las monomanías, estableciéndose un vínculo entre medicina mental y justicia penal, si bien en España no se tipificó los delitos de relaciones homosexuales ni la pedofilia hasta el Código Penal de 1870, que contemplaba el delito de “abusos deshonestos”, que parte del concepto de “estupro”, en un contexto de creciente preocupación por la pedofilia, que se plasmó en diversos escritos médicos, antropológicos y jurídicos que abordaban la teoría de las perversiones sexuales que tanto éxito tuvo en Europa entre 1850-1870 y que se centraba en la localización de sujetos anormales que hubieran vulnerado el orden social y a los que se le atribuía una supuesta psicopatología de carácter sexual manifestada en un desorden del instinto y falta de autocontrol, entre otros síntomas (Vázquez García, 2001: 144-153). Con todo, la emergencia de un discurso heterosexista de carácter liberal, en apariencia

más dúctil, en consonancia con los nuevos tiempos de modernidad que parecían abrirse en nuestro país a principios de la nueva centuria, continuó estigmatizando la homosexualidad, inscribiéndola en los márgenes de la sociedad salvo que esta satisficiera los estrechos parámetros o márgenes fijados por la cisheteronormatividad, permitió y facilitó su control y, por ende, su subordinación bajo unas identidades de género y sexuales ortodoxas y dominantes (Mira, 2004: 177). Así, hasta la década de los treinta, con el fracaso de la dictadura de Primo de Rivera y la consecuente decadencia que padeció el sistema político y social de la Restauración a raíz de la hibernación de las garantías constitucionales previstas en la Constitución de 1876 y con una monarquía inoperante cuyo titular, Alfonso XIII, había suscrito el Golpe de Estado del general Miguel Primo de Rivera, perpetrado en septiembre de 1923, y que no respondía a las expectativas de modernización de la sociedad española, impera la consideración del género a la hora de atribuir una supuesta “desviación” en la sexualidad y, en lo referente a ello, podemos distinguir entre los “invertidos”, caracterizados por unos roles de género afeminados, y los “pervertidos”, esto es, los hombres cuyas actitudes y comportamientos se correspondían con los roles de género masculinos y que mantenían relaciones sexuales con otros hombres pero eran tildados de normales (Olmeda, 2013:15).

Sin embargo, durante el primer tercio del siglo XX, encontramos algunos sobresalientes y sucintos ejemplos en la literatura que defienden y ensalzan abiertamente la homosexualidad y el lesbianismo, a favor de su mayor integración en la sociedad, como se plasmó en algunos manuscritos tales como *El ángel de Sodoma* (1928) de Hernández Catá, que defendía el derecho de los homosexuales a no ser discriminados, o *Zezé* (1909) de Ángeles Vicente, que hace un alegato en favor del amor lésbico. Así las cosas, en 1932, la homosexualidad vuelve a quedar despenalizada después de su inclusión como delito en el Código Penal de 1928 (Vázquez García, 2001: 160), aunque nunca llegara a aplicarse a efectos reales de la misma, y surgen nuevas voces críticas y heterodoxas que abogan por su defensa. No obstante, el contexto de mayor apertura al abrigo del periodo reformista y democratizador que inauguró la II República en abril de 1931 no se tradujo en una mayor liberalización de la homosexualidad en el plano social, que continuó en gran medida encubierta bajo la presión de una sociedad eminentemente rural, profundamente católica y altamente tradicional, pero sí conllevó una cierta liberalización en el plano legislativo que el nuevo régimen republicano emprendió y que dio lugar al mencionado Código Penal de 1932 y, posteriormente, a la nueva Ley de Vagos y

Maleantes aprobada en 1933, ambas con la firma de Luis Jiménez de Asúa<sup>4</sup> y cuya interpretación a manos de los jueces solía ser muy conservadora y restrictiva, en el que se establece la concepción de “estado peligroso”, que instauraba una serie de medidas de índole predelictivo con el objetivo de proteger al delincuente y procurarle una mayor seguridad y asistencia social por parte del Estado para que no infringiera la ley y no cometiera el delito, una ley de marcado carácter progresista que no distinguía entre los delitos cometidos por homosexuales o heterosexuales, equiparándolos de este modo, pero que terminó siendo, como se demostraría tiempo más tarde, el caldo de cultivo perfecto para la incorporación de la homosexualidad como un supuesto delictivo en la reforma que esta ley, otrora republicana, sufriría a manos del régimen franquista en 1954 y que cambiaría su significado original con acento social por un carácter brutalmente represivo de las sexualidades periféricas y las identidades de género heterodoxas que no se correspondían con los estrictos postulados defendidos por la dictadura franquista (Mira, 2007: 184-186). Además de esto, hemos de subrayar la defensa de autores anarquistas por el amor libre en obras como el *Alexis* (1932) o *Homosexualismo creador* (1933) de Alfredo Nin Frías, así como la que ha sido considerada como la primera afirmación o expresión pública de lo que Ramón Martínez denomina “heterodoxia sexual” y que se concreta en la acción colectiva que llevan a cabo un grupo de travestis conocidas como las Carolinas tras una serie de disturbios anarquistas producidos en Barcelona el 9 de enero de 1933, según apuntó el diario *Luz* (Martínez, 2017: 66-67). Finalmente, el Golpe de Estado militar del 18 de julio de 1936 que contó con la connivencia de la Iglesia católica, los grandes terratenientes, los poderes industriales, económicos y financieros y los sectores más conservadores de la sociedad española, puso fin al periodo aperturista alumbrado por la II República, con la que acabarían finalmente en abril de 1939 tras tres años de cruenta y encarnizada guerra civil y, con ella, una incipiente “comunidad homosexual española, localizada en círculos literarios y artísticos” (Olmeda, 2013: 18), cobrándose la vida de Federico García Lorca en la madrugada del 18 de agosto de 1936 (Martínez, 2017: 68), al inicio de la contienda, y haciendo prisioneros a Antonio de Hoyos y Álvaro de Retana (Olmeda, 2013: 18), por nombrar algunos ejemplos significativos que

---

<sup>4</sup> Luis Jiménez de Asúa fue un afamado jurista y legislador que dejó su impronta en la liberalización de la legislación republicana en lo que a la constitución de delitos de carácter sexual y homofóbicos se refería a través de las múltiples críticas que hizo al Código Civil de 1928 y que darían lugar al código republicano de 1932 en sustitución de éste, y a su intervención en la elaboración de la Ley de Vagos y Maleantes de 1933, suprimiendo cualquier juicio moral al respecto de las relaciones homosexuales y defendiendo la incapacidad del Estado para legislar sobre aspectos de la vida privada de los ciudadanos (Mira, 2007: 184-185).



ilustren las enormes proporciones que para el colectivo LGTBI conllevó la recién engrasada y feroz maquinaria represiva del Nuevo Estado franquista, que se puso en marcha para erradicar toda muestra de oposición política, que resultó análoga con toda manifestación de heterodoxia sexual que quedara fuera de los preceptos y cánones culturales, morales, éticos y religiosos que propugnaba el recién fundado régimen franquista, pues, desde la óptica del mismo, la homosexualidad quedaba homologada a militancia de izquierdas y republicana al concebirla como “seres monstruosos, fatal resultado de las perversiones materialistas y el libertinaje sexual de la República” (Olmeda, 2013: 14) que el franquismo se propuso exterminar, junto a la depuración de intelectuales, burócratas, militares y profesores contrarios a las ideas franquistas y leales a las republicanas, en aras de apuntalar las bases sociales sobre las que se sostenía el nuevo andamiaje de poder de la dictadura.

Así las cosas, la dictadura franquista pronto trastocó el panorama social y cultural de aquella España en ruinas y la modeló al tiempo que configuraba las bases del nuevo Estado que rigió los destinos de la patria hasta 1975, con la muerte del dictador Franco y el inicio de un proceso reformista de transición política a un sistema democrático, social y de derecho. Con todo, el nuevo régimen político heredero de la guerra civil, de tendencia militarista, autoritaria, conservadora y profundamente católica, contó, como no podía ser de otro modo, con el respaldo y el inestimable apoyo de la Iglesia Católica, que se erigió como una de las familias leales y adictas al nuevo orden y pasó a formar parte del entramado institucional y burocrático diseñado por el nuevo Estado como una “familia” más del mismo junto a los militares, la FET y de las JONS y los monárquicos. De esta forma, la Iglesia, que vio su poder y sus privilegios mermados durante la República, ahora se alzó como la guardiana del “control de la moralidad pública y privada, con una ética social y sexual muy definida y elaborada” (Olmeda, 2013: 14). Así, el nacionalcatolicismo del nuevo régimen, esto es, la alianza entre la espada y la cruz fraguada bajo el franquismo a la que el teólogo José González Ruiz bautizó con este nombre (Olmeda, 2013: 14), mediante el renovado y sobresaliente papel que adquirió la Iglesia católica, asumió la tarea de reorganizar la vida pública y moral de la sociedad española a través de las nuevas competencias y prerrogativas que Franco le concedió a los ministros católicos en materia de educación y política matrimonial, así como otros puestos de responsabilidad reseñables, iniciando una revisión total y completa de la legislación laica emprendida durante el periodo republicano precedente (Juliá, 2013:

174), por lo que la sociedad española se sustantivó en torno a la institución del matrimonio, de carácter inviolable y que reafirma la faceta patriarcal y machista del régimen al ejercer con ella una represión violenta sobre la mujer, que, recluida en la misma, asume un papel meramente nominal y subordinado al del varón, que adquiere un papel protagonista en el nuevo régimen (Olmeda, 2013: 14).

Así, durante la dictadura, se forjaron nuevos estatus en base a la condición sexual del individuo, dando lugar al esquema bicéfalo de homosexual y heterosexual, en contraste con la anterior clasificación en función de los roles de género asignados. Sobre esta diferenciación binomial, se definió un nuevo ideal de buen español, católico, decente (Olmeda, 2013: 29) y equiparado a la concepción de un nuevo modelo de hombría correspondiente con unos determinados roles de género considerados masculinos y que se traducían en la adopción de un rígido código corporal, físico, oral y de vestimenta que huía de todo comportamiento y actitud afeminadas y rechazando tajantemente el deseo sexual entre hombres, susceptibles de trato vejatorio, agresiones y todo tipo de atropellos y maltrato si se sobrepasaban esos límites (Olmeda, 2013: 15), aunque, como terminó demostrándose tiempo después, el sistema no fue capaz de suprimir dichas relaciones sino tan solo coartarlas (Olmeda, 2013: 29). Al diseño de esta nueva categoría contribuyó activa y decisivamente la Iglesia, que recelaba de toda muestra de afecto homosexual al considerar a estos últimos como seres invertidos, anormales, enfermos y, por supuesto, pecadores (Olmeda, 2013: 23), emprendiendo una particular “cruzada” contra ellos que los condenó, así como todo aquel que se identificase con una sexualidad o un género no normativo, a vivir en los márgenes de la sociedad y a la subalternidad, sin reconocimiento ni derechos, por lo que mientras muchos se acogieron a una vida clandestina, otros optaron por entablar matrimonios de conveniencia con el que poder subsistir, o bien, engrosaron en las propias filas de la Iglesia (Olmeda, 2013: 23-24).

En el plano legislativo, el régimen franquista introdujo una reforma del Código Penal en 1944 que incorporaba como actos delictivos las relaciones homosexuales que se produjeran en la esfera pública y tuvieran repercusión social, pretendiendo proteger y prevenir de cualquier conducta catalogada como peligrosa, aunque en la práctica se tradujo en que cualquier acto homosexual implicaba un carácter punitivo aunque tuviera lugar en el ámbito de lo privado, favorecido por un clima de delación que podía motivar la difusión del acto (Olmeda, 2013: 16). Tiempo después, el 15 de julio de 1954, la dictadura franquista aprobó la introducción de una serie de modificaciones legales en los

supuestos delictivos que contemplaba la Ley de Vagos y Maleantes, de gran ambigüedad, que a partir de entonces reconocía, aunque netamente no lo hacía, al “homosexual un criminal en potencial y por lo tanto lo elimina de la vida pública con el fin de proteger a la sociedad” (Mira, 2004: 321), así como la incorporación del concepto jurídico de “escándalo público”, tipificado en los artículos 431 y 432, en virtud del cual se permitía toda clase de abuso y atropello y que abría la puerta a las famosas redadas, como la que se llevaría a cabo en el Pasaje Begoña de Torremolinos en 1971. Además, no permitía la creación de asociaciones que atentaran contra la moral pública, concretado en los artículos 166 y 167. No obstante, no se especificaba ninguna distinción de penas en lo referente a los delitos de carácter sexual en función de la orientación sexual del individuo (Mira, 2004: 322). Todo ello provocó, como no podía ser de otro modo, el encarcelamiento de grandes masas de población homosexual en prisiones, como La Modelo de Barcelona, y en campos de concentración, como la de Tefía, en Fuerteventura (Martínez, 2017: 69).

La última medida legislativa de calado que decide emprender el régimen franquista llegará el 4 de agosto de 1970 de la mano de la aprobación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS), en un intento desesperado por recuperar y exaltar el imaginario y el simbolismo de una dictadura cuyo apoyos sociales se estaban viendo socavados a raíz de una creciente contestación social y política tanto interna como externa, con la reclamación de mayores derechos, libertades y la democratización del Estado, y una estructura social que, a partir de las medidas económicas liberalizadoras introducidas con el Plan de Estabilización de 1959, poco o nada tenía que ver con la sociedad mayoritariamente rural, atrasada, desigual, analfabeta, tradicional y católica sobre la que habían descansado las bases sociales del Estado franquista en un inicio, siendo una sociedad más letrada, urbana, cosmopolita, secularizada y no tan polarizada económicamente que no admitía ya un régimen político autoritario caduco, en descomposición y claramente anquilosado en el pasado, así como un renovado contexto cultural totalmente rupturista que no permitía la cohesión social en torno a los postulados ideológicos de la dictadura (Mira, 2004: 324-325). Además, las revueltas acaecidas apenas un año antes, el 28 de junio de 1969, en Stonewall Inn, al calor de las revueltas estudiantiles de mayo de 1968, también tuvieron su eco en España, y constituyeron el mito fundacional de la nueva ola del movimiento de liberación gay y, por ende, del activismo LGTBI y que se tradujo en la fundación de nuevas organizaciones alejadas del modelo homófilo y que abogan por la defensa de este colectivo en múltiples países de la

órbita occidental, como el Gay Liberation Front (GLF) o la Gay Activist Alliance (GAA) en Estados Unidos; la Committee for Homosexual Equality y el Gay Liberation Front en Reino Unido; el Frente Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano (FUORI) en Italia; el Front Homosexual Action Révolutionnaire, el Groupe de Libération Homosexuelle (GLH) en Francia; el Frente de Liberación Homosexual en México y el Frente de Liberación Homosexual de Argentina, que ejercerán una gran influencia en el futuro movimiento de liberación gay español gracias a Héctor Anabitarte, líder del mismo (Martínez, 2017: 75-81). Teniendo en cuenta todos estos condicionantes, la nueva Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) asumió la homosexualidad, su modo de ser y no tanto su actitud, como un delito, achacándosele su amenaza a la familia y al decoro personal, junto a las prostitutas, los drogadictos, los pederastas y corruptores de niño, etc. El propósito de la ley era un intento de curar y reinsertar a la sociedad a aquellos que, a ojos del régimen, eran homosexuales, que por entonces se seguía atribuyendo a una enfermedad, y, para ello, la dictadura los internaba en dos centros de reeducación que diferenciaba entre homosexuales activos, con sede en Huelva, y pasivos, que se localizaba en Badajoz, en el que debían pasar entre seis meses y cinco años; destierro de determinados lugares, vigilancia permanente por parte del Estado y apertura de un informe público, entre otras medidas, por lo que su objetivo inicial cayó en saco roto y fue un rotundo fracaso (Mira, 2004: 327-328).

Durante el franquismo, huelga decir que se impuso una censura implacable con el objetivo de controlar los flujos de opinión y de ideas que surgían al amparo de la dictadura, pero ello no impidió que durante el régimen surgieran manifestaciones culturales que, aunque veladas, ponían en entredicho el pensamiento y la ideología imperantes o la difusión de discursos artísticos que trataran temáticas, cuestiones o problemáticas incómodas para el sistema de poder franquista, de raíz nacionalcatólica, como puede ser el tema de la diversidad y la heterodoxia sexual, que se abordó en múltiples plataformas. Así, conviene subrayar el papel que ejerció el cine y, en menor medida, la televisión como medios de difusión de ideas y discursos en torno a las relaciones homosexuales. Por un lado, en lo que al mundo del cine respecta, la censura, tanto civil como eclesiástica, tuvo mayores limitaciones dado que la iniciativa recaía en manos privadas, pero ello no impidió que interviniera en el visionado de muchas películas que se rodaron durante la época, dado que la sexualidad que propugnaba la dictadura era heterosexual, monógama, matrimonial y reproductiva. De esta forma, la introducción de

la homosexualidad y el lesbianismo, como sexualidades periféricas más reconocidas, se hacía mediante una “modalidad oculta”, en la que se rehúye de detalles explícitos y se opta por recursos, elementos y estrategias extradiscursivas que permitieran sortear los impedimentos del régimen, a la que recurren filmes tan famosos como *Diferente* (1961) de Luis María Delgado, o bien, una “modalidad tradicional”, esto es, que dibujaba el panorama de la homosexualidad desde una visión más estereotipada, popular e hilarante, aunque también era posible mediante la usurpación y la identificación con determinados argumentos (González de Garay y Alfeo, 2017: 67), mientras que el lesbianismo, de carácter menos identitario, quedaba dibujado a través del apetito voraz, de clara referencia sexual, encarnada a través del vampirismo, constituyendo una simbología erótica que satisfacía las apetencias masculinas y heterosexuales y que sentará las bases de las películas eróticas que proliferaron durante la Transición (González de Garay y Alfeo, 2017: 66), por lo que se ajustaba de mejor modo a los postulados ideológicos que el régimen exigía para la realización de estas cintas, definidas en la Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963, como podemos ver a continuación:

*Novena.- Se prohibirá: 1º La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso sea exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral* (BOE 58. 1963: 3930)

De este modo, en la “modalidad oculta” hemos de destacar, por un lado, *Diferente* (1961) (**Fig. 2**), dirigida por Luis María Delgado, que burla la censura franquista gracias al mensaje de carácter moral inherente a la cinta en el que Alfredo, un homosexual que se siente atraído por obreros y que termina arrepintiéndose de una modo de vida que acaba sobrepasándole en los que hay una clara simbología de carácter sexual que viene representada mediante una estética freudiana y lorquiana mediante la danza, el culto por el cuerpo o martillos neumáticos que perforan superficies, en un símbolo claramente falocéntrico. En 1978, una vez reinstaurada la democracia, la obra recuperaría su eslogan original al completo: por qué ser homosexual es ser diferente (González de Garay y Alfeo, 2017: 63-66).



**Fig. 2.** Fotogramas de *Diferente* (1962) y promoción de la película antes y después de la llegada de la democracia.

Fuente: González de Garay, B. y Alfeo, J.C. (2017, enero). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo. *L'Atalante*, pp. 65-66.

Otra cinta reseñable, perteneciente en este caso a la categoría de la “modalidad tradicional”, es *No desearás al vecino del 5º* (1970) (**Fig. 3**), del director Ramón Fernández y protagonizada por Alfredo Landa, una comedia a medio camino entre la comedia “celti-ibérica” y la “comedia de mariquitas”, en palabras de Beatriz González de Garay y Juan Carlos Alfeo, y que resulta un tanto engañosa, pues, aunque trate temas problemáticos y polémicos para la mentalidad conservadora propugnada por el franquismo, como puede ser el adulterio, las relaciones prematrimoniales y la homosexualidad, son sistemáticamente negados conforme avanza la cinta. El personaje homosexual en realidad no lo es y asume ese rol para ganarse el pan, presentándose de forma amanerada, risible y caricaturesca, en oposición al modelo o ideal de varón heterosexual. (González de Garay y Alfeo, 2017: 67).



**Fig. 3.** Fotogramas de la película *No desearás al vecino del 5º* (1970), de Ramón Fernández.

Fuente: [https://www.cineol.net/imagen/83716\\_No-desearas-al-Vecino-del-quinto](https://www.cineol.net/imagen/83716_No-desearas-al-Vecino-del-quinto) [Consulta: 31/08/2020].

En lo que a la televisión respecta, los contenidos ofertados por TVE, entonces única cadena de televisión en emisión, estaban bajo una estricta y rigurosa supervisión censora por parte del régimen al servir de instrumento y vehículo para la propaganda de la dictadura. No obstante, encontramos algunos ejemplos aislados bajo apariencias ambiguas que resultan altamente interesantes, con claras alusiones a las sexualidades no reglamentarias en el programa *Historia de la frivolidad* (1967), que repasa paradójicamente la historia de la censura, y donde es posible observar algunos *sketches* que muestran a personas homosexuales muy estereotipadas y ridiculizadas protagonizándola, y que sentarían las bases de la llamada “comedia de mariquitas”. Otros ejemplos vienen de series tales como *Entre visillos* (1974), adaptación de la novela homónima de Carmen Martín Gaité de 1957, que protagoniza un cameo en la serie en una escena donde se produce un acercamiento personal de sugerencia lésbica junto a la protagonista, o el séptimo episodio de *Anillos de oro* (1983), donde Arturo, un personaje adinerado de carácter tímido y sin un referente paterno, se acuesta con un hombre, escena que contempla la sirvienta, cuya cara de sorpresa nos confirma la situación que se está desarrollando pero que rehúsa ser plasmada (González de Garay y Alfeo, 2017: 69-72).

### **2.3. Transición y democracia**

Tras la muerte del dictador Franco el 20 de noviembre de 1975, se alumbró una época de cambios en nuestro país que trastocarían para siempre la imagen del mismo. Se inició así en España un proceso reformista de transición política hacia un sistema plenamente democrático y constitucional, no exento de dificultades, en el que sobrevinieron toda una serie de cambios y transformaciones a nivel político, económico, social y cultural que alejarían el fantasma de la dictadura y sentaría las bases de un Estado social y democrático de derecho y un incipiente Estado del bienestar, tal y como consagra la Constitución española de 1978. Así, el proceso reformista, “de la ley a la ley” (Ortiz Heras, 2018: 320), secundado por la amplísima mayoría de la sociedad civil española, que participó activamente en el desmantelamiento de las instituciones autoritarias y contribuyó con su lucha y movilización a la consolidación del nuevo aparato democrático, implicó cambios profundos y sobrecogedores que sacudieron todos los órdenes de la vida humana, incluidas entre ellas, como no podía ser de otro modo, las sexualidades periféricas y las identidades de género no normativas.

Estas, conscientes de la proximidad de la muerte de Franco y del agotamiento del régimen, comenzaron a organizarse en la clandestinidad en lo que acabaría siendo la Agrupación Homófila para la Integración Social (AGHOIS) en 1970, al abrigo del creciente seísmo por los derechos de los gays y las lesbianas que se estaba produciendo a nivel mundial tras los acontecimientos de Stonewall Inn de 1969, como hemos venido reiterando en el apartado anterior. Así las cosas, esta asociación pasaría a llamarse Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH) en 1972, que editaba el boletín AGHOIS como medio de difusión de sus ideas y de su pensamiento, y que dejaría de publicarse en 1974. En 1975, esta organización publicaría los llamados *Puntos básicos para una Plataforma Político-Social previa a una liberación sexual*, pero la llegada de nuevas ideas motivó su disolución y su sucesión a manos del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), a los que se sumarán pronto otras asociaciones de otros territorios del Estado, como el Front d'Alliberament Homosexual del País Valencià y el de les Illes, y cuyo propósito era la abolición de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. Sin embargo, no eran los únicos grupúsculos que existían, también debemos tener en cuenta a Fraternidad Cristiana de la Amistad, fundado en 1968 por Antonio de Mora y Mora, y a centro Potencial Humano, del que surgiría Dignitat en 1976, por Salvador Guasch i Figueras, ambos sacerdotes expulsados de la Iglesia por abrazar abiertamente su homosexualidad. Ese mismo año, en 1976, se funda un centro asociativo apolítico llamado "Gabinet d'Ajuda i Orientació" (GAYO), que pasaría a ser el 5 de octubre de 1976 el llamado Instituto Lambda, que, a su vez, se transforma en 1982 en asociación y en Casa Lambda en 1987. Comienzan a florecer así, siguiendo el ejemplo de estas asociaciones pioneras, nuevas organizaciones en otras partes del territorio nacional, como el Frente de Liberación Homosexual de Aragón (FLHG), el Frente de Liberación Homosexual Galego (FLHG), el Frente Homosexual de Cantabria (FHOC), el Frente Revolucionario para la Liberación Sexual (FLRS) de Murcia, el Euskal Herriko Askapen Mugimendua (EHGAM), en Andalucía surgen la Unión Democrática de Homosexuales en Málaga y el Movimiento Homosexual de Acción Revolucionaria (MHAR) en Sevilla, en Madrid surgió el Movimiento Democrático de Homosexuales (MDH) en 1977 y en Castilla se formó el Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHOC) y todas ellas fundaron en Barcelona en mayo de 1977 la Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español (COFLHHE). Ésta luchó abiertamente por la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, como habían venido haciendo sus antecesores, a través de un enérgico activismo mediante la organización de ponencias y



diferentes actividades y acciones, como la organización de la primera manifestación del Orgullo Gay que tuvo lugar el 26 de junio de 1977 en la Ciudad Condal con la participación de 5000 personas y que se saldó con una brutal represión y un desmedido uso de la violencia policial, según fuentes de El País o Diario 16, y cuyo objetivo que finalmente lograrían el 26 de diciembre de 1978, poco después del referéndum de ratificación de la Constitución española, con la reforma de la misma ley con la cual la homosexualidad quedó despenalizada (Martínez, 2017: 90-136).

Lo cierto es que, pese a todo esto, la homosexualidad no gozaba de demasiadas simpatías y apoyo entre la población española, como deja entrever las opiniones de algunos ciudadanos recogidas en el reportaje titulado “Homosexuales, aquí y ahora” de *Informe Semanal* de TVE de 1981, en el que la mayoría asumen su existencia, pero no les agradaría que un miembro de su familia estuviera emparentado con ella, o el debate sobre homosexualidad que se vivió en 1983 en *La clave* (González de Garay y Alfeo, 2017: 68). Esta situación es palpable en la vulnerabilidad que, a ojos jurídicos, sufrían los homosexuales, como se desprende de la detención del artista José Pérez Ocaña, su amigo Nazario y Apolo, acusados de escándalo en las Ramblas de Barcelona mientras llevaban a cabo una de sus performances callejeras. Llegados a este punto, debemos detenernos un momento en la figura de Ocaña como símbolo del arte LGTBI durante la Transición y los primeros años de andanza de la democracia, pues su espíritu libre, su personalidad espontánea y arrolladora y lo atrevido y rompedor de su propuesta artística anunciará, en cierto modo, la atrevida y transgresora visión artística queer que se desarrollará en nuestro país. Oriundo de Cantillana y residente en Barcelona desde 1971, su discurso artístico nació condicionado tanto por la represión homófoba que vivió durante su niñez en el pueblo sevillano como por la que recibió a manos de las autoridades franquistas, por lo que su arte personal y elocuente se encarama en la recién recuperada libertad, como puede desprenderse de la visión que Ventura Pons arroja de él a partir de su película documental *Ocaña, retrato intermitente* (1978) (**Fig. 5**), en la que dibuja una identidad dicotómica en el que se enhebra su condición como homosexual y como católico, su preferencia por la imaginería kitsch de la Iglesia católica desde un enfoque naif, como la que practicaba el grupo madrileño Las Costus y su famosa serie *Valle de los Caídos* (**Fig. 4**), fiel reflejo de la estética de la movida madrileña y de la Transición y en el que las etiquetas homosexual y heterosexuales eran vistas como imposiciones ambiguas (Montiel Rozas, 2015: 106). Además, sentía una gran atracción por la liturgia y el ceremonial religioso, muy presentes

en su obra, así como el barroquismo y la concupiscencia que impregnan la imaginería religiosa (Mira, 2004: 455-457). Otro rasgo distintivo que caracteriza a la obra de Ocaña es la sexualización a la que somete su propio cuerpo (Montiel Rozas, 2015: 106) y que se manifiesta en sus performances y en sus actuaciones públicas con actitud desafiante, provocativa y, a ojos de la moral conservadora, incluso depravada, exhibiendo sin titubeos su cuerpo desnudo bajo las faldas y los ropajes, y constituyendo en esencia la reunión de dos modalidades de homosexualidad, por un lado, fruto de la brutal represión que recibió y, por otro, liberador, vindicativo y hedonista (Mira, 2004: 458).



**Fig. 4.** *Patria* (1986). Serie de El Valle de los Caídos. Las Costus.

Fuente: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/03/24/valle-de-los-caidos-lisergico-barroco-costus/> [Consulta: 01/09/2020].



**Fig. 5.** Fotograma de *Ocaña, retrato intermitente* (1970) de Ventura Pons.

Fuente: [https://www.elnacional.cat/es/cultura/cine-catalan-radical-moma-nueva-york\\_315915\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/cultura/cine-catalan-radical-moma-nueva-york_315915_102.html) [Consulta: 01/09/2020].

Así mismo, durante esta época, en el campo de la fotografía, sobresalen las figuras de Juan Hidalgo y Humberto Rivas, quienes a través de obras tan significativas como *Biozaj apolíneo*, *Biozaj dionisiaco* (1977) (**Fig. 6**), en el primer caso, y *Violeta La Burra* (1977) (**Fig. 7**), en el segundo, respectivamente, muestran una preocupación por la formulación ambigua e indefinida del género que les lleva a indagar las vigentes reglas de la cisheteronormatividad (Montiel Rozas, 2015: 106), anticipando de esta forma el advenimiento de la temática queer que, en años venideros, verá la luz en nuestro país. Así, Juan Hidalgo reflexiona sobre el cuerpo y la sexualidad masculina (Albarrán Diego, 2007: 300), y lo lleva a cabo en *Biozaj apolíneo*, *Biozaj dionisiaco* (1977) mediante la exploración de la corporalidad masculina fundida con la femenina creando seres casi andróginos (Montiel Rozas, 2015: 106). Como también podemos observar en la obra de

Humberto Rivas, éste pretende sumergirse en los entresijos del diseño visual del género mediante retratos de gran frialdad (Marzo y Mayayo, 2015: 645).



**Fig. 6.** *Biozaj apolíneo, Biozaj dionisiaco* (1977). Fotografía. Juan Hidalgo.

Fuente: Montiel Rozas, J.J. (2015). ¿Se puede hablar de un arte *queer* español? *Boletín de Arte*, 36 103-113.



**Fig 7.** *Violeta La Burra* (1977). Fotografía. Humberto Rivas

Fuente: <https://www.hoyesarte.com/evento/humberto-rivas-visita-valencia/attachment/violeta/> [Consulta: 01/09/2020].

Al hilo de lo que veníamos relatando, la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que tanto sufrimiento había acarreado a los homosexuales y a otras grandes capas de población desde los últimos compases del franquismo, sería finalmente suprimida con la entrada en vigor del nuevo Código Penal en 1995, por lo que la principal reivindicación que venían reclamando y solicitando las diversas organizaciones de liberación homosexual del Estado había quedado satisfecha, lo que sin duda repercutió en la creciente crisis que comenzaron a experimentar estos colectivos cuando, bien entrada la década de los ochenta y en los albores de los noventa, fue haciéndose cada vez más patente un menor apoyo social y una mayor desmovilización de los sectores LGTBI de la sociedad española, a lo que se unió posteriormente la aparición de grupos y asociaciones más minoritarias a modo de reacción frente a la homofobia como Feministas Lesbianas o Lesbianas Independientes y el desafortunado surgimiento de la pandemia del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (VIH), más conocido como *sida*, cuya estela se dejó sentir hondamente a nivel mundial y que afectó a la vida de millones de homosexuales alrededor de todo el mundo, también en nuestro país, dejando gran cantidad de víctimas a su paso (Martínez, 2017: 147-172). Es en este contexto donde debemos inscribir la obra de Pepe Espaliú, que analizaremos más pormenorizadamente en el próximo capítulo,

marcada trágicamente por el sida, revelándose como el primer artista español que hizo pública su afección y que se convertiría en una víctima más de la enfermedad en 1993, poniendo fin a una corta pero prolífica trayectoria artística donde denunció la estigmatización que, a raíz de esta dolencia y de su condición sexual, sufrió a lo largo de su vida, y que ayuda a explicar en gran medida su obra y su legado.

Así las cosas, en 1987 nace en Nueva York la organización ACT UP, y en 1986 se legaliza en España el primer Comité Ciudadano Anti-Sida en Madrid, que redacta la Declaración Universal de los Derechos de las Personas con VIH/SIDA. La repuesta al virus se hace así mediante la lucha, la solidaridad y la organización de un activismo antisida a través de plataformas como LSD y la Radical Gai, fundada en 1991 de una escisión del Colectivo Gay de Madrid (COGAM). Con todo, la llegada de la década de los 90 implicó un terremoto en el mundo LGTBI con la eclosión de una nueva ola que vendría causada por la entrada de una generación más joven de activistas que han crecido al amparo de nuevas propuestas teóricas e ideológicas consustanciales al nacimiento de la teoría queer dibujada por Judith Butler, introducido en los círculos españoles por Teresa de Lauretis y que con prontitud dio lugar a la fundación de grupos como Queer Nation en 1990 o Lesbian Advengers en 1992, que publicaron un *Manifiesto bollero* en 1993. Además de todo esto, los sistemas democráticos occidentales comenzaron un lento y paulatino reconocimiento de derechos civiles a los sectores de población homosexuales, y, pronto, la coordinadora estatal, la COFLHEE, reclama y propugna una Ley Antidiscriminatoria (Martínez, 2017: 174-186).

En este contexto especialmente turbulento desde la óptica del activismo gay, lésbico y queer, empiezan también a florecer nuevas propuestas artísticas rupturistas e innovadoras que, inspirados por la órbita cultural anglosajona y estadounidense ante la carencia de modelos españoles (Montiel Rozas, 2015: 109), como la de Álex Francés, a lo largo de cuya obra observamos un interés por el cuerpo en tanto que campo donde se expresa la sexualidad y como un vehículo donde la identidad inherente a ésta nos interpela, recuperando las nociones de un cuerpo sexualizado que experimenta su sentido fisiológico, los sentimientos, las pasiones (Albarrán Diego, 2007: 302) y los límites de la sexualidad (Marzo y Mayayo, 2015: 775). Esta concepción sobre el cuerpo como territorio sexualizado se manifiesta a través de múltiples secuencias de fuerte componente homoerótico, fruto de la presión y los límites que pesan sobre la sexualidad y en donde se transgrede y se discute el carácter falocéntrico, dominante y activo del hombre en las

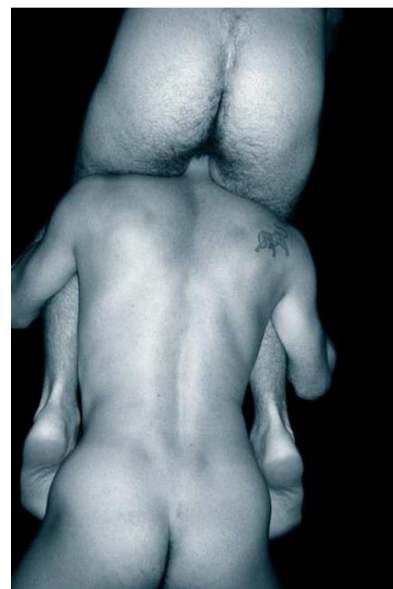
relaciones sexuales (Albarrán Diego, 2007: 302-303), en el que los sujetos quedan inmortalizados desnudos, con bocas y penes enlazados mediante tubos, hombres maniatados como en su obra *Beso a beso* (1993) (**Fig. 8**), hombres penetrados mediante el *head-fucking* como se observa en su creación *Quiero estar dentro de ti* (1996) (**Fig. 9**), y otras técnicas visuales (Marzo y Mayayo, 2015: 775). En la segunda fotografía mencionada, la penetración a la que se somete el hombre provoca la ruptura de la incorruptibilidad del hombre y, con ella, el poder, la autoridad y la dominación que ejerce, reclamándose el rol pasivo y, como bien apunta, Juan Albarrán Diego, “el ano aparece así como elemento desestructurador de la sexualidad heteronormal” (Albarrán Diego, 2007: 303).



**Fig. 8.** *Beso a beso* (1993). Fotografía. Álex Francés.

Fuente:

<https://tallerdecartasdeamor.wordpress.com/2014/11/30/beso-a-beso-alex-frances/> [Consulta: 01/09/2020].



**Fig. 9.** *Quiero estar dentro de ti* (1996). Fotografía. Álex Francés.

Fuente:

<http://diegodelosreyesproyectos.blogspot.com/2012/02/alex-frances.html> [Consulta: 01/09/2020].

Otra artista que hemos de reseñar y destacar es Carmela García, quien, influida por las aportaciones teóricas de Monique Wittig, que denostaba el término “sexo” porque lo consideraba una categoría opresiva para la mujer en tanto que blindaba la dominación y la dependencia de la misma con el hombre y en virtud de lo cual consideraba que las lesbianas no eran mujeres pues rompían con la dinámica de subyugación de la reproducción y el control del hombre (Albarrán Diego, 2007: 778), recreará un mundo íntegramente femenino en el que no hay presencia masculina, creando un paraíso donde no cabe la misoginia y que rescribe el pasaje bíblico del Génesis que atribuía a Eva, y por ende a la mujer, la culpa del pecado original (Marzo y Mayayo, 2015: 778), como se

antoja en su serie *En el paraíso* (2002) (**Fig. 10**). En sus creaciones, las mujeres se localizan tanto en paisajes naturales, idílicos e inmaculados como parajes solitarios, inhóspitos y abandonados (Albarrán Diego, 2007: 308) o vías urbanas y espacios públicos, recreando atmósferas enigmáticas y enrarecidas de difícil y compleja interpretación (Marzo y Mayayo, 2015: 778), en las que se entablan relaciones lésbicas de forma soslayada, como es posible reparar en *Sin título* (2000) (**Fig. 11**), o bien, *Autorretrato como fuente* (2001) (**Fig. 12**), una imagen que, creada junto a Cabello, reflexiona sobre la pasión, el poder y la masculinidad femenina y donde desconocemos el género de los retratados a causa de su posición de espaldas y la ropa que visten, lo que logra desestabilizar las relaciones jerárquicas entre sexo y género y destruyendo la segregación genérica que establece el urinario (Albarrán Diego, 2007: 308).



**Fig. 10.** *En el paraíso* (2003). Fotografía. Carmela García.

Fuente: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/artistas/carmela-garcia/paraiso> [Consulta: 01/09/2020].



**Fig. 11.** *Sin título* (2000). Fotografía. Carmela García.

Fuente:

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-21> [Consulta: 01/09/2020].



**Fig. 12.** *Autorretrato como fuente* (2001). Fotografía. Carmela García y Cabello.

Fuente: <https://www.concienciacultural.com/autorretrato-como-fuente-una-obra-de-cabello-canceller/> [Consulta: 01/09/2020].

Así, con el devenir de la democracia y el afianzamiento de una conciencia queer en España, motivada sobre todo por la mayor aceptación de las identidades de género y las orientaciones sexuales no reglamentarias y la aprobación del Matrimonio Igualitario por el Congreso el 30 de junio de 2005 tras una ardua tramitación parlamentaria que contó con el apoyo de las fuerzas políticas progresistas y el rechazo tajante de las conservadoras (Martínez, 2017: 259-260), se ha producido el caldo de cultivo propicio para el desarrollo de la gran multiplicidad de propuestas artísticas queer, algunas de las cuales hemos esbozado, y otras que, aunque no nos detengamos, hemos de subrayar, como la obra fotográfica de Itziar Okariz y su cuestionamiento de las normas de género y del espacio urinario como el que aborda Carmela García, Ana Laura Láz y su apego por un arte con gusto de la contemplación del cuerpo, acrítica y superficial (Albarrán Diego, 2007: 304-307), los dibujos de Jesús Martínez Oliva, Diana J. Torres y Karolina Spina y su atrevido tributo a Ocaña con la performance *La Virgen pornoterrorista*, Miguel Bemlloch y sus performances como *51 géneros*, María Llopis y proyectos y exposiciones como “Transgenéri@s”, “El rostro velado.. Travestismo e identidad en el arte” de Koldo Mitxelena, “Trans Sexual Expres. A Classic for the Third Millenium” de Rosa Martínez y Xavier Araskistain en 2001, “Héroes caídos. Masculinidad y representación”, “Zona F” o “Archivo: Drag Modelos”, realizada entre 2007 y 2010, entre otros, por mencionar algunos ejemplos destacados (Marzo y Mayo, 2015: 776-782).

Como hemos tenido oportunidad de ver a través del capítulo, las corrientes queer solo constituyen la punta del iceberg de un arte LGTBI, que, aunque minoritario y difícil de rastrear en la historia artística de nuestro país, nos hablan de una corriente artística que asume su pasado de dolor, de sufrimiento y de represión y que tiene como punta de lanza la trasgresión, la ruptura, el atrevimiento y la insumisión ante las normas sexuales y de género que propugna la cisheteronormatividad, en consonancia con las nuevas perspectivas teóricas queer que se abren paso para seguir alumbrando el camino a las nuevas generaciones que se han criado en un clima de libertad y de derechos conquistados.

### 3. OBRA DE PEPE ESPALIÚ (1955-1993)

#### 3.1. Aproximación a la obra y a la concepción artística de Pepe Espaliú

Como afirmó rotundamente el activista Carlos Barea en un reportaje realizado por el diario *El País* el pasado 28 de junio con motivo de la celebración del Orgullo LGTBI, respecto a lo que supuso la figura de Pepe Espaliú para el arte español:

*Pepe Espaliú fue un artista que exponía por todo el mundo. El 1 de diciembre de 1992, escribió en EL PAÍS la primera carta en la que alguien de su éxito salía del armario como homosexual y como persona con VIH. Murió en 1993. Fue un espaldarazo enorme. ¿Dónde está la memoria de ese hombre? [...]. Hoy nadie lo reivindica. La historia la escriben los vencedores. Ahora es el momento de los perdedores (El País, 28/06/2020)*

Como bien pone de relieve Carlos Barea, la figura de Pepe Espaliú, ampliamente olvidada para la vasta mayoría del público español, y su magnífica contribución artística y reflexiva supuso un antes y un después tanto en el panorama artístico español, en el que empezaban a despuntar nuevas visiones y prácticas artísticas al calor de las nuevas ideas llegadas a nuestro país sin los impedimentos y objeciones de la dictadura, donde puso de manifiesto, a través de su prolífica trayectoria artística y los escritos que a menudo la acompañaron, las incongruencias, la hipocresía de una sociedad que, pese a asumir cierto cariz aperturista e integrador, seguía denostando a unos sujetos que, a causa de su orientación homosexual y a la enfermedad del sida, no se amoldaban al modelo social y cultural que propugnaba y que suponía la exclusión de éstos a los límites de la misma y a la subalternidad, como en la propia realidad de un país, que quería mantenerse ciego y silenciaba todo atisbo de la creciente ola epidémica de sida que azotó la vida de muchísimo españoles homosexuales que la padecieron y que, por desgracia, acabó con gran parte de ella, y al que hizo despertar mediante la visibilidad pública de su enfermedad y a través de un arte personalísimo, contestatario, reivindicativo y complejo, que puso contra las cuerdas la visión social, viciada de prejuicios, que recaía sobre los homosexuales y los enfermos de sida.

Artista polifacético originario de Córdoba, donde nació en 1955, Pepe Espaliú pronto inició una prometedora carrera artística, que duró poco debido a su prematura muerte en 1993 a manos del sida, comprendida entre su primera exposición individual en Sevilla en 1987 hasta 1992, cuando hizo pública de forma pionera su doble condición de homosexual y enfermo de sida a través de un artículo titulado “Retrato del artista



desahuciado” para el diario *El País* el 1 de diciembre de 1992 (G. Cortés, 2016: 147). A lo largo de su trayectoria artística experimentó con múltiples formatos en los que plasmaba una profunda visión introspectiva y reflexiva de hondo carácter vitalista y poético, a menudo contradictoria y confusa (G. Cortés, 2016: 147), que enfrenta la corporalidad a la identidad y lo terrenal a lo abstracto, fruto de los condicionantes que tanto por su orientación homosexual como por estar enfermo de sida padecía y las implicaciones que de todo ello se desprendían, y que logran explicar el sentido de una rica, diversa y agitada antología artística marcada, en gran medida, por las carencias que arrastró a lo largo de su vida, motivadas por unas experiencias vitales traumáticas en donde los sentimientos exaltados, como el sufrimiento, el dolor, la tristeza, la soledad, el aislamiento o la estigmatización (Sacchetti, 2011: 77), jugaron un papel importante ante la exclusión social y la incompreensión al que se vio sometido, como otros tantos homosexuales, por unas estructuras y normas sociales inflexibles y arcaicas que representan un mundo inhóspito en el que no se siente integrado y que le inflige dolor y pena, por lo que estamos ante un artista dolido, maltrecho, socavado por su condición homosexual y por la enfermedad que padece y que reduce su existencia a un deber de resistencia, mostrando su desapego por la vida mundana que le impulsa a huir de lo real y refugiarse en un nido creativo de ideas donde, a través de su arte y sus palabras, puede expresarse en libertad (Río Almagro y González Manrique, 2002: 286).

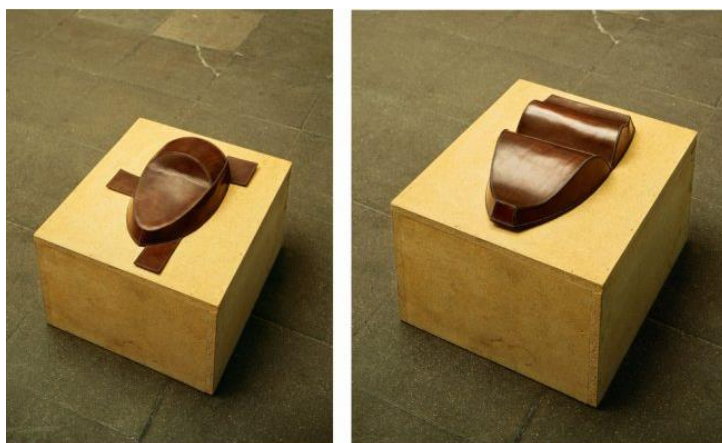
Es en este sentido, donde la ausencia, el vacío y el silencio cobra relevancia a la hora de poder explicar sus producciones artísticas y los complejos procesos creativos que yacen tras ellas al ser un elemento presente constantemente en las mismas y que dotan de sentido a la obra, junto a otros aspectos que detallaremos más adelante. Así, la ausencia constituye un componente fundamental que se incorpora a la obra y que comparte protagonismo con el resto material y permite recrear máscaras, óvalos, facciones desfiguradas y figuras y objetos enrarecidos de difícil reconocimiento que aluden a sujetos desarraigados, errantes, carentes de identidad y sin referencias humanas explícitas, que abordan la propia situación personal de su autor, desterrado de una sociedad que lo infravalora, lo humilla, lo margina y lo silencia y que, por ende, lo sitúa en una posición de continua angustia y crisis existencial (Sacchetti, 2011: 78), como resulta patente en algunas de sus obras, como *Sin título* (1989) (**Fig. 14**), expuesto en el MACBA, que recrea una máscara que, más bien, parece una carcasa vacía donde puede intuirse la presencia del vacío, o en su serie *Santos* (1988) (**Fig. 15**), una serie de rostros

deformados o de máscaras inspiradas en las que pudo observar en el British Museum junto a su colega Guillermo Paneque, realizadas en cuero y que juega con la ausencia y el vacío como elemento creativo introducido en la obra, en clara alusión a la desposesión y a la falta de identidad de un cuerpo que lo ocupe, revelando así un tormento profundo que embarga su conciencia y que es producto de una sociedad mezquina que, como hemos venido reiterando, había minusvalorado y excluido a personas de su misma condición, negándosele una voz propia (Río Almagro y González Manrique, 2002: 292), por lo que toda su obra, independientemente del formato o de los principios figurativos o creativos que la estructuren, posee un arraigado sentimentalismo, pese a su aparente sobriedad y austeridad, con el que manifiesta su malestar, su desamparo, su tristeza y su resignación como individuo homosexual y enfermo de sida (Sacchetti, 2011: 79).



**Fig. 14.** *Sin título* (1989). Escultura. Pepe Espaliú

Fuente: <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/pepe-espaliu> [Consulta: 02/09/2020].



**Fig. 15.** *Santo III y V*. Escultura. Pepe Espaliú.

Fuente: <http://fundacionhelgadealvear.es/activities/taller-creativo-nadie-se-conoce/> [Consulta: 02/09/2020].

Como observamos, presente o no, el cuerpo, como también hemos podido observar en el capítulo anterior, adquiere una dimensión capital en la obra de Pepe Espaliú, en tanto que espacio donde se desarrolla la danza entre el dolor y el placer, la salud y la enfermedad o la vida y la muerte, destino que Espaliú termina aceptando y asumiendo con inusitada osadía y, por ende, reencontrándose con el mundo terrenal y su cuerpo, que se recrea sobre todo, aunque hay contadas excepciones, en estos rostros ambiguos y

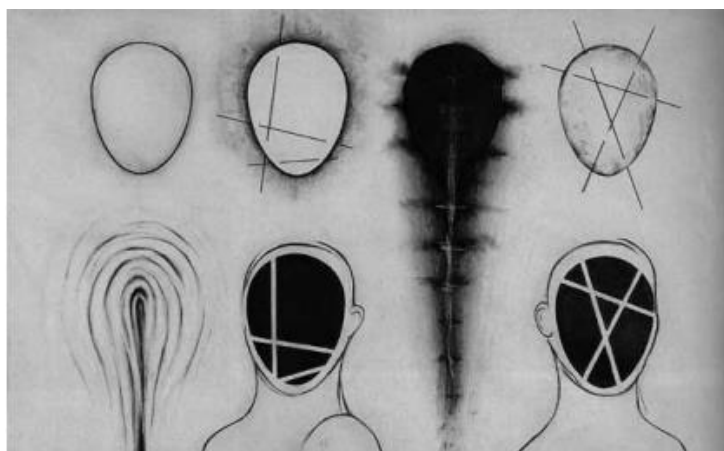
despersonalizados (Río Almagro y González Manrique, 2002: 290) y cuya interpretación requiere de la intervención activa del espectador (Sacchetti, 2011: 77), implicándolo conscientemente en el relato y generando una identificación, antes extraviada (Río Almagro y González Manrique, 2002: 291). El cuerpo, como subraya Elena Sacchetti:

*adquiere un peso elevado en la vida cotidiana, tanto en la representación social del sujeto [...] como el aspecto más íntimo de su definición identitaria [...] Estos discursos se articulan a través de la adopción de posturas críticas por parte de los mismos artistas, a veces con una clara voluntad de provocación, mediante un lenguaje simbólico o el uso de metáforas y alegorías (Sacchetti, 2011: 98).*

La corporalidad se manifestará así constantemente a lo largo de toda su trayectoria artística, con personajes humanos muy desdibujados, otros con actitud reflexiva, otros de rostros impertérrito, anónimos y desconocidos, es decir, una amplia variedad de sujetos que, a través del cuerpo, trata de expresar los profundos pensamientos que, acerca de la soledad, la sexualidad, el ocultamiento o la enfermedad le asaltaban, como es posible observar en *Maternidad* (1990) (**Fig. 16**), donde se representa un cuerpo decapitado que recrea la forma de un asiento, con un hilo que se enrolla sobre sus piernas simulando un feto, haciendo referencia a la temática de la dependencia o del aislamiento compartido (Río Almagro y González Manrique, 2002: 291), o este otro *Sin título* (1989) (**Fig. 17**), donde aparece un rostros abocetados, apenas intuidos, y en algunos de ellos aparece junto a la recurrente simbología del caparazón de tortuga, que viene a representar un escudo al tratarse de un objeto de gran dureza, oscuro y carácter protector que permite pasar desapercibido en el ambiente (Sacchetti, 2011: 79), como si tratara de ocultarse entre la maleza frente a miradas hostiles.



**Fig 16.** *Maternidad* (1990). Escultura. Pepe Espaliú.



**Fig. 17.** *Sin título* (1989). Dibujo. Pepe Espaliú.

Fuente: García Cortés, J.M. (2016). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*. IVAM, 146-157.

Fuente: Google Imágenes [Consulta: 02/09/2020]

No obstante, pese a todo, Pepe Espaliú también recurre a otros elementos metafóricos, sin renunciar con ello al empleo de la corporalidad, como vehículo para expresar las férreas convenciones sociales que amordazan a los individuos, las rígidas normas sexuales que propugna un modelo de sociedad cisheteronormativo y que imposibilitan el libre desarrollo de las personas, la soledad que sienten aquéllas que se ven despojadas del mundo terrenal por su condición sexual o por su estado de salud (Sacchetti, 2011: 80) y cuyos vínculos y lazos con lo mundano se desvanecen ante el peso y el vicio de unos prejuicios que los lleva a tratarlos como apestandos por todo ello. De esta forma, conviene hablar de otras valiosísimas obras que Pepe Espaliú acomete durante los últimos años de su vida y que contribuyen a explicar el pensamiento artístico del artista andaluz. Así las cosas, conviene subrayar los llamados *Carrying* (1992) (**Fig. 18**), esto es, una serie de cajas que, a modo de palanquines negros, se hallan completamente cerradas, sin abertura alguna, cuya carga resulta imposible de levantar dada su suspensión en el aire o su emparedamiento (Río Almagro y González Manrique, 2002: 289), y que se asemeja, por su concepción hermética, oscura e indescifrable, más a un ataúd cuyo interior alberga a un enfermo o infectado aislado, por lo que la función que cumplirían estas cajas consistiría en la prevención de una enfermedad, en este caso el sida, impuesta por una población sana que rechazaba todo contacto con aquel que hubiera contraído tal afección, aunque, en este caso, y tal como veníamos viendo con anterioridad, se sigue jugando con la sugestión y la ausencia, como el propio autor confirma en los textos que dejó (G. Cortés, 2016: 155), dado que no vemos el contenido de los palanquines, por lo que nuestra imaginación forma parte integral de la obra en aras de generar una identificación.

Así, en lo referente a esta obra, *Carrying*, Pepe Espaliú escribió lo siguiente, denotando el sentido angustioso de la misma:

*CARRYING... sostener, llevar, sustentar, traer, y aguantar al noble y al enfermo. Nobleza y enfermedad tienen algo en común, pues aunque algunos se obstinan en explicarnos que la segunda se debe tan sólo al aza, con la enfermedad también se nace... también es un destino. Aristocracia y enfermedad constituyen maneras de ser paralelas, formas de vivir de otro modo o quizás, de no vivir viviendo. Transportar y soportar lo indispensable... caja ciega en la que no ves a un viajero que tan sólo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, hablar o escuchar, pedir o denegar, contagiar o ser contagiado, andar o detenerse en estos carros). Son como un muro absoluto, un peso ciego y anónimo; quizás sólo tengan que ver con cierta idea del amor (Espaliú, 1993: 81).*

Por otro lado, encontramos las llamadas *Jaulas*, serie que realizó entre 1992 y 1993, jaulas de hierro, de aspecto endeble y austero, con la presencia de la ausencia en su interior, cuyos barrotes simbolizan “los prejuicios, las rígidas convenciones sexuales que impiden el desarrollo pleno de la individualidad” (Sacchetti, 2011: 80). A través de ellas, el autor expresa su soledad y su deseo de libertad, de comunicación y respuesta, así como los procesos, pensamientos y sentimientos que se producen dentro del cuerpo humano, como el amor, la dependencia o la soledad, entre otros (G. Cortés, 2016: 156). De esta serie, destaca *Rumi* (1993) (**Fig. 19**) o *La Pasión según San Mateo*.

Por último, en alusión a su obra material o plástica, hemos de destacar sus obras de cuerda y bronce, donde el motivo del caparazón reaparece para alegar los trágicos y dramáticos sentidos de la soledad, incomunicación y pena, donde el bronce “es oscuro y frío y los cabos de la cuerda cortados y sueltos” (Sacchetti, 2011: 80).



**Fig. 18.** *Carrying XI* (1992). Escultura. Pepe Espaliú.

Fuente:

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/carrying-xi> [Consulta: 02/09/2020]



**Fig. 19.** *Rumi* (1993). Escultura. Pepe Espaliú.

Fuente: García Cortés, J.M. (2016). *Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú*. IVAM, 146-157.

### 3.2. Sida y performances de Pepe Espaliú

Un rasgo distintivo en la producción artística de Pepe Espaliú viene de la mano de sus espectaculares performances, esto es, actuaciones callejeras planificadas que constituyen un eslabón imprescindible para comprender el arte de Espaliú, mediante el cual denunció la ceguera y los abusos continuados que la sociedad ejercía sobre los

enfermos de sida, aportando la visibilidad que tanto se requería para lograr que se le combatiera. Así las cosas, la acción performativa de Pepe Espaliú se concreta, sobre todo, en dos actos de gran importancia, aunque huelga decir que no fueron los únicos: por un lado, *El nido* (1993) (**Fig. 20**), que llevó a cabo en Sonsbeek, Arnhem, Holanda, y *Carrying* (1992-1993) (**Fig. 21**), que tiene lugar, primero, en las calles de San Sebastián, y posteriormente de Madrid (Sacchetti, 2011: 80). En el primero de los casos, realizado durante el Festival de Arte de Sonsbeek, consistía en la instalación de una plataforma octogonal bajo la copa de un árbol a la que se accedía por unas escaleras que luego se retiraban una vez Espaliú subía al escenario improvisado, en el que daba ocho vueltas en torno al tronco del árbol mientras se iba despojando los ochos ropajes con cada giro que realizaba, hasta quedarse completamente desnudo entre las vestiduras que habían caído al suelo y escribiendo en una nota de papel “AIDS is around” (en torno al sida) (Río Almagro y González Manrique, 2002: 290). Con esta performance, Espaliú construía su propio refugio alejado de las normas físicas y terrenales, de las atribuciones formales del exterior (Sacchetti, 2011: 80), a partir de deshechar su ropa y erigiéndola con los restos de las mismas que yacían en el suelo, alegando así un hondo sentido de “pérdida y desposesión” (G. Cortés, 2016: 154), y creando un lazo con su lado interior y espiritual (Sacchetti, 2011: 80).

En el segundo caso, *Carrying*, tal vez su actuación más conocida, la llevó a cabo en España, primero en San Sebastián en 1992 y, un año después, en Madrid, y consistió en una procesión que partió del Museo Reina Sofía formada por una cadena humana que lo portaba por parejas, descalzo y sin tocar el suelo (Marzo y Mayayo, 2015: 509), intercambiándose, para demostrar lo inofensivo que resultaban los enfermos de sida y derribar los temores y prejuicios infundados en torno a esta patología (G. Cortés, 2016: 155). De esta manera, Espaliú abriría las puertas del Reina Sofía con sus pies desnudos para anunciar la incorporación de esta cuestión al mundo del arte, entonces ajeno a la nueva pandemia, jugándose la vida debido a la exposición y a la vulnerabilidad y a la debilidad que aquejaban su cuerpo malherido, maltratado y maltrecho, no solo por la enfermedad, también por los juicios preconcebidos de una sociedad enfermiza que, antes que atenderlos y buscar una solución, prefirió excluirlos del debate público, señalarlos como parias y desterrarlos de la vida mundana que cualquier persona tendría, pero que ahora debía preocuparse por ellos y asumir en pie de igualdad las consecuencias que de esa crisis social se desprendían, siendo un problema de todos. (Río Almagro y González

Manrique, 2002: 289). De esta forma, Pepe Espaliú enunció, con su obra y ejemplo, toda una declaración de intenciones con la que alumbró un tiempo nuevo en el que todos los campos de la vida, incluida la cultura y el arte, debía abrir los ojos ante los cambios sociales que se estaban produciendo (Sacchetti, 2011: 81), y ante los cuales debía jugar un papel activo y consciente a partir de ese momento.



**Fig. 20.** *El nido* (1992). Performance. Pepe Espaliú.

Fuente: <https://www.hoyesarte.com/evento/vacio-perfecto-la-biblioteca-emocional-del-musac/attachment/pepe-espaliu-el-nido-1993/> [Consulta: 03/09/2020].



**Fig. 21.** *Carrying* (1992-1993). Performance. Pepe Espaliú.

Fuente: <https://elcultural.com/Jose-Miguel-G-Cortes-El-arte-permitio-a-Espaliu-vivir-con-una-actitud-valiente> [Consulta: 03/09/2020].

En definitiva, la obra artística de Pepe Espaliú adquiere un fuerte componente político, comprometido con la denuncia de los prejuicios, la incomprensión, la exclusión y el silencio al que personas de su misma condición eran relegadas y condenadas por el resto de la sociedad, a través de un lenguaje artístico de carácter queer con los que pone en duda la vigencia de las normas, los valores y los principios que rigen la cisheteronormatividad vigente a través de, en palabras de Juan Vicente Aliaga, una “elaboradísima gramática, cuajada de metáforas literarias y parábolas que, como él mismo dijo, le servían de coartada para desplazar una identidad que no quería/podía asumir: su orientación homosexual” (Aliaga, 1997: 5).

## CONCLUSIONES

Las propuestas teóricas y metodológicas queer, refractarias de toda identidad insustancial, han repercutido profundamente en todos los órdenes de la vida humana, desde lo personal hasta lo académico, donde su estudio ha gozado de extraordinaria pujanza. Sin embargo, no ha tenido el apoyo popular que se hubiera esperado y, a día de hoy, el esquema bicéfalo de género que la cisheteronormatividad propugna continúa estando vigente, aunque ha motivado la aparición y el surgimiento de identidades múltiples que, antes de su nacimiento, no hubieran podido salir a la luz, por lo que ha supuesto un cierto aperturismo en el reconocimiento a las condiciones sexuales y a las identidades de género no reglamentarias y heterodoxas, si bien a día de hoy continúa confrontando con los modelos, valores y normas patriarcales, machistas y heterosexistas que pretenden marcar el ritmo de la vida pública y diaria.

A día de hoy, el arte queer goza de gran vitalidad y de plena vigencia en nuestro país al amparo de los nuevos derechos y de las libertades democráticas que muchísimas generaciones de homosexuales y lesbianas lucharon y construyeron con tesón, pero, frente a lo que pueda aparentar España a día de hoy, uno de los países con mayor aceptación de la homosexualidad recordemos, no fue pionera, ni mucho menos, de los primeros coletazos que esta nueva corriente artística y teórica ofreció. Por ello, aunque ha de revalorizarse su aportación y su contribución dentro del cómputo artístico nacional, no debemos caer en triunfalismos, pues debemos relativizar el éxito que ha tenido tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Así, el arte queer, como su propio nombre indica, es un arte confuso, libre, contestatario y transgresor con el poder y las normas culturales cisheteronormativas socialmente aceptadas y vigentes, que ha venido a dar respuesta a un colectivo que carecía de un instrumento teórico e ideológico propio con el que poder denunciar las contradicciones, por lo que podemos afirmar que el arte queer ha nacido bajo la cobertura del activismo LGTBI y de toda una serie de artistas que encontraron en el arte queer un medio de difusión perfecto para denunciar las desigualdades originadas en función de unas estrictas normas de sexualidad y del género muy restrictivas y conservadoras, y solo a partir de ese momento es cuando surge una arte plenamente LGTBI que se articula conforme a estas ideas, que en España, frente a los países del ámbito estadounidense y anglosajón, tardó más en asentarse y consolidarse.



El arte queer se construye al calor de las imágenes de un mundo injusto y desigual que se forma en la retina de sus autores, que, por su condición de pertenencia al colectivo LGTBI y por las vivencias que han sufrido, se acogen a esta corriente para expresar su renuncia a los valores cisheteronormativos, revelando así una naturaleza fragmentaria, múltiple y personal, en la que es complicado extrapolar rasgos generales o características principales. No obstante, y como bien pone de relieve Juan Vicente Aliaga, la sexualización a la que se ve sometida el cuerpo y la renombrada importancia que adquiere éste como elemento constitutivo de la obra le otorga un carácter protagonista y transgresor como instrumento de visibilidad de prácticas sexuales homoeróticas, no reglamentarias y minoritarias, amén de trascender a “lo vivencial, lo amatorio” (Aliaga, 1997: 6).

Finalmente, conviene poner de relieve la decisiva importancia que jugó el sida como condicionante para la obra de Pepe Espaliú, que se alineó con otros artistas como Alex Francés, Helena Cabello, Ana Carceller, Jesús Martínez Oliva, Alejandra Orejas, Ruth Turner, Lola Estrany, Pepe Miralles o Juan Vicente Aliaga para desmentir, mediante su rica y prolífica producción artística, marcada por la experiencia trágica de su existencia vital, los prejuicios, la desinformación y la exclusión a los que tantos españoles, como el propio Espaliú denotaba en sus obras, preñadas de referencias a la soledad, al aislamiento y a la incomunicación, se veían relegados, por lo que su arte se convierte en el amplificador que permite dar voz a los millones de afectados por el sida a través de su reconocimiento público y de sus brillantes performances, como *Carrying*, pues Espaliú asumió su patología y murió luchando por su reconocimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán Diego, J. (2007). Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. *Foro de Educación*, 9 207-309.
- Aliaga, J.V. (1997). ¿Existe un arte queer español? *Acción paralela*, 3 1-14.
- Alonso Cabezas, M.V. “El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español.” Actas del V Congreso Universitario Internacional “Investigación y Género” [Sevilla]: SIEMUS (Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla), 2015. 21-38. Impreso.
- Avendaño, T.C. (2020, Junio 28). “Que sepan que en España hay cosas que no se pueden tocar”: el activismo LGTBQ+ en tiempo de Vox. *El País*.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la realidad* (2nd ed.). Barcelona: Paidós.
- De Diego, E. (2018). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2018.
- De Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora (revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género)*, 21 107-118.
- Espaliú, P. (1993). *En estos cinco años*. Madrid: Estampa, 1993.
- Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 69 43-60.
- García Cortés, J.M. (2004). *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona, Madrid: Egales: 2004.
- García Cortés, J.M. (2016). Círculo íntimo: el mundo de Pepe Espaliú. *IVAM*, 146-157.
- González de Garay, B. y Alfeo, J.C. (2017, enero). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo. *L'Atalante*, pp. 65-66.
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory. An introduction*. Nueva York: NYU Press.

- Jarque Soriano, V. (2018). Sobre la historia del arte que nos merecemos. *Estudios filosóficos*, 58 197-213.
- Juvells Santana, G. (2008). Políticas queer, hacia una teoría de la (a)normalidad. *Ateneo de la Laguna*, 26 11-28.
- Juliá, S. (2013). Dictadura. En Juliá, S; García Delgado, J.L.; Jiménez, J.C., & Fusi, J.P. (eds.). *La España del siglo XX* (pp. 155-226). Madrid: Marcial Pons.
- López Penedo, S. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos del neoliberalismo*. Barcelona, Madrid: Egales, 2008.
- Marcote García, M. L. (2016). *Arte queer y sida en España: Pepe Espaliú y Pepe Miralles*. Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca.
- Martínez, R. (2017). *Lo nuestro sí que es mundial. Una introducción a la historia del movimiento LGTB en España*. Barcelona, Madrid: Egales, 2017.
- Marzo, J.L., & Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Melero, A. (2011). Hacia la construcción de una teoría queer española. Foucault y la homofobia del tardofranquismo. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 10 49-54.
- Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2nd ed.). Barcelona, Madrid: Egales, 2007.
- Montiel Rozas, J.J. (2015). ¿Se puede hablar de un arte *queer* español? *Boletín de Arte*, 36 103-113.
- Nahir Solana, M. (2013). La teoría queer y las narrativas progresistas de identidad. *Revista de estudios de género: La Ventana*, 37 70-105.
- Navarrete, C; Ruido, M y Vila, F. (2005). Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español. *VV. AA. Desacuerdos*, 2 158-187.
- Olmeda, F. (2013). *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco* (2nd ed.). Madrid: Oberon.
- Ortiz Heras, M. (2018). La Transición: de la dictadura franquista a la democracia parlamentaria. En Ortiz Heras, M (eds.). *(Manual de) historia contemporánea de*

*España (Siglo XX). Del desastre del 98 a la crisis sistémica actual* (pp. 315-355).  
Albacete: Altaban Ediciones.

Posada Kubissa, L. (2014). Teoría queer en el contexto español. Reflexiones desde el feminismo. *Daimon, revista internacional de filosofía*, 63 147-158.

Reyero, C. (1999). *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo* (2nd ed.). Madrid: Cátedra.

Rodríguez Venegas, M. (2014). Transgrediendo la mirada. Confluencias entre moda, género y arte. *Pensamiento americano*, 12 106-124.

Sachetti, E. (2011). *Hombres y mujeres en Andalucía. Imágenes desde el arte contemporáneo*. Sevilla: Fundación Pública Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, 2017.

Vázquez García, F. (2001). El discurso médico y la invención del homosexual (España 1840-1915). *Asclepio*, 53 143-162.