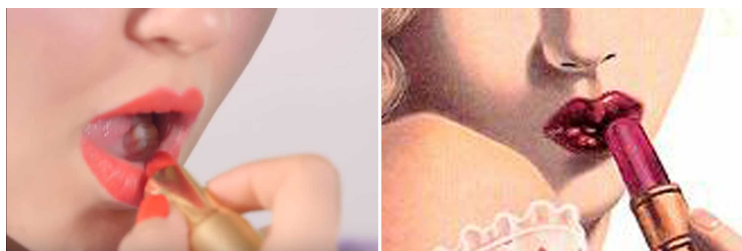




Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en **A**rte y **C**reación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Título:

LOS LABIOS DE DIANA, LOLITA Y SOFÍA RINCÓN
Reflexiones en torno a la violencia

Autor/a: Roberto Herrero García

Tutor/a: Laura de la Colina Tejeda

Área temática: Arte-CreaciónProducción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Estudios de género,
Departamento de Pintura y Conservación

Convocatoria: Junio

Año: 2019



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en **A**rte y **C**reación

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:

LOS LABIOS DE DIANA, LOLITA Y SOFÍA RINCÓN
Reflexiones en torno a la violencia

Autor/a: Roberto Herrero García

Tutor/a: Laura de la Colina Tejeda

Área temática: Arte-CreaciónProducción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Estudios de género,
Departamento de Pintura y Conservación

Convocatoria: Junio

Año: 2019

Índice de contenido

| | |
|--|----|
| Resumen..... | 3 |
| Objeto de estudio..... | 5 |
| Introducción a "Apolo matando a los cíclopes": | |
| <i>No prestéis atención al hombre que hay detrás de la cortina.</i> | 5 |
| <i>El cuadro</i> | 5 |
| <i>El tapiz</i> | 9 |
| Objetivos..... | 13 |
| Un antecedente..... | 15 |
| Estructura..... | 19 |
| Metodología..... | 20 |
| Estado de la cuestión..... | 21 |
| 1. El mundo al derecho..... | 25 |
| 1.1. ¿Qué se esconde tras la muñeca?..... | 25 |
| 1.1.1. Un maniquí con peluca rubia..... | 25 |
| 1.1.2. Una niña perversa..... | 30 |
| 1.2. A modo de debate: | |
| Un 'no' alguna vez puede ser un quizás. O incluso un 'sí'..... | 35 |
| 2. El mundo al revés..... | 41 |
| 2.1. El mundo al revés... performativizado..... | 41 |
| 2.1.1. Sancho "Calzonazos"..... | 41 |
| 2.1.2. La fiesta de los aguafiestas..... | 48 |
| 2.2. El mundo al revés...representado..... | 53 |
| 2.2.1. Siempre ha habido, en todos los regímenes, el personaje del bufón... .. | 53 |
| 2.2.2. El Moreno marrano metiéndome mano..... | 56 |
| 2.3. A modo de debate: La polla de Abascal..... | 62 |
| Conclusiones..... | 69 |
| Prospectiva..... | 71 |
| Bibliografía..... | 73 |
| Lista de ilustraciones..... | 81 |
| Anexo..... | 85 |
| Curriculum..... | 95 |

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster trata de mostrar los resultados de investigación obtenidos a lo largo del curso académico 2018-19; no obstante el objeto de estudio, tal y como se detallará más adelante, tiene su origen en el Trabajo de Fin de Grado. Esta producción científica articula una reflexión en torno a la representación simbólica y material de la violencia tomando como elemento de análisis "modelos" que construyen un imaginario en la pedagogía artística-plástica y que tiene su reflejo en otros contextos como el literario o el cinematográfico. Frente a visiones marcadamente androcéntricas, proponemos estrategias prefigurativas y de carácter disruptivo. Nos referimos a una serie de tácticas de corte popular, simbolizado en la figura del pelele y la inversión carnavalesca. Si bien, somos conscientes de que en el contexto contemporáneo de la economía de la atención, gran parte de estos planteamientos han sido expropiados de su intención primaria para emplearse con fines de signo contrario, un aspecto que se ejemplifica en la transformación de la figura del bufón (plenamente performativa), pasando por el guiñol en su formato televisivo, hasta la actual producción del meme en masa.

En base a lo expuesto, nuestro estudio se podría sintetizar como el análisis de las estrategias y tácticas en el ámbito de la representación con las que se visibilizan o camuflan relaciones de poder.

Palabras clave: modelo; género; representación; violencia; camuflaje; estructura-social; juego-poder.

Abstract

This Final Masters project tries to show the results of the research which has been developed by us during the last school year 2018-19. However, our object of study, as will be explained later, has its origin in our Final Degree Project. This scientific production articulates a reflexion about the symbolic and material representations of violence, using as an element of analysis "models" which are widely accepted in the artistic education and which have their reflexion in other contexts, such as literature or cinema. Versus those markedly androcentric visions, we propose pre-figurative and disruptive strategies. We refer to a series of popular tactics, symbolized in the figure of the "pelele" (dummy) or the carnival inversion. Even so, we are aware that in the contemporary context of the attention economy, a large part of these approaches have been expropriated from their primary intention to be used for purposes of the opposite political wing. This point is exemplified in the transformation of the traditional jester figure (absolutely performative) into the TV puppet and the modern mass meme production.

Based on the above, our study could be synthesized as an analysis of the representational strategies with which it is possible to visualize or camouflage power relationships.

Keywords: model; gender; representation; violence; camouflage; social-structure; power-game.

Objeto de estudio

Nuestro objeto de estudio es el análisis de las estrategias y tácticas en el ámbito de la representación con las que se visibilizan o camuflan relaciones de poder. En este sentido, partimos del ámbito artístico y, más concretamente, de cómo estas cuestiones se ponen de manifiesto en lo relacionado con la figura de la modelo en el ámbito académico; para ir introduciendo, como elemento comparativo, prácticas cuyo origen son de carácter popular. Para ello, nuestra perspectiva de análisis será crítica, a saber: incidiremos continuamente sobre cómo se revelan los intereses privados o de sectores privilegiados, frente a los colectivos.

El haber llegado a este planteamiento, mucho más amplio al que tuvimos en origen, se debe a la disertación sobre una pintura mural del artista Domenichino que nos hizo adentrarnos en una serie de planteamientos que, ayudados de un texto de Pierre Klossowski, fueron dibujando estrategias y características que articulan el presente trabajo. El hecho de interpelarnos en base a los planteamientos anteriormente expuestos, nos acercó a la producción de imágenes masivas generadas por usuarios sin pretensiones artísticas, un imaginario colectivo con el que se cerrará nuestro trabajo.

La introducción que planteamos a continuación inicia dicha reflexión, al final de la cual, enumeramos nuestros objetivos para este Trabajo de Fin de Máster. Posteriormente, incluimos un breve prólogo redactado a partir de nuestro acceso a una colección de fotografías de carácter documental de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, las cuales permitirán entender la motivación y el devenir de nuestra investigación, así como formular nuestra estructura, metodología y Estado de la Cuestión.

Introducción a “Apolo matando a los cíclopes”: *No prestéis atención al hombre que hay detrás de la cortina*

El cuadro

*—Oh, oh, eh... ¡No prestéis atención al hombre que hay detrás de la cortina!
¡El grande y poderoso Oz ha hablado!*

Este fragmento de la película “El Mago de Oz” (1939) pertenece a la parte final de la historia, momento en el que Totó, el pequeño perro de la protagonista Dorothy —interpretada por Judy Garland—, desvela tras una cortina verde a un hombre “normal y corriente” —interpretado por Frank Morgan— que, mediante trucos de ilusionismo, fingía ser un mago colosal.

Esta secuencia, en la que se produce una suerte de “fiasco” como consecuencia de recorrer una cortina, guarda una cierta similitud con la fantasmagoría presente en una pintura mural del siglo XVII; donde vemos como aparece también un engaño, un tapiz y un hombre tras éste.

Sobre la pintura referida, cabe señalar que forma parte de un conjunto mural realizado por Domenichino (1581-1641) y sus asistentes, en torno al año 1616-1618, para decorar la “Stanza di Apollo” en el pabellón del jardín de la Villa Aldobrandini en Frascati. El grupo pictórico está formado por diez imágenes que ilustran escenas de la vida del dios Apolo², de las cuales siete y el fragmento de

1 Transcripción realizada por nosotros de la película: FLEMING, V. *The Wizard of Oz* [película]. EE. UU. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

2 La información sobre este conjunto pictórico la hemos tomado de: The National Gallery Paintings. *Villa Aldobrandini Frescoes*. *The National Gallery* [En línea] [Fecha de consulta: 16 diciembre 2018]. Disponible en:

una octava se encuentran actualmente en la National Gallery (Londres), permaneciendo las restantes en su enclave original. Nosotros analizamos la que cierra visualmente la narrativa, que se diferencia del resto de las obras de la estancia por ser un trampantojo, en el que la composición mitológica simula ser un tapiz que se abre descubriendo una ventana oculta a la vista del espectador.

La imagen, aun siendo compleja, puede ser simplificada en la siguiente lista de componentes:

- Una ventana (cubierta en su mayoría por la representación del tapiz y que da paso a una representación aérea que nos informa de que estamos en una estancia de un piso elevado).
- El alféizar de la misma ventana (que actúa a modo de marco de ésta y como escalón o plano de apoyo donde se disponen el resto de elementos).
- Una naturaleza muerta (compuesta por una manzana, una pera y restos de comida en un plato).
- Un gato (recostado y sosteniendo en su boca una presa que parece ser una pequeña ave).
- Un enano (individuo de baja estatura que nos mira fija fijamente, con ropajes desgastados, con las manos atadas y encadenado).
- La escena representada en el propio tapiz (constituída por un episodio mitológico en el que Apolo da muerte a los cíclopes con ayuda de su arco).



Ilustración 1: Domenichino y taller, "Apolo matando a los cíclopes", 1616-18.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenichino-and-assistants-villa-aldobrandini-frescoes>

Tanto la idea de ventana, como la de cuadro que se pliega sobre sí mismo, han aparecido en numerosas obras a lo largo de la historia del arte; tal y como recoge Víctor I. Stoichita en su libro "La invención del cuadro"³ (1998). Ambos planteamientos comparten connotaciones ligadas a lo meta-pictórico y a la intertextualidad de las imágenes. De esta forma, la idea de ventana funciona como un elemento dialéctico interior/exterior⁴, a la par que como una metáfora del propio cuadro en la concepción albertiana de la pintura. Tanto en un cuadro, como en una ventana, se replica la actitud contemplativa del espectador, en el primero, ante el lienzo y, en el segundo, ante el paisaje tras el marco⁵. Ésto se puede ver también en el carácter limitador del espacio que comparten ambos elementos⁶. Así mismo, resulta interesante señalar que, tanto ventana como vano o alféizar, fueron elementos que acostumbraron a aparecer representados en los fondos o partes traseras de las composiciones pictóricas.

El reverso de las obras pictóricas fue el lugar donde, según Stoichita, también se produjo la progresiva aparición del género de las naturalezas muertas, generalmente interaccionando con los vanos a los que antes hacíamos alusión. En gran cantidad de ocasiones, este bodegón jugaba con el "dentro y fuera de marco" en un efecto de "trompe-l'oeil". Una idea, esta última, que queda patente en el cuadro de Domenichino, dado que las frutas representadas se encuentran en una cenefa tras el tapiz, en el reverso de la verdadera pintura.

En este bodegón aparece una manzana pelada que no hace sino conectarnos con efectos que pintores como Willem Kalf (1619-1693) potencian en sus composiciones. Tal sería el caso de la obra "Bodegón con porcelana y copa nautilo" (1660), donde la piel de un limón sale de la mesa, pareciendo romper también la propia distancia que separa "nuestro mundo" —realidad—, del pintado —representación—.

Domenichino juega en el alféizar con la idea de la representación espacial, en un juego de imagen parecido al de las ilusiones ópticas que William Hogarth (1667-1764) recreó años después en su grabado "Sátira de la falsa perspectiva" (1754). De tal forma, el vano cobra profundidad gracias a que se ha pintado en dos valores distintos; nuestro cerebro asume que es un escalón, pero no deja de ser toda una superficie plana pintada con dos colores. Jugando con esta idea, el artista ha puesto a un gato apoyado en la pared, al igual que un plato con lo que parecen ser unos pequeños restos óseos —quizás de algún trozo de pollo fruto del rastreo del gato en paralelo con el dios de la caza—, consiguiendo así una contradicción visual, ya que esta superficie pictórica actúa al mismo tiempo como pared y como suelo.

Es precisamente en este terreno de la confusión óptica-espacial, donde aparecen algunos de los elementos simbólicos más confusos. Por ejemplo, el papel del gato que, a parte del juego visual que comentábamos, queda difícil de esclarecer. Es posible que este último mantenga una relación con la iconografía de la caza que también Pedro Pablo Rubens (1577-1640) pintó en fechas similares (1625) en sus bocetos para los tapices de "El triunfo de la Eucaristía"; donde se puede ver cómo la escena alegórica se pliega en su parte inferior como consecuencia de la lucha entre un león y un zorro. Aún así, este gato pintado de una forma tan poco naturalista —que come un pequeño pájaro que parece ser más una talla en madera rígida que un ave— es uno de más elementos misteriosos que, al estar hablando de un pintor con una calidad técnica como la que tenía Domenichino, debieron de estar en origen planteados con algún sentido que permanece hoy en día inaccesible.

3 STOICHITA, V. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea; traducción de Anna María Coderch*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.

4 *Ibid.* Pág. 44.

5 *Ibid.* Pág. 47.

6 *Ibid.* Pág. 46.

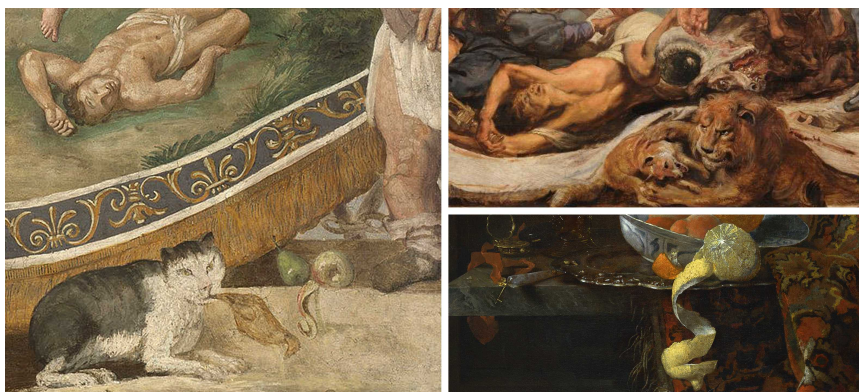


Ilustración 2: A la izquierda: Domenichino y taller, "Apolo matando a los cíclopes", 1616-18.(Detalle) En la parte superior derecha: Rubens, "Victoria sobre la Herejía", 1625-26.(Detalle). En la parte inferior derecha: Willem Kalf, "Bodegón con porcelana y copa nautilo", 1660. (Detalle). Las similitudes formales son apreciables.

Sobre este mismo alféizar, aparece quien da la impresión de ser el responsable de haber abierto el tapiz: un individuo "grotesco" que está atado con una cadena a la ventana y que nos mira de forma directa. Pero...¿quién es éste? En la página web de la National Gallery sólo tenemos acceso a unos pocos datos que apenas arrojan luz sobre su identidad: "La participación de Domenichino en la pintura probablemente se limitó al retrato del enano encadenado en la esquina inferior derecha. Este miembro de la familia Aldobrandini fue representado de esta manera burlona por su insolencia."⁷

No obstante, pese a los escasos apuntes biográficos, podemos decir que este enano "desvergonzado" es un ser que, al igual que el "perrito" del "Mago de Oz", nos ha revelado el "truco de magia". Una figura que nos remite a la del bufón o a la del loco de palacio y que, para su correcta comprensión en este contexto pictórico, creemos necesario poner en relación con las ideas de Michel Foucault en torno al concepto de locura:

"Existe en nuestra sociedad otro principio de exclusión: no se trata ya de una separación y un rechazo. Pienso en la oposición entre razón y locura. Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros [...] su palabra es considerada nula y sin valor, que no contiene ni verdad ni importancia, que no puede testimoniar ante la justicia [...], o ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permite la transustanciación y hacer del pan un cuerpo; en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra persona, extraños poderes como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir."⁸

En consonancia con las palabras de Foucault, el "enano" de la familia Aldobrandini es considerado como un ser marginal, al que se puede encadenar porque su palabra es considerada como nula, y que, estando al margen —en el marco-alféizar—, también tiene la capacidad de poner en tela de juicio el discurso de la obra.

En resumidas cuentas, hasta ahora el análisis del cuadro de Domenichino nos han perfilado los siguientes elementos de análisis:

7 Texto original: *Domenichino's participation in the painting was likely limited to the portrait of the dwarf in chains at lower right. This member of the Aldobrandini household was depicted in this derisive fashion for his insolence*. Véase: The National Gallery Paintings. Apollo killing the cyclops. *The National Gallery* [En línea] [Fecha de consulta: 16 diciembre 2018]. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenichino-and-assistants-apollo-killing-the-cyclops>

8 FOUCAULT, M. *El orden del discurso*; traducción de Alberto González Troyano. Fábula Tusquets Ediciones (S.A.), Barcelona, 2002. PP.15-16

1. Se plantea una reflexión en torno a la artificialidad de la representación. Ésto quedaba evidenciado en los juegos visuales, marcados por la ambigüedad, del cuadro de Domenichino.
2. Aquellos que tradicionalmente se han encargado de señalar no sólo la ficción de las representaciones, sino las incongruencias en la presunción de los discursos oficiales, son aquellos individuos considerados como marginales —el enano o el perro Toto—.
3. Así mismo, estos seres marginales nos remiten a aquellas figuras patológicas que el ser humano ha conceptualizado a partir de la clasificación científica y social, generando colectivos de carácter débil sobre los que se ejerce la discriminación y la violencia.

El tapiz

Hasta este punto hemos comentado brevemente casi todos los elementos del cuadro, a excepción del tapiz. Cabe señalar que, al comienzo de nuestro proceso de investigación, realizamos un análisis extenso sobre este elemento iconográfico amparándonos en la advertencia del “Mago de Oz”, quien nos incita a prestar más atención a la cortina que al hombre que hay tras ella. No obstante, la intertextualidad presente en este fragmento nos hizo conectar con un texto de Pierre Klossowski⁹ que, aunque se aleja de la obra de Domenichino, nos permite plantear otros cuatro elementos de análisis.

Para poder formularlos, en primer lugar tenemos que advertir que esta parte de la obra guarda una manifiesta relación compositiva con “La Muerte de Acteón”, pintada por Tiziano (1488-1576) entorno a 1559-1575. Se podría pensar que las coincidencias atañen sólo a elementos formales. Sin embargo, debemos recordar que en la mitología Diana y Apolo son hermanos y que, en ambas teogonías pictóricas, la mirada es el trasunto principal de la narrativa.

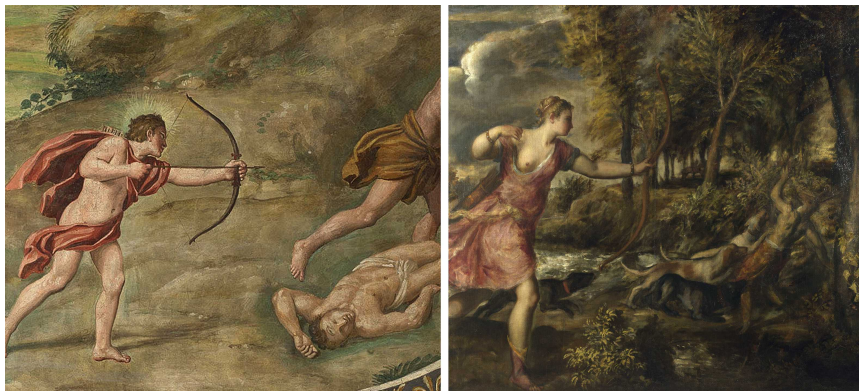


Ilustración 3: Detalle de Domenichino y taller, "Apolo matando a los cíclopes", 1616-18. (Detalle) junto a : Tiziano, "La muerte de Acteón", 1559-75.

Recordemos que el cazador Acteón es condenado a la transformación en un ciervo que está destinado a ser víctima de la furia de los perros como consecuencia de haber visto lo prohibido, a Diana desnuda. Una imagen que nunca podrá describir por tan funesto destino. Esta imposibilidad de la representación llevó a que Francis Bacon (1909-1992) defendiese públicamente la adquisición de la pintura por la National Gallery, en un reportaje radiofónico de la BBC¹⁰ emitido en 1972, ya que

⁹ KLOSSOWSKI, P. *El baño de diana; traducción de Dolores Díaz Vaillagou*. Tecnos (D.L.), Madrid, 1990.

¹⁰ Francis Bacon discusses a Titian masterpiece [podscat]. BBC. Radio3, 4 marzo 1972. [en línea] [fecha de consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en: <http://www.bbc.co.uk/archive/bacon/5419.shtml>

para él esta imagen encarnaba, paradójicamente, la imposibilidad de la figuración pictórica.

Klossowski, como filósofo y pintor, construye su propia fábula¹¹ en el “Baño de Diana” (1956), alejada de mito ovidiano, y centrándose en el Acteón con cabeza de ciervo presente en el lienzo del veneciano.

Es necesario señalar que el pensamiento de Klossowski se articula, según Rayiv David Torres Sánchez¹², a partir de una concepción del mundo en la que no se puede hablar de modelo ni de copia, puesto que *“nunca ha habido una primera vez y nunca habrá una última”*¹³; el modelo mismo es una copia. Este concepto implica un rechazo a la univocidad, todo es una farsa, no hay un significado propio a cada significante. Una cosmogonía, si se puede hablar en estos términos, en el que no hay cielo ni infierno, sólo nuestro mundo. Un mundo de lo falso, en el que reina *“un genio maligno que tendría la capacidad de hacerse pasar por Dios o, incluso, acaso sería Dios mismo.”*¹⁴

Como queriéndonos describir el cuadro de Domenichino, Torres Sánchez nos resume con estas palabras el cosmos de Klossowski:

*“Esta experiencia del lenguaje consiste en que el mundo es encubierto por el velo del genio maligno que disfraza el regreso de todo a la ambigüedad, al simulacro y en la «riqueza» de esa ambigüedad.”*¹⁵

El enano de Domenichino se ríe de nosotros cuando nuestra mirada alcanza a ver que nos encontramos ante una ficción, una falsedad. Lo que tenemos ante nosotros no es la vida del dios Apolo, es un lienzo que se abre ante nuestros ojos. Es más, ni siquiera es un tapiz, es un simple muro con cal y pigmentos. Y, a su vez, tampoco es simplemente un mural, sino que ahí está Apolo, ahí están los cíclopes y el resto de elementos.

No es de extrañar, por tanto, que la vida se interprete en Klossowski como un juego, que sea, en palabras de José Manuel Cuesta Abad, la *“forma de comprender el espectáculo que se da la vida a sí misma [...]”*¹⁶ Un aspecto que queda patente en el propio “Baño de Diana”:

*“No es sorprendente que los dioses hayan instituido ellos mismo las artes escénicas entre los hombres. [...] Así, los dioses han enseñado a los hombres a contemplarse a sí mismos en el espectáculo, del mismo modo que los dioses se contemplan a sí mismos en la imaginación de los hombres.”*¹⁷

De esta forma, pese a lo sugestivo de la obra de Klossowski, que necesitaría de un trabajo entero para su análisis, nosotros seleccionamos los siguientes elementos de esta exégesis:

En primer lugar, la diosa cazadora persigue a sus presas, ella las ve, pero ella no es vista. De la misma forma, creando un doble juego, sus más fieles discípulos, sus adoradores —los cuales practican la caza y aman a la diosa—, aspiran a verla sin que ellos sean percibidos. Acteón, invirtiendo el juego del gato y el ratón, opta por una opción diferenciadora del resto de sus discípulos, no va a ser el gato que se

11 Este mito está contenido en el Libro III de Ovidio: *Metamorfosis*.

12 TORRES, R.D. *La infidelidad de los dioses: lenguaje y simulacro en Pierre Klossowski*. Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Vol. 27 (53), 2018. PP. 159-170.

13 *Ibid.* Pág. 162.

14 *Ibid.* Pág. 162.

15 *Ibid.* Pág. 164.

16 CUESTA, J.M. *Clausuras de Pierre Klossowski*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008. Pág. 39.

17 KLOSSOWSKI, P. *Op. Cit.* 1990. PP. 28-29.

presente con sus afiladas uñas ante la presa, sino que se va a poner la "máscara"¹⁸ de ratón, confiando en que así atraerá al felino originario: "*Acteón intenta vivir como un ciervo [...] Hace que sus perros, adiestrados a tal efecto, lo persigan; imagina haber sorprendido a Diana en el baño, haberla oído proferir las palabras de la metamorfosis.*"¹⁹ El príncipe cazador usará para tal propósito la careta animal y la performatividad de la persecución de sus sabuesos.

En segundo lugar, Acteón no se encuentra con la diosa como si de una mujer perdida en el bosque se tratase, puesto que al ser Diana una divinidad —su fantasía—, esta no tiene naturaleza carnal. El cazador ha compuesto la imagen de la Sagitaria mentalmente y ella empieza a desear tornarse física, poder contemplar su propia carnalidad. Para ello, Diana tendrá que buscar un intermediario: un demonio²⁰. Este daimon interviene como un espejo de la lascivia de Acteón y, como trasunto del artista, modela una mujer "*con nalgas firmes, redondas y prietas, carentes de esa exuberancia de mal gusto que delata a Afrodita.*"²¹ Diana es, por tanto, un "simulacro", entendiéndolo por este término a aquella imagen hecha como una representación física de una divinidad. Pero también, un "simulacro" como una ficción de la idea que conforma la fantasía, que toma como modelo dechado a aquella imagen que se había constituido en la mente del cazador.

Cuesta Abad²² ha señalado cómo tras este argumento, común a la mayor parte de la obra de Klossowski, se encuentra otro mito Ovidiano: Pígalión. Esta última historia narra cómo el rey de Chipre ve frustrada su búsqueda de la esposa perfecta debido a la "*repugnancia que sentía hacia las mujeres a las que había visto prostituirse.*"²³ Como consecuencia de esta situación, decide hacer su propia mujer de marfil, la que, gracias a la intervención de la diosa Afrodita, cobrará vida. Abad nos recuerda que Pígalión es un hombre que "*odia la libertad sexual de las mujeres*"²⁴ y que sólo encuentra la castidad y la anulación sexual en el marfil. Así mismo, apunta que —aunque Ovidio señale que la escultura del chipriota es tan realista que puede confundirse con una mujer de carne— la talla, no tiene nada de real, es una construcción:

*"No es sólo que la forma que ostenta la estatua sea más bella que la de toda mujer real. Es que ninguna mujer nacida «puede», por naturaleza o «del natural», tener esa forma [...] ¿De dónde nace entonces el «corpus simulatum» que enciende ineluctablemente el deseo de Pígalión? Nace de Pígalión [...]."*²⁵

De la misma forma, en el "Baño de Diana", la diosa nace de Acteón. El daimon, como Afrodita, conforma una farsa. Diana es concebida como una mujer fuerte, pero condenada a la frigidez. Es poderosa, pero no tiene libertad sexual. Su cuerpo es ideado virginal, pero también dispuesto a la violación de Acteón.

18 Usamos en este momento el término "máscara" atendiendo a su primera entrada del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, cuando dice así: *Figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales.* En el caso de Acteón, su cabeza de ciervo (una careta animal), permite su no-reconocimiento, tomar el aspecto de otro ser, a la par que, es un elemento clave de la conformación de una actividad performativa.

19 KLOSSOWSKI, P. *Op. Cit.* 1990. Pág.28.

20 *Ibid.* Pág.31.

21 *Ibid.* Pág.35.

22 CUESTA, J.M. *Op. Cit.* 2008. PP. 67-96.

23 *Ibid.* Pág.72.

24 *Ibid.* Pág.71.

25 *Ibid.* Pág.74.

En tercer lugar, Diana es culpabilizada de la propia violación de la que es víctima. Su única posibilidad de placer carnal se ha construido sobre esta premisa. Ella ha de mantener su “pureza”, por tanto, sus sexualidad se construye sobre la victimización, sobre la violación como única fantasía posible:

“Ahora bien, el deseo de ver su propio cuerpo implica el riesgo de ser mancillada por la mirada de un mortal, y con este riesgo, primero la representación, y pronto el deseo de la mancha se introducen en la naturaleza de la diosa. Siente de repente lo que su naturaleza tiene de contradictorio: jamás ha querido pertenecer a otro dios.”²⁶

Este intento por desviar la responsabilidad del abuso sexual se ejemplifica en las revisiones que diversos autores han hecho sobre el texto. De esta forma, Cuesta Abad escribe: *“La diosa impasible desea conocer las emociones de la castidad, y esta sólo poniéndose a prueba [...] conoce su emoción última.”²⁷* O así mismo, en las propias palabras de Klossowski a través de otro personaje de su mundo literario, Octave, que en su diario escribe: *“«Nada más trivial [...] que una mujer sorprendida que se defiende mientras cede o finge defenderse consintiendo».”²⁸*

En cuarto y último lugar, el cazador llega a ver a Diana, pero nunca será capaz de contar aquello que ha visto, de representar aquello que le limita, que le precede, su propio deseo. Acteón consigue ver a la diosa desnuda, ver la imagen que en un juego repetitivo ha ido conformando en su cabeza. Éste ha alcanzado su fin y, sin embargo, la respuesta de la Sagitaria es: *“¡Cuenta ahora que me has visto sin velo! [...] La ironía: Si puedes hacerlo!”²⁹*. Cuando sus miradas se cruzan, es como si Diana tomase el arco y las flechas que le suministró el cíclope Brontes³⁰ —siguiendo la metáfora de la herida óptica en el cuadro de Domenichino— y atravesase a Acteón³¹. Una situación que llega al siguiente culmen:

“Diana abre sus muslos desnudos; las ninfas acercan al ciervo, cuyo ardor deben ahora contener un poco; y la diosa de los bosques recibe por fin al rey cornudo. Pero la muerte gloriosa del héroe pone término a su carrera nupcial: en cuanto hace gemir a la Reina, la innumerable jauría llena la gruta con sus ladridos; los perros hincan sus colmillos en su piel y, mientras los despedazan, «el rey riega con su sangre el cuerpo resplandeciente de la Virgen».”³²

Mientras que Acteón jugaba con sus perros a ser cazado cual ciervo, éstos cumplían la norma de no morderle la oreja. Cuando el juego como construcción simbólica quiere erradicarse, los canes clavan de verdad sus colmillos y desgarran a Acteón³³. Se produce, ahora sí, la verdadera metamorfosis: como un amasijo de vísceras es imposible diferenciar lo humano de lo animal, lo animal de lo humano. La bestialidad de Acteón culmina en una orgía de violencia, atrapando a su deseo por la cola, como un uróboro que se come a sí mismo.

De esta forma, a los elementos de análisis expuestos con el epígrafe anterior, ahora añadimos los siguientes:

26 KLOSSOWSKI, P. *Op. Cit.* 1990. PP. 27-28.

27 CUESTA, J.M. *Op. Cit.* 2008. PP. 41-42.

28 *Ibid.* Pág. 51.

29 KLOSSOWSKI, P. *Op. Cit.* 1990. Pág.55.

30 *Ibid.* Pág. 9.

31 *Ibid.* Pág. 65.

32 *Ibid.* Pág. 61.

33 Klossowski, estableciendo una maldición familiar, nos recuerda como Semele, a quien considera pariente del príncipe, también murió en éxtasis, consumida por aspirar a *ser poseída toda por Zeus en su insoportable aspecto.* *Ibid.* Pág. 21.

4. El juego de Acteón conforma un mundo al revés en el que el cazador, a través de la careta animal, performativiza ser la presa. Se presenta, de esta forma, una estrategia de camuflaje mediante la creación de un falso avatar.
5. La imagen de la diosa es conformada a partir del patrón del deseo masculino. Su construcción se basa en un ideal de mujer anulada como entidad deseante, pero dispuesta al deseo carnal.
6. Diana, a quien Acteón intenta violar, es culpabilizada por haber ofrecido su cuerpo desnudo.
7. La fragilidad de la fantasía de Acteón, supone que, cuando desaparece el velo fantasmático que el demonio se encarga de tejer y de plegar, se volatilice la propia integridad del cazador. Mientras, el daimon —quizás el enano de la familia Aldobrandini— ríe a carcajadas.

Objetivos

Una vez planteado el análisis iconográfico de la pintura mural de Domenichino, podemos desarrollar la enumeración de los objetivos del presente documento:

- Reflexionar en torno a las jerarquías que se establecen entre los individuos —ya sea por cuestión de clase, sexo, clasificación patológica-clínica, etc.—, lo que supone visibilizar la violencia ejercida sobre colectivos inferiorizados o de subalternidad y con los que se establece una relación vertical al no participar éstos en el desarrollo de las estructuras de poder. Abordaremos esta cuestión en el capítulo “El mundo al derecho”, dentro de su epígrafe “Un maniquí con peluca rubia”.
- Exponer las estrategias que se han articulado para justificar y perpetuar el castigo o abuso al que hacíamos alusión en el punto anterior. Este planteamiento lo desarrollaremos a partir del análisis del arquetipo cultural “Lolita” en el epígrafe “Una niña muy perversa”.
- Señalar cómo sobre los colectivos discriminados —centrándonos especialmente en el género femenino— se impone un arquetipo de apariencia y comportamiento que se traslada a las representaciones simbólicas que se construyen de los mismos. Este aspecto lo desarrollaremos como conclusión del capítulo “El mundo al derecho”.
- Mostrar cómo a través de las fiestas populares se puede producir el empoderamiento y la visualización de las identidades y de los colectivos sociales subalternos. Ésto se realizará en el capítulo “El mundo al revés” y, más concretamente, en su epígrafe “El mundo al revés... performativizado”.
- Investigar el papel disruptivo que tienen los colectivos marginados sobre el discurso oficial. Para ello, mediante el rol del “aguafiestas”, plantearemos las construcciones de relatos alternativos. Estos aspectos se verán en el epígrafe “La fiesta de los aguafiestas”, dentro del apartado “El mundo al revés... performativizado.”
- Señalar las consecuencias que tiene que las celebraciones y las identidades que importunaban o alteraban el orden social pasen a ser representadas mediante elementos como las marionetas o guiñoles. Un aspecto que veremos en “El mundo al revés... representado”.
- Ejemplificar cómo a través de esta representación, y versiones más contemporáneas como los memes, se pueden ocultar intereses privados o políticos que aprovechan este camuflaje para manipular la opinión pública y/o apoyar una determinada organización. Ésto será planteado en “El mundo al revés... representado”, dentro del apartado “El moreno marrano metiéndome mano”.
- Poner de relieve cómo ante determinadas demandas de justicia social y políticas de igualdad surgen movimientos reaccionarios en contra de la puesta en juicio de los valores que sustentan las jerarquías establecidas, a

las que hacemos mención a lo largo del trabajo. Esta reflexión será desarrollada en la conclusión parcial del capítulo “El mundo al revés”.

Habiendo enumerado los objetivos del presente Trabajo de Fin de Máster, creemos necesario recoger un prólogo donde nos referimos a nuestro encuentro con un archivo fotográfico que fue trascendental en el devenir de nuestra investigación. En éste, se podrá entender de una manera más fluida nuestra narrativa, así como se especificarán algunas de las premisas con las que trabajamos.

Un antecedente (a modo de prólogo)

En un primer momento, el presente trabajo abordaba el empleo de distintas representaciones del cuerpo humano en la construcción de escenografías para su uso como referente pictórico. No obstante, en nuestro proceso de investigación tuvimos acceso a un conjunto de material fotográfico, de carácter documental, en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Estas imágenes habían sido tomadas en torno a los años setenta del pasado siglo XX, formado parte de la decoración de las aulas dedicadas a las asignaturas de pintura de dicha institución. Su visionado nos supuso una sensación de estupor, ya que distaban bastante de aquellas otras fotografías que habíamos podido contemplar en exposiciones dedicadas a la historia de la Facultad, en catálogos y en las biografías de diferentes artistas. De tal modo, estas imágenes habían sido tomadas como instantáneas de aficionado, posiblemente por el propio profesorado, generando un estética muy alejada a la de las escenas institucionales. Se recogían composiciones en las que maniqués articulados de tamaño natural y con características femeninas habían sido ataviados con elementos fetichistas —lencería—, y dispuestos en actitudes de sumisión sexual. La virulencia de las escenas llega a planteamientos como el de un maniquí que se masturba, mientras da de amamantar a un muñeco con forma de bebé.

Dichas instantáneas no están conservadas en un archivo, sino que se mantienen en sus marcos originales en uno de los múltiples almacenes de la Facultad de Bellas Artes. Cabe destacar que en estos marcos conviven las imágenes a las que hacemos mención, con bodegones más o menos convencionales —conjuntos de frutas, instrumentos de música, etc.—. Así mismo, sobre los vidrios de protección, hay una enorme acumulación de manchas y grafismos realizados por el alumnado a lo largo de los años en que estas imágenes estuvieron colgadas en las paredes. Muchas de estas marcas podrían considerarse como simples gestos vandálicos, sin una aparente intencionalidad más allá del acto lúdico; otras, parecen ser accidentales debido a las labores pictóricas que se ejercen en la Facultad; mientras que un último grupo, tiene unas connotaciones más sugerentes, como podría ser el dibujo de miembros fálicos, o la censura parcial de las imágenes. Un aspecto que evidencia que el contenido de las mismas no es para nada neutro.



Ilustración 4: Fotografía detalle de uno de los marcos donde se contienen varias imágenes de bodegones del curso 1978-79.

Una observación más detallada, propició diversas reflexiones. Así es como pudimos advertir que la convivencia de los maniqués femeninos con los bodegones no era casual. Es decir, el cuerpo femenino que es representado en estas figuras es tomado como un objeto que se puede disponer a placer, como un instrumento más. Las poses crean una violencia narrativa que es justificada por la belleza —con el argumento de intentar crear una composición formalmente atractiva— o, con el humor —algo que se puede apreciar en los falos que los alumnos dibujaron—. Estos maniqués muestran un estereotipo físico. No son nadie, no hace falta que lo sean, son cuerpos anónimos, mujeres cualquiera. Unas figuras que, en su anonimato, pueden ser "guillotinas" en las tomas fotográficas, o cuyas cabezas de papel maché pueden ser colocadas como un elemento decorativo más. Unas manzanas, una jarra llena de agua y una cabeza de mujer maquillada pueden conformar una naturaleza muerta, ya que asumimos este tipo de construcciones formales, que atienden a una iconografía naturalizada, sin implicar un posicionamiento crítico sobre a qué tipo de narrativas atienden.

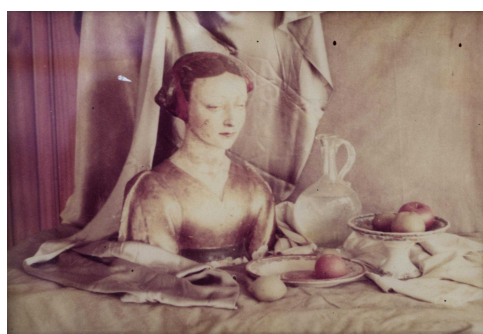


Ilustración 5: Fotografía del curso 1976-77.

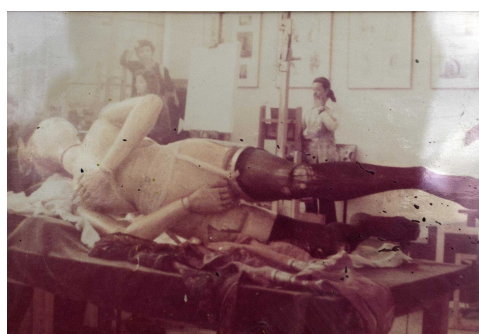


Ilustración 6: Fotografía del curso 1978-79.

También pudimos percatarnos de presencias masculinas en estas fotografías. De este modo, encontramos maniqués con atributos varoniles —barba—; pero eso sí, su papel nunca es sumiso, como tampoco su cuerpo es sexualizado. Otras escenas muestran alumnos —como un joven pintor con barba, levita y gafas— ante maniqués femeninos que enseñan su trasero. Una efigie que nos retrotrae a la iconografía decimonónica arquetípica del pintor-masculino y la modelo-femenina. No hay escenas comparables en las que las alumnas aparezcan manteniendo este rol. Tienden a aparecer en el fondo, camufladas entre los caballetes y, de hecho, desenfocadas. La única imagen en la que podríamos considerar que hay un verdadero protagonismo del alumnado femenino, recoge a una estudiante que da el biberón a su hija o hijo en clase. ¿Qué pensaría esta madre del maniquí que se autoestimula mientras amamanta a un bebé? ¿Qué pensarían las mujeres sin foco de los bodegones que su profesor ha colocado? ¿Qué pensarían si supieran que van a pasar a la historia como madres, como sumisas amantes o como borrachos, pero exiguamente como pintoras?³⁴

En este punto, debemos señalar que estas imágenes responden a una tradición en el uso de figuras sustitutivas para la producción artística. Ya desde el siglo XV³⁵ está documentado el uso de pequeños modelos de barro o cera para estos fines por artistas como Antonio di Pietro Averlino (1400-1469), conocido como Filarete. Esta

34 Tómese como ejemplo de la perpetuación de estas dinámicas los porcentajes de mujeres creadoras en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: NUALART, C. *¿Discriminan a las artistas los museos estatales? El caso del Reina Sofía*. The Conversation, 7 enero 2019 [en línea] [fecha de consulta: 28 mayo 2019] Disponible en: <https://theconversation.com/discriminan-a-las-artistas-los-museos-estatales-el-caso-del-reina-sofia-109335>

35 MUNRO, J. *Silent partners; artist mannequin from function to fetish*. The Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2014. Pág. 13.

práctica será continuada por otros creadores como El Greco³⁶ (1541-1614) o Nicolas Poussin (1594-1665)³⁷. A estos "modelli", cuya función era entender mejor los efectos de la luz y la perspectiva, se sumó la aparición de maniqués articulados de escala natural, que permitían el estudio de los ropajes sin la necesidad de un modelo vivo. Puesto que el uso de estas herramientas no estaba bien visto³⁸, considerándose como un ardid o una infracción de las normas pictóricas, su empleo quedó ya prácticamente delimitado a la representación femenina; como podemos constatar en los escritos del pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), que excusaba el uso de estos útiles para "[...] esas perifollos de mujer que exigen un detalle minucioso."³⁹



Ilustración 7: Fotografía del curso 1977-78 (fragmento). Un maniquí femenino se presenta autoestimulándose y amamantando a un niño (no apreciable en la reproducción). En el cristal que cubre la imagen se ha pintado, de forma tosca y rápida, un miembro fálico.



Ilustración 8: Fotografía del curso 1978-79 (fragmento). Una alumna da el biberón a un bebé. Es evidente como se subraya un rol de género en la representación femenina en estas fotografías.

Fue a partir de mediados del siglo XIX, con la invención de la técnica fotográfica — que permitió contar con modelos sin su presencia física—, cuando los maniqués empezaron a cobrar independencia narrativa. Por un lado, a partir de fotografías que seguían reflejando su uso como referente formal, como las tomas del caricaturista Edward Linley Sambourne (1844-1910), las del pintor François Brunery (1849-1926), o las del muralista Josep Maria Sert (1874-1945)⁴⁰. Y también, con las narrativas eróticas entre el artista y su réplica del cuerpo femenino que, en consonancia a la literatura del momento llena de hombres que aman a autómatas⁴¹, serán la temática propia de pinturas como las de Giovanni Boldini (1842-1931) o

36 Encontramos evidencias del uso de este tipo de modelos en el caso de El Greco gracias a Francisco Pacheco (1564-1644). Véase: PACHECO, F. *Arte de la Pintura, su antigüedad y sus grandezas.1649*. [en línea] Pág.55 [fecha de consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en:

<http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/11000019456.PDF>

Del mismo modo, en los inventarios redactados a su muerte, disponibles en: DOCAMPO, J, et al. *La biblioteca del Greco*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014. PP. 224-236.

37 Una descripción de su sistema está recogida en: MUNRO, J. *Op.Cit.* 2014. Pág. 18.

38 Esto queda reflejado en las caricaturas que Félix Nadar (1820-1910) hizo del cuadro de Gustave Courbet (1819-1877) titulado "Cortesanías al borde del Sena" (1856), sugiriendo que las figuras tenían un parecido, en su rígida pose, con los maniqués utilizados por los modistas. Véase: *Ibid.* Pág. 80.

39 INGRES. *Perpetuar la belleza; traducción de J.Bosch Bousquet*. Casimiro libros, Madrid, 2015. PP. 47-48.

40 Véase: DEL MAR ARNÚS, M. et al. *Jose María Sert*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987.

41 BERNÁRDEZ, A. «Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la material artificial y la carne » *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, (14), 2009. Pág. 279.

Edgar Degas (1834-1917).

No obstante, es el surrealismo, como movimiento artístico, el que encontró en el maniquí un juguete sin límites⁴². Una relación que comienza con la influencia de Giorgio de Chirico (1888-1978) en André Breton⁴³ (1896-1966), y que culmina con la Exposición Internacional Surrealista de 1938⁴⁴. De entre todos sus miembros o simpatizantes, quién resulta de mayor interés para nuestro estudio, debido a la similitud de su obra con las fotografías de la Facultad, es Hans Bellmer⁴⁵ (1902-1975).

De este último, más que su biografía, lo que nos interesa es el término con el que denominó a sus deconstrucciones de maniqués artísticos con rol de cuerpo femenino-pasivo: MUÑECA. Las connotaciones de dicho vocablo se hallan presentes tanto en las obras de los predecesores a Bellmer, como de forma más evidente, en las fotografías a las que tuvimos acceso. Una relación asimétrica entre el artista y su modelo que pone al mismo nivel, como ya decíamos, el cuerpo femenino con el de una manzana o el de una jarra de agua.



Ilustración 9: Fotografía del curso 1978-79.

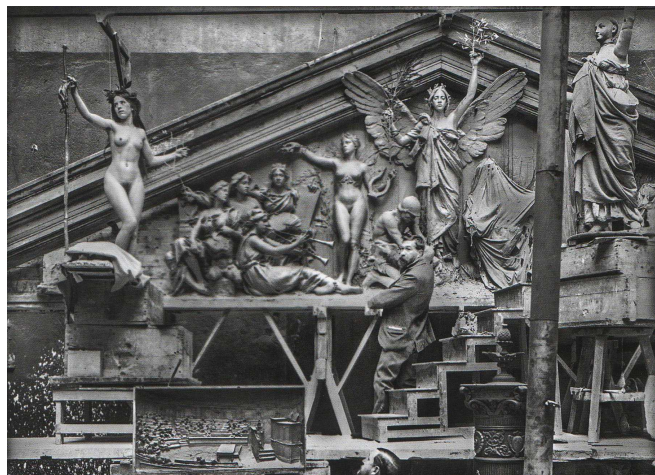


Ilustración 10: En el centro de la fotografía se encuentra el escultor Agustín Querol, a su izquierda, una modelo femenina posa desnuda, a su derecha, un maniquí "posa" con los ropajes. Aurelio de Colmenares y Orgaz, "Agustín Querol en su estudio del Paseo del Cisne, Madrid, esculpe las figuras del frontón de la Biblioteca Nacional", 1902.

42 La mayor parte de sus miembros realizarán obra con maniqués: Sándor Bortnyik (1893-1976) con su crítica "Nueva Eva" (1924); Herbert List (1903-1975) con sus "fotografías metafísicas", en las que jugaba con la luz y los maniqués de cera, como "Irene la bella tatuada americana" (1944-1946); Paul Delvaux (1897-1994), quien creará pinturas, como "Desnudo con maniquí" (1947), en las que es el maniquí el que contempla a la mujer; Umbo (1902-1980) y sus fotografías de reproducciones en serie de partes del cuerpo apiladas; Dora Maar (1907-1997) y sus composiciones oníricas, etc.

43 CALVENTE, P. *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Granada, 2015. PP. 144-145.

44 La Exposición Internacional Surrealista de 1938 jugaba con las referencias al Pabellón de la Elegancia de la Exposición Universal de París de 1925, donde artistas surrealistas como Man Ray (1902-1976) trabajaron fotografiando los maniqués parisinos. Véase: MUNRO, J. *Op.Cit.* 2014. Pág. 216.

45 Una breve aproximación a Bellmer puede encontrarse en : G.CORTÉS, J.M. *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. 1996. PP. 73-84.

En resumidas cuentas, las imágenes nos dibujan un panorama en el que el trinomio hombre-creador-genio puede aplicar la violencia de forma justificada —incluso a nivel institucional— de forma argumentada sobre un cuerpo femenino que es fragmentado —lo que subraya su consideración de materia inerte—, y que es un estereotipo sumiso y cosificado. Esta idea no se plantea solamente sobre representaciones simbólicas, los maniqués, sino que está implícita en el ideal de artista-masculino y modelo-femenino. Es decir, el hombre es sujeto, la mujer objeto.

Por lo tanto, a partir de los objetivos parciales ya señalados en apartados anteriores, nuestro planteamiento radica en hacer un análisis de las implicaciones de este tipo de relación y, seguidamente, describir una serie de elementos lúdico-festivos que, si bien tenían una función inicial disruptiva, han sido fagotizados y responden al mismo sistema de relación androcéntrico-hegemónico. Este es un trabajo que intenta ofrecer un punto de vista crítico, y que, al centrarse en las diferencias de poder construidas sobre el binarismo sexual y de género, analizará principalmente las connotaciones de las obras producidas por varones⁴⁶. Esto no pretende ser una aproximación sesgada que discrimine a la creación artística femenina, sino una revisión de la producción de un sector cultural que, aún hoy, sigue imbricada por este tipo de organización jerárquica.

Estructura

Debido a la nomenclatura de los diversos capítulos y epígrafes y/o subepígrafes, que tienen un carácter más poético que descriptivo, creemos necesario realizar una breve aclaración sobre la estructura del presente trabajo. Queriendo destacar, no obstante, que esta explicación se reiterará desglosadamente al principio de cada apartado para facilitar la lectura.

El trabajo se divide en dos capítulos, que si bien tienen muchos puntos en común y ambos responden a los objetivos, tienen un contenido de estudio específico. De tal forma:

El capítulo "El mundo al derecho" aspira a aclarar las connotaciones del término "muñeca". Para ello, en el epígrafe "¿Qué se esconde tras la muñeca?" planteamos dos bloques: "Un maniquí con peluca rubia" y "Una niña perversa". En el primero proponemos el término de "juguete", que nos permite referirnos a la conformación de minorías sociales subalternas y la reificación de las mismas. En el segundo, estudiamos qué características determinan la diferencia entre el citado término "juguete" y el de "muñeca", el cual articula el capítulo. Por último, en un "debate", o conclusión parcial, titulado "Un 'no' alguna vez puede ser un quizás, o incluso un 'sí'", utilizamos como ejemplos algunas anécdotas biográficas de creadores y personalidades masculinas, al igual que otros elementos narrativos, para conectar con el panorama socio-político contemporáneo.

El capítulo "El mundo al revés" está conformado por dos partes, "El mundo al revés...performativizado" y "El mundo al revés...representado". En la primera, gracias al subepígrafe "Sancho 'Calzonazos'", abordamos prácticas festivas populares prefigurativas en las que se propicia el intercambio de roles y la expresión de identidades sexuales y/o de género fuera de la virilidad. Dentro de este mismo bloque, en el subepígrafe "La fiesta de los aguafiestas", planteamos el papel disruptor de estas prácticas, y cómo éste desaparece cuando las actividades de catarsis pasan de ser colectivas a ser representadas. En la segunda parte, dentro del subepígrafe "Siempre ha habido, en todos los regímenes, el personaje del

46 Sería necesario hacer un trabajo que plantee como oposición a los temas y autores que tratamos aquí el trabajo de autoras como Dorothea Tanning (1910-2012), Paula Rego (1935), Annette Messager (1943), Cindy Sherman (1954), Majo Pulido (sin datos), Mariel Clayton (1980), etc.

bufón", desarrollamos la idea de representación a partir del uso de marionetas o guiñoles en los medios de cultura de masas como imágenes simbólicas de las identidades populares. Seguidamente, en el subepígrafe "El moreno marrano metiéndome mano" advertimos sobre las problemáticas que suponen este tipo de representaciones, al igual que otras más contemporáneas, ya que tras su producción se pueden esconder intereses privados. Por último, en un "debate", o conclusión parcial, titulado "La polla de Abascal", establecemos puntos de enlace con el contexto socio-político coetáneo a la escritura del presente trabajo.

Una vez finalizados estos capítulos, se recogen las conclusiones finales generales a todo el trabajo.

Metodología

El presente trabajo de investigación se corresponde con el área temática "Arte-Creación-Producción", ya que el documento escrito se realizó en paralelo a la producción de una obra plástica multidisciplinar —pintura, escultura, fotografía, serigrafía, etc.—. Siendo, ambas partes, complementarias e interdependientes en su concepción. Es decir, una no fue realizada tras la otra, sino que participaron de un proceso en el que las investigaciones teóricas potenciaron el devenir de las obras artísticas y en el que las imágenes producidas plantearon nuevas problemáticas a las que poner solución, denominación y conexión. Consideramos, por tanto, que este trabajo se lleva a cabo según la perspectiva que Henk Borgdorff⁴⁷ denomina como una "investigación en las artes", ya que teoría y práctica se entrelazan en el proceso de escritura de este texto. Indicar también que hemos hecho uso de una metodología cualitativa desde un enfoque interpretativo, así como de una constante estrategia de exploración y descripción a partir de diversos estudios de caso.

Respecto a las fuentes consultadas, cabe señalar que durante el proceso de investigación hemos visitado las siguientes bibliotecas y archivos, cuyas fuentes principales serán detalladas en el apartado "Estado de la cuestión":

- Biblioteca de Bellas Artes de la Universidad Complutense.
- Biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense.
- Biblioteca de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense.
- Biblioteca de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense.
- Biblioteca María Zambrano de la Universidad Complutense.
- Bibliotecas departamentales de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense.

Asimismo, se han visionado diversos documentales, películas, conferencias en línea y se han adquirido un número considerable de monografías o catálogos en diversos centros especializados o centros culturales y de arte de la ciudad de Madrid y de la ciudad de Cuenca. A la par que, se ha hecho un uso también constante de herramientas en línea como el repositorio de producción académica en abierto de la UCM (E-prints), el repositorio institucional de la Universidad de Granada (DIGIBUG), el portal de revistas electrónicas de la UAM, la colección de dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid en la Colección Digital Complutense, la plataforma Google Books, las diversas páginas webs o hemerotecas digitales de medios de prensa nacionales y extranjeros, los archivos digitales de Museos y Centros de Arte o el archivo digital de RTVE. Siendo también de gran ayuda las propias clases impartidas en el MIAC, así como las actividades paralelas desarrolladas en torno a éste y las diversas visitas de conferenciantes. Para una mejor contextualización de nuestras fuentes, indicamos el año de

47 BORGdorFF, H. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. 2005.

publicación original de las mismas en el texto, y el año de nuestra edición de trabajo a pie de página. Todos aquéllos textos citados de forma directa y que han sido tomados de escritos en idiomas diferentes al castellano han sido traducidos por nosotros, recogiéndose el texto original a pie de página.

También se ha realizado un trabajo de archivo, en el cual se documentó una selección de fotografías antiguas de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. El haber llegado a conocerlas, pudiendo realizar tomas y reproducciones de las mismas, fue gracias a la profesora doctora de la misma institución Paloma Pelaez Bravo y la profesora doctora Rut Martín Hernández. Archivo documental al que se sumó la ayuda de la también profesora doctora M^a Esperanza Macarena y el profesor doctor Víctor Hugo Chacón Ferrey, quienes nos suministraron documentación fotográfica de las actuales aulas de pintura de la Facultad.

Respecto a las fuentes documentales de las prácticas de carácter popular, se ha realizado una investigación en el marco académico, así como de fuentes o recursos provenientes del consumo de masas. Respecto a estos últimos, se ha realizado un visionado y registro de gran cantidad de capturas de pantalla de imágenes satíricas, comentarios y cuentas de usuarios en la red social "Instagram".

Hemos decidido incorporar en las páginas de la investigación aquellas imágenes que entendemos necesarias para la mejor comprensión de la narrativa y, a su vez, nuestra obra plástica personal. Es necesario aclarar que, debido a las limitaciones de extensión de las directrices de TFM, la obra propia que aquí se recoge, a la par que el texto, es un porcentaje ínfimo de aquello que hemos producido durante la investigación llevada a cabo en estos meses. Aspecto, este último, que ha dificultado reflejar un discurso en el que quedase patente todo el esfuerzo e ilusión proyectado hacia el presente trabajo. No obstante, siendo conscientes de lo poco visual que resulta este Trabajo Fin de Máster, a las imágenes que aquí se recopilan se añade un dossier que será entregado al tribunal el día de la defensa de la presente investigación; el cual será la base para las diapositivas que usaremos en el apoyo de nuestra presentación.

Estado de la cuestión

* Todos los datos de los libros citados en el cuerpo del trabajo serán indicados en las páginas correspondientes, mientras que aquellos que aparezcan de forma exclusiva en el "Estado de la cuestión" serán aportados en esta misma sección a pie de página.

Tal y como se ha expresado anteriormente en la Metodología, el presente trabajo de Fin de Master es una investigación teórica y plástica, en la que se ha trabajado en todo momento con bibliografía y contenidos pertenecientes a diversas ramas del conocimiento, como pueden ser las artísticas o histórico-artísticas, así como del área de filosofía o antropológica. Ha sido, por tanto, prioritario para nosotros trabajar con posiciones enfrentadas y visiones plurales sobre los mismos temas, utilizando textos que, con contenidos similares, los abordan desde perspectivas diferentes o condicionados por una diversidad de género e ideológica de las autoras y autores, lo que implica lecturas heterogéneas en los aspectos tratados. Ésto, sumado al hecho de que tratemos prácticas de la denominada "alta cultura", a la par que, las pongamos en relación y oposición con prácticas populares, ha sido deliberadamente planteado con el objetivo de generar un debate argumental y una discusión narrativa.

En base a lo anterior, la bibliografía del documento —la cual se vió reducida en un proceso de concreción y resumen para adaptarnos a la normativa— resulta ser amplia, ya que aludimos a diversos temas y prácticas que exceden a lo propiamente

artístico. A continuación, pasaremos a nombrar aquéllos documentos y acontecimientos más significativos que han precedido a la presente investigación.

El trabajo al que tenemos que hacer primera y especial mención es el catálogo para la exposición en The Fitzwilliam Museum (Cambridge) durante 2014-2015 comisariada por Jane Munro y titulada "Artists and mannequin from function to fetish". En éste se desarrolla historiográficamente la aparición de la herramienta del maniquí artístico y su posterior transformación en un objeto de juego por parte de los artistas masculinos. Si bien su principal narrativa es histórica, haciendo una descripción detallada de los testimonios documentales gráficos o de los propios maniqués conservados en distintas colecciones, también apunta en algunos de sus capítulos a otras reflexiones sobre la cosificación del cuerpo femenino, utilizando para ello las fotografías en torno a las prácticas sobre la histeria que se llevaron a cabo en la Salpêtrière.

En esta misma línea de investigación, cabría destacar la tesis doctoral de Pablo García Calvente publicada en 2015 y titulada "El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte". Este trabajo, defendido en la misma fecha en que se realizaba la exposición anteriormente comentada, sigue un desarrollo muy similar a ésta, aunque se diferencia por contener capítulos centrados en diversas ramas de la producción plástica tradicional —escultura, pintura, fotografía—, haciendo especial hincapié en el maniquí de moda.

Dentro de este mismo campo de estudio, pero enfocado en los autores Gómez de la Serna y José Gutiérrez-Solana, destaca el artículo de Ana Victoria Ávila Padrón "El «ente plástico»: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)" de 2001. Este último dibuja una visión más crítica sobre la relación artista masculino y muñeca que, desde la perspectiva de género, se plantea también en otro artículo de 2009 titulado "Representaciones de lo femenino en publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne" de Asunción Bernárdez Rodal.

Más allá del estudio del maniquí per se, para abordar la violencia en el terreno simbólico que se produce en las representaciones del cuerpo, es imprescindible citar el libro "El cuerpo mutilado: (la angustia de muerte en el arte)" de José Miguel García Cortés, publicado en 1996, cuya lectura, tiempo antes de la realización del presente trabajo, nos hizo descubrir la obra de muchos de los artistas que tratamos aquí. No obstante, dentro de esta recopilación, si bien se nombra a un artista fundamental para nuestro relato como es Pierre Molinier, no se entra en un desarrollo pormenorizado de éste; habiéndose consultado, para un desarrollo más amplio de éste autor, el catálogo de la exposición realizada en torno al mismo en 1999 en el IVAM.

En un planteamiento similar al de García Cortés, Georges Didi-Huberman, en su texto "Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad" de 2005, realiza una nueva aproximación al concepto de "desnudo", principalmente femenino, como una categoría o género ficticio que oculta una violencia hacia el cuerpo de la mujer. Siguiendo esta misma línea discursiva, orientada hacia la relación con el mito de Pigmalión, destacar también, por su indagación en el elemento fantasmático que conforma la fantasía, el texto de Víctor I. Stoichita "Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock" de 2006.

Como caso paradójico de violencia hacia el cuerpo femenino destacamos el artículo de 2011 de Pablo Iglesias Turrión "Lolita, de Nabokov a Kubrick o el poder femenino en el heteropatriarcado". Este texto enlaza con una polémica periodística que se produjo el pasado año 2018 en el contexto del "#Metoo" —un movimiento viral de denuncia de agresiones y acoso sexual tras las acusaciones al productor de cine Harvey Weinstein—, momento en el cual Laura Freixas publicó un artículo en el periódico "El País" titulado "¿Qué hacemos con Lolita?", donde abordaba el tema

desde una perspectiva crítica que potenció la aparición de otros artículos periodísticos en respuesta. Autores como Sergio del Molino⁴⁸ o Alejandro Lillo Barceló⁴⁹ aportaron otras visiones sobre esta cuestión, así como Marta Sanz le dedicó una parte central dentro de su ensayo "Monstruos y centauros" (2018). Continuando el mismo planteamiento, pero en un ámbito académico, destacamos las tesis doctorales "Brujas, femme fatale y mujeres fálica. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la modernidad desde la perspectiva de la antropología de género"⁵⁰ de Yolanda Beteta Martín y "El cuerpo mirado: entre psicoanálisis y pornografía"⁵¹ de Verónica Basch, ambas tesis de 2016.

En el contexto de las prácticas populares, cabría destacar el texto de Mijail Bajtín "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais" de 1941. De éste hemos extraído algunos de los conceptos básicos con los que construir diversas nociones que explican las celebraciones populares de carácter carnavalesco. Así mismo, hemos hecho uso del libro "El último carnaval. Un ensayo sobre Goya" de Víctor I. Stoichita y Anna María Coderch (2000). En la misma línea, para todo aquello que tiene que ver con la incorporación de elementos carnavalescos en las manifestaciones de sesgo político, destacar el texto de Julia Ramírez Blanco "Utopías artísticas de revuelta" (2014).

En el análisis del juego ha sido de especial ayuda la recopilación de textos de Walter Benjamin⁵² editada por Casimiro en 2015. Así como, el uso del texto ya clásico de 1938 "Homo Ludens" de Johan Huizinga.

Dentro también de estas prácticas más alejadas de la "alta cultura", cabe citar dos libros de la editorial Diábolo Ediciones, publicados ambos en 2018. Por un lado, "La muñeca española de posguerra" (2018), de Salud Amores, un recorrido historicista de la muñeca producida en el contexto nacional español tras los años siguientes a la Guerra Civil (1936-1939), cuyo contenido visual permite una lectura paralela a la del propio cuerpo de texto. Por otro lado, "Telemuñecos. Marionetas y muñegotes de la historia de la televisión" (2018), de Miguel Herrero, es un estudio de las marionetas utilizadas en los espectáculos o programas televisivos.

Es también destacable que, durante la realización del presente documento, se produjo en el espacio "Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa" de Madrid el primer festival "Madrionetas", con espectáculos familiares y una exposición de guiñoles históricos. Así mismo, cabe señalar todos aquellos fenómenos sociales y políticos que tuvieron lugar durante el proceso de redacción, como la huelga del 8-M o las diversas campañas electorales con motivo de las múltiples elecciones de este año 2019.

De entre la pluralidad de fuentes documentales que se han manejado, señalar que otros textos, si bien no aluden de forma específica el objeto de estudio aquí planteado, han sido muy enriquecedores para el análisis de algunos aspectos

48 DEL MOLINO, S. *Lectores que lean "Lolita" sin prejuicios*. El País, 28 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 29 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/02/27/opinion/1519756225_428228.html

49 LILLO, A. *Lolita y el triunfo de la literatura*. El País, 26 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 29 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2018/02/26/valencia/1519668398_031104.html

50 BETETA, Y. *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2016.

51 BASCH, V. *El cuerpo mirado: entre psicoanálisis y pornografía*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2016.

52 BENJAMIN, W. *Juguetes; traducción de Juan J. Thomas*. Casimiro libros, Madrid, 2016

concretos. Así pueden ser: "Exvoto: Imagen, órgano, tiempo"⁵³ de Didi-Huberman (2013) o "Pier Paolo Pasolini: la brutalidad de la coherencia " de Miguel Ángel Barroso (2000), "De Rabelais a Dalí : la imagen grotesca del cuerpo" de Beatriz Fernández Ruiz⁵⁴ (2004); y por otro lado, los Trabajos de Fin de Máster de dos antiguos alumnos del MIAC, "Homo Verres" de Iván Correa⁵⁵ (2011) y "Barajas y narices en relación a la teoría de lo grotesco" de Maria Sina⁵⁶ (2015).

En base a lo anteriormente expuesto, consideramos que el estado de la cuestión manifiesta la pertinencia y actualidad de nuestro planteamiento.

53 DIDI-HUBERMAN, G. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo; traducción de Amaia Donés Mendia*. Sans Soleil ediciones, Barcelona, 2016.

54 FERNÁNDEZ, B. *De Rabelais a Dalí : la imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de Valencia, Valencia, 2004.

55 CORREA, I. *Homo Verres*. Trabajo Fin de Máster. Universidad Complutense, Madrid, 2011.

56 SINA, M. *Barajas y narices en relación a la teoría de lo grotesco*. Trabajo Fin de Máster. Universidad Complutense, Madrid, 2015.

1. El mundo al derecho

En este capítulo pasamos a realizar un estudio del concepto de "muñeca", nombre con el que se denominó a los maniqués con rol de mujer pasiva citados en el prólogo. Para ello, empezaremos analizando la película de Pier Paolo Pasolini "Saló o los ciento veinte días de Sodoma" (1975) en relación a las características de lo lúdico sugeridas por Johan Huizinga en su análisis de las mismas, donde el juego:

- 1-Crea orden.
- 2-Tiene reglas.
- 3-Crea grupo.
- 4-Se enmarca en un tiempo y un espacio.
- 5-Se escapa de la vida corriente.
- 6-Es mímesis.
- 7-Está cargado de tensión.
- 8-Es repetición.
- 9-Aporta placer.

Ésto, sumado a las tesis de Georges Bataille en "Historia del ojo" (1928), serán los elementos de análisis que nos permiten visibilizar qué es un juguete dentro del terreno simbólico. Seguidamente, pasamos a detallar las características que diferencian a una muñeca de un juguete a partir del arquetipo popular de "Lolita". Una vez planteadas todas las acepciones que conforman nuestro ámbito de estudio, propondremos una conclusión parcial en la que debatamos las connotaciones de esta definición.

1.1. ¿Qué se esconde tras la muñeca?

1.1.1. Un maniquí con peluca rubia

En una entrevista realizada por Cayetana Álvarez de Toledo —XIII marquesa de Casa Fuente, periodista, historiadora y política afiliada al Partido Popular— a Jordan B. Peterson⁵⁷ —psicólogo y profesor de la Universidad de Toronto—, éste, en su línea de pensamiento crítico contra la izquierda y el feminismo, hacía la siguiente apreciación: *"La izquierda en general considera que las jerarquías son malas. Es normal: las jerarquías producen ganadores y perdedores. Y ser un perdedor [...] es existencialmente doloroso."*⁵⁸

Pese a admitir la existencia de jerarquías, de orden biológico y no político según Peterson, éste señala que la verticalidad no es un símbolo de dominación, sino de competencia. Así mismo, este psicólogo plantea —a través del ejemplo biológico de los orangutanes—, que sólo los hombres débiles son aquellos que intentan dominar a las mujeres: *"[...] los machos dominantes [...] cautivan a todas las hembras; y los machos débiles [...] recurren a la violación. ¡Violan! [...] sólo los perdedores recurren al poder para obtener más sexo del que, necesítandolo, pueden alcanzar."*⁵⁹

Sobre los presupuestos vertidos por Peterson, Marta Sanz, en "Monstruas y centauros"⁶⁰ (2018), es muy crítica, ya que ve en sus proposiciones un intento constante por justificar las dinámicas neocapitalistas a través de las esencias biológicas: *"Capitalismo y machismo son consustanciales a nuestra especie. No hay nada*

57 ÁLVAREZ DE TOLEDO, C. *UNA ENTREVISTA DE CAYETANA ÁLVAREZ DE TOLEDO JORDAN B. PETERSON*. El Mundo, 13 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 23 abril 2019] Disponible en: <https://www.elmundo.es/opinion/2018/02/12/5a80aa4746163f61168b4622.html>

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

60 SANZ, M. *Monstruas y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Editorial Anagrama (S.A.), Barcelona, 2019.

que hacer.⁶¹ De la misma forma, plantea varios ejemplos que invalidarían la teoría del hombre débil violador y el fuerte cautivador⁶² —Harvey Weinstein y Dominique Strauss-Kahn, por ejemplo—, una teoría que para esta autora es un intento por desvincular los problemas de las mujeres de la desigualdad social⁶³.

Peterson plantea la jerarquía como una competición sometida a reglas y en la que se gana o se pierde. En otras palabras, la jerarquía es un juego⁶⁴. Ahora bien, ¿quién escribe las reglas? ¿Está de verdad este juego basado en la competencia y no en la dominación? ¿Hay ganadores y perdedores? O, por el contrario, ¿está el papel de los perdedores acordado de antemano? ¿Hay grupos sociales condenados a la dominación o manejo con fines lúdicos sin que ellos participen en la confección de las normas? Es decir, ¿hay...juguetes?

Tal y como se ha expresado en la entrada del presente capítulo, para analizar nuestro planteamiento vamos a proceder a poner en paralelo algunas de las secuencias de la película de Pier Paolo Pasolini "Saló o los ciento veinte días de Sodoma"⁶⁵ (1975) con las características del juego que fueron descritas por Johan Huizinga en "Homo Ludens"⁶⁶(1938). La elección de este filme viene determinada porque en ella Pasolini adaptó el relato del Marqués de Sade "Las 120 Jornadas de Sodoma" (escrito en 1785 y publicado en 1904) al contexto de la República Social Italiana; generando un paralelismo directo entre las acciones violentas de los protagonistas y los abusos estatales. Respecto a lo dicho, resulta sugerente la sinopsis que de esta película recoge la página web de La Vanguardia:

*"En una mansión, cuatro señores [los libertinos] se reúnen con cuatro prostitutas y con un grupo de jóvenes de ambos sexos, partisanos o hijos de partisanos, que han sido hechos prisioneros. Nadie en la casa puede eludir las reglas del juego establecidas por los señores; toda transgresión se castiga con la muerte. Además, ellos gozan de la facultad de disponer a su antojo de la vida de los cautivos."*⁶⁷

Es decir, desde el inicio del filme se muestra al espectador el pacto entre los cuatro libertinos, como representaciones del poder —un duque, un obispo, la excelencia y un presidente—, conformando la asimetría entre los participantes del juego y evidenciándose la primera característica: todo juego "crea orden, es orden"⁶⁸ y en él hay sujetos perdedores ya condenados de antemano. A su vez, también se perfila la segunda: el juego está conformado por un conjunto de reglas que le vertebran y frente a las que "[...] no cabe ningún escepticismo."⁶⁹ Principios, ambos, que se ejemplifican cuando los jóvenes son llevados a la mansión y se les advierte: "éstas son las leyes que regularan aquí dentro vuestra vida"⁷⁰. Del mismo modo, al igual que ocurre en las prácticas de carácter lúdico, aquel que haga "trampa" tendrá un

61 *Ibid.* Pág. 74.

62 *Ibid.* Pág. 77.

63 *Ibid.*

64 Estamos trabajando a partir de las definiciones que aporta la propia Real Academia de la Lengua Española.

65 PASOLINI, P.P. *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* [película]. Italia & Francia. Produzioni Europee Associate & Les Productions Artistes Associés, 1975.

66 HUIZINGA, J. *Homo Ludens; traducción de Eugenio Imaz*. Emecé, Buenos Aires, 1968.

67 *Saló, o los 120 días de Sodoma*. La Vanguardia [en línea] [fecha de consulta: 25 enero 2019] Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cartelera/peliculas/salo-o-los-120-dias-de-sodoma-m-5449>

68 HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968 . Pág.25.

69 *Ibid.*

70 Transcripción del doblaje en castellano contenida en: BARROSO, M.A. *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*. Ediciones Jaguar (S.A.), Madrid, 2000. Pág.213.

castigo menor que quien "no entre en el juego"⁷¹, el cual es "en los juegos de los muchachos [...] expulsado."⁷² Los libertinos advierten a las víctimas: "(...) Cualquiera hombre sorprendido en flagrante delito con una mujer, será penado con la pérdida de un dedo; las más insignificantes prácticas religiosas por parte de cualquier individuo, serán castigadas por la muerte."⁷³

La tercera característica plantea que entre aquellos que formulan las normas se crea un lazo endogámico que, según Huizinga, "propende a perdurar aún después de terminado el juego."⁷⁴ Esta unión se presenta también al inicio de la película cuando el duque fórmula:

"Queridos amigos, casándonos con nuestras respectivas hijas uniremos para siempre nuestros destinos. Usted, señor presidente tomará por esposa a Tatiana, la hija de su excelencia. Yo me casaré con Susy, su hija, señor presidente, y mis dos hijas, Liana y Giuliana, se convertirán respectivamente en las esposas de su excelencia y de mi hermano, Monseñor. [...] La preparación de nuestro plan ha obtenido un feliz remate, ya está todo a punto; podemos ponernos en marcha."⁷⁵

El cuarto fundamento del juego plantea que éste es una actividad que se encuentra adscrita a un espacio y tiempo concreto: "El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración."⁷⁶ En el caso del relato que nos ocupa, tanto espacio como tiempo quedan reflejados en el título de la película. Por un lado, la localización geográfica de Saló —más concretamente en el palacio o mansión donde se perpetúan todos los actos— y por otro, el tiempo limitado a 120 jornadas. Un planteamiento que también queda reflejado en otras palabras del duque, esta vez dirigidas a las víctimas:

"Espero que no os hagáis la ilusión de encontrar aquí la estúpida libertad concebida en el mundo exterior: estáis fuera de los límites de toda legalidad, nadie en la tierra sabe que estáis aquí, en todo lo que afecta al mundo, vosotros ya estáis muertos [...] Y éstas son las leyes que regularan aquí dentro vuestra vida."⁷⁷

Este fragmento del discurso nos esboza la quinta característica: "El juego no es la vida «corriente» o la vida «propriadamente dicha». Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia."⁷⁸ Este señalamiento del estado "fuera de los límites de toda legalidad", u otros acontecimientos como el discurso en alemán que en cierto momento de la película se escucha y que nadie atiende, refuerzan el concepto de "esfera temporera". Como anota Huizinga: *En la esfera del juego[,] las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna.*⁷⁹ Del mismo modo, la sentencia "nadie sabe que estáis aquí", apunta hacia un carácter de secretismo que, de nuevo, encuentra correspondencias con las prácticas lúdicas infantiles: *"[...] para los niños aumenta el encanto de su juego si hacen de él un secreto."*⁸⁰ Y por otro lado, el filme muestra la continua conformación de diversos espacios con funciones y cualidades concretas —un salón para las narraciones y otro

71 HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. Pág.26.

72 *Ibid.* Pág.27.

73 Transcripción del doblaje en castellano contenida en: BARROSO, M.A. *Op. Cit.* 2000. Pág.214.

74 HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. Pág.27.

75 Transcripción del doblaje en castellano contenida en: BARROSO, M.A. *Op. Cit.* 2000. Pág.211.

76 HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. Pág.23.

77 Transcripción del doblaje en castellano contenida en: BARROSO, M.A. *Op. Cit.* 2000. Pág.213.

78 HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. Pág.21.

79 *Ibid.* Pág.28.

80 *Ibid.*

denominado sala de las orgías— espacios rituales que, para el autor de "Homo Ludens", guardan correspondencia con las líneas que van delimitando las distintas áreas de un campo deportivo o las marcas de un tablero⁸¹.

El sexto principio viene determinado por la mimesis. Durante todo el filme son constantes los juegos de alteridad, de disfraz, de "hacer como sí", presentes en el juego de los niños. Los libertinos pueden jugar a los médicos —como en el examen genital masturbatorio que realizan sobre las víctimas Renata y Sergio para determinar su sexo biológico—, travestirse para unas supuestas nupcias, etc. Lo que da lugar, como ocurría con Acteón, a que el juego mimético también cobre una función de camuflaje en los colaboracionistas, un grupo de jóvenes capturados que tienen un papel privilegiado y que se diferencian jerárquicamente de las víctimas gracias a su uniforme y su actitud.

La séptima característica implica elementos de tensión, de incertidumbre y azar. Ya desde el principio de la narrativa, los libertinos introducen en una urna papeletas para realizar un sorteo de las víctimas. La tensión aparece también cuando, tras la realización de un "curso de belleza anal", se apunta con una pistola al ganador, Francino Toré, estando el arma, en verdad, descargada. Cuando tras su falsa condena a muerte el obispo se ríe de Francino, se nos perfila la octava característica: "*¡Imbécil! ¿Cómo podías imaginarte que íbamos a matarte? ¿No sabes que nosotros quisiéramos matarte miles de veces? ¡Hasta los límites de la eternidad si es que la eternidad tuviera límites!*"⁸² Es decir, el juego está marcado por la perpetuación⁸³.

Y por último, la característica que para Huizinga es fundamental se vincula con el hecho de que: "*El niño y el animal juegan porque encuentran gusto en ello, y en esto consiste precisamente su libertad.*"⁸⁴ Un elemento constitutivo que nos parece debe de ser aclarado. El juego no es una actividad en el que todos participan y consiguen el gusto en ello, sino que son los libertinos —y sus mimetizados colaboracionistas— los que son libres, los que encuentran gusto y disfrutan. Las víctimas son, pese a ser recompensadas con guirnaldas azules —aspecto que nos genera una nueva conexión, en este caso con los Juegos Olímpicos— seres reificados, los juguetes de los verdugos.

En las escenas dedicadas a la elección de las víctimas esta reificación queda muy patente. Los libertinos piden a éstas que se vistan y se desvistan, mientras que los captores las identifican con su nombre a la par que las despersonalizan. Un aspecto muy similar a lo que ocurre con los juguetes en su comercialización objetiva, los cuales, en su mayoría, tienen nombre y se anuncian haciendo referencia a la capacidad que tenemos para vestirlos y desvestirlos⁸⁵; tal y como leemos en un catálogo de Galerías Preciados de 1955: "*«Gisela» desnuda: 250 pesetas.*"⁸⁶ Así mismo, estos juguetes-objeto acostumbran a aparecer en muchas de las campañas publicitarias acompañados de pequeños pareados que hacen que estos productos sean más atractivos. Una característica que volvemos a ver reflejada en el filme cuando la alcahueta Rossa desnuda a una muchacha y les dice a los libertinos: "*Un culito delicioso, duro como se encuentran pocos.*"⁸⁷ Aunque, el paralelismo víctima-producto se evidencia de una forma más agresiva cuando la candidata a esclava Albertina es rechazada por tener mal la dentadura; o sea, es "desechada por estar

81 *Ibid.* Pág.24.

82 Transcripción del doblaje en castellano contenida en: BARROSO, M.A. *Op. Cit.* 2000. Pág.221.

83 HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. Pág.24.

84 *Ibid.* Pág.21.

85 Ésto queda más patente en los recortables de vestidos.

86 Contenido en: AMORES, S. *La muñeca española de posguerra.* Diábolo Ediciones, Madrid, 2018. Pág.116.

87 Transcripción del doblaje en castellano contenida en: BARROSO, M.A. *Op. Cit.* 2000. Pág.212.

defectuosa".

Una reificación que el propio Pasolini performativizó en su elección de los actores; tal y como nos apunta Miguel Ángel Barroso en "Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia" (2000):

"Pasolini escogió a las víctimas femeninas entre cientos de fotomodelos que examinó uno por uno a través de catálogos. Esta vez quería que los cuerpos fuesen perfectos porque serían los verdaderos protagonistas de la película. Un detalle curioso es que todas ellas mantienen su nombre real en la película. Puede ser un detalle sin importancia, pero parece más bien un hecho intencionado por parte de Pasolini en su afán de «instrumentalizarlas» lo más posible. De hecho, esta parcela de «Saló» es la que más se asemeja al mundo sadiano, el cual teje un universo de víctimas desprovistas de su identidad de seres humanos y las reduce a objetos utilizables para el sexo, el cautiverio o el asesinato [...]".¹⁶⁸

Por lo tanto, a partir de esta comparación de características, podemos concluir que la jerarquía social es un juego que plantea un orden y unas reglas situadas fuera de la vida corriente —orden social, planteamientos político-clínicos—, en los que los participantes tienden a crear grupo —clase— en un tiempo y espacio concreto que tiene su propia esfera normativa —ficción estado-nación—, marcada por la repetición infinita de elementos que aportan tensión y placer a los que participan —dialéctica histórica—. A parte de los jugadores, podemos plantear la existencia de los juguetes en este juego. Es decir, hay sujetos políticos subalternos que no participan en la conformación de las reglas, cuyo principio de libertad no está amparado en el juego y cuyas victorias o derrotas no tienen valor práctico alguno —las guirnaldas azules o el concurso de belleza anal de Saló—. El juguete es un ser destinado al antojo de los jugadores. También, podemos concluir que hay grupos sociales que, aun cumpliendo aparentemente las mismas características que los juguetes, pueden ocupar un papel privilegiado a partir de la aceptación del orden social, y a partir del camuflaje y colaboración con los redactores de las reglas —como ocurría con los colaboracionistas de los libertinos—.

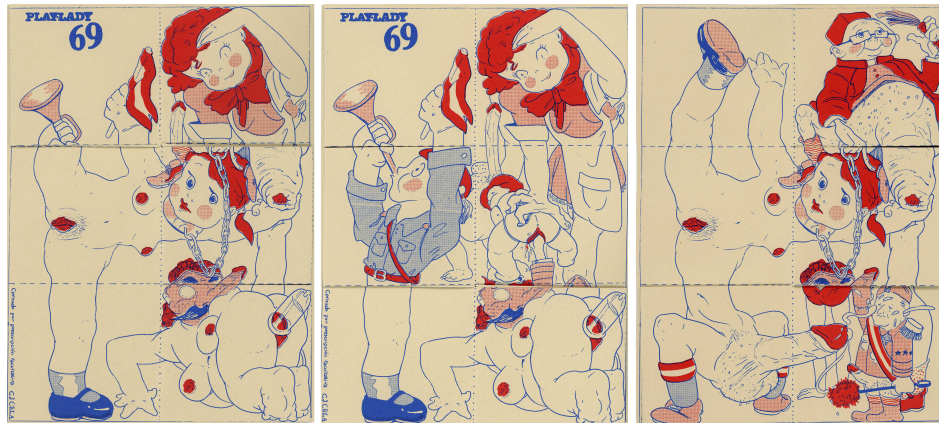


Ilustración 11: En esta serigrafía, realizada como obra plástica personal, se juega con los modelos formales de las muñecas recortables y los libros de actividades, a la par que con la idea de jerarquía. Esta obra está diseñada para ser plegada sobre sí misma, generando solapamientos entre figuras que les confiere un carácter abyecto. Roberto Herrero, "Serie muñecas recortables- España corrida, erecta y decalibre", 2018.

Una vez planteado este marco de análisis, vamos a pasar a analizar cómo estos mismos elementos se articulan en la relación que se establece entre los artistas masculinos, citados en el prólogo, y sus maniqués-modelos con rasgos femeninos. Somos conscientes de que los efectos de la violencia que se manifiestan en la

película de Pasolini no son comparables con los producidos sobre una representación simbólica. Sin embargo, sostenemos, de acuerdo a las ideas de David Freedberg⁸⁹, que todo ataque a una imagen es un ataque al cuerpo⁹⁰ y, más concretamente, a aquellos cuerpos sociales considerados como inferiores. Matizando uno de los planteamientos de Freedberg⁹¹, podríamos considerar que este tipo de ataque "in effigie" no se plantea sólo como una demostración de que la representación es un objeto sin vida; sino que la imagen, al albergar una corporeidad cognitiva, implica, en su violentación, la aceptación de que estos sujetos políticos subalternos son carne carente de poder y sometidos al monopolio represivo.

Para reforzar nuestro argumento creemos esclarecedor hacer una breve referencia a Georges Bataille en su "Historia del Ojo"⁹² (1928). Escrito como una cura psicoanalítica⁹³, el texto comparte gran cantidad de elementos con "Saló o los ciento veinte días de Sodoma": el evitar al principio la penetración, orgías, palacios, amor por lo escatológico, consideración del culo como el punto del erotismo máximo, asesinatos, necrofilia, etc. Al igual que sucedía con la película, lo que nos interesa de este texto de niños sometidos a toda clase de perversiones, es entender cómo se articulan estas jerarquías reificadoras. Cuestión que queda de manifiesto en la introducción de la edición de 1986 escrita por Mario Vargas Llosa:

"Sus juegos no son inofensivos, [...] ¿No les gusta a los niños maltratar a sus compañeros más débiles convirtiéndolos en objetos de diversión? Es lo que hacen Simone y el narrador con Marcelle. ¿No disfrutan los niños orinándose encima de la ropa y manchándose unos a otros con pipí?"⁹⁴

Marcelle sufre toda clase de abusos por parte de Simone y el narrador, toda clase de violencia física y sexual. Marcelle está tan anulada que su cadáver es orinado y sirve como estimulador del deseo en un impulso necrófilo. Marcelle no es una entidad deseante, es un mero catalizador del disfrute; un aspecto que queda reflejado en este fragmento de la historia:

"Me dijo [Simone] que encontraríamos a Sir Edmon en Madrid, que, durante todo el día le había hecho las preguntas más minuciosas sobre la muerte de Marcelle, obligándola incluso a hacer planos y croquis. Envié por fin a un criado a que le comprara un maniquí con peluca rubia. Simone tuvo que mear sobre el rostro del maniquí, tumbado con los ojos abiertos en la posición de Marcelle."⁹⁵

Marcelle como un ser débil, infravalorado y sumiso, sobre el que ejercer la violencia—incluso muerta—, es prescindible y puede ser sustituida por un maniquí con peluca rubia.

1.1.2. Una niña perversa

Se debe señalar en este punto que en el subepígrafe anterior se ha evitado el uso del término muñeca de forma consciente, incluso aunque el juguete-maniquí que sustituye a Marcelle tuviese características femeninas como podía ser la peluca rubia. Ésto es debido a que en nuestra reflexión sobre las connotaciones de la

89 FREEDBERG, D. *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes; traducción de Marina Gutiérrez De Angelis*. Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2017.

90 *Ibid.* Pág. 268.

91 El planteamiento está contenido en: *Ibid.* Pág. 263.

92 BATAILLE, G. *"La historia del ojo; traducción de Antonio Escochetado"*. Tusquets Editores S.A. Barcelona, 1986.

93 *Ibid.* Pág. 35.

94 *Ibid.* Pág.13.

95 *Ibid.* Pág.103.

jerarquía artista-maniquí se ha conformado la definición de juguete⁹⁶ como un ser humano o una cosa manejada por una fuerza externa para sus propios intereses — en este caso, el placer obtenido al ejercer la violencia sobre él—. Una descripción a la que le falta una característica que determina lo que es una muñeca. Para el desarrollo correcto de dicho término —muñeca/co— creemos que analizar el llamado fenómeno "Lolita" resultará esclarecedor.

Este asunto viene a colación de la polémica surgida con la publicación del artículo "¿Qué hacemos con Lolita?"⁹⁷ (2018), escrito por Laura Freixas en el diario El País. En este texto, Freixas propone no una abolición de la obra, pero sí su relectura bajo una nueva perspectiva de género. Considera que es necesario subrayar lo que para ella es una evidente jerarquía de los poderosos contra los subalternos, una verticalidad que lleva a la también recurrente edulcoración —justificación— de la violencia en la narración o representación de este tipo de relaciones de abuso.

Sobre este asunto, Pablo Iglesias Turrión⁹⁸ establece en un artículo publicado en 2011 las diferencias que se han ido generando en torno a la idea de Lolita desde que en 1955 Vladimir Nabokov publicase su novela, hasta las consecuencias culturales que tuvo la adaptación cinematográfica de Stanley Kubrick⁹⁹ en 1962. En este escrito se plantea que si bien en la novela de Nabokov el tema principal es la pedofilia, siendo Lolita un objeto pasivo de los deseos y apetitos de Humbert Humbert¹⁰⁰, en la película la niña abandona cualquier rasgo de inocencia, dejando de encarnar la idea de infancia para transformarse en una "femme fatale"¹⁰¹.

En este mismo artículo, para ir poco a poco deconstruyendo la idea asentada en el imaginario colectivo de lo que es Lolita y poder generar una explicación del fenómeno, Iglesias empieza haciendo una búsqueda en internet con el objetivo de entender qué tipo de imágenes —tanto fotográficas como audiovisuales— son las mayoritarias en los buscadores en línea¹⁰². Esta tarea de investigación acaba dibujando un panorama en el que Lolita se ha convertido en una categoría que actúa como una simulación de la pornografía infantil en las páginas pornográficas. Es decir, se trata de contenido erótico en el que actrices mayores de edad visten uniforme escolar y performativizan un rol de niña estereotipada. Dicha simulación se pone de manifiesto en el artículo mediante el resultado de un gran número de videos, en la plataforma "Youtube", de adolescentes con poses sexualizadas y cuya banda sonora es la canción del rapero Porta: "Las niñas de hoy son todas unas guarras pero los tíos unos cerdos"¹⁰³. Estos contenidos permiten a Iglesias plantear que el modelo de mujer construido desde este imaginario no responde a la "nínfula" de Nabokov¹⁰⁴, ya que estas imágenes conforman una iconografía de mujer-adolescente sexualmente madura; mientras que en la novela el señor Humbert tiene dudas, incluso, sobre si Lolita ya habría llegado al momento de la menarquía.

96 Estamos trabajando a partir de las definiciones que aporta la propia Real Academia de la Lengua Española.

97 FREIXAS, L. *¿Qué hacemos con "Lolita"?* El País, 21 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 29 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/02/12/opinion/1518461930_463833.html

98 IGLESIAS, P. *Lolita, de Nabokov a Kubrick o el poder femenino en el heteropatriarcado*. YOUKALI. Revista crítica de las artes y el pensamiento (10), 2011. PP. 123-135.

99 KUBRICK, S. *Lolita* [película]. Reino Unido & EE.UU. Seven Arts Productions, A.A. Productions Ltd., Anya Pictures & Transworld Pictures, 1962.

100 IGLESIAS, P. *Op. Cit.* 2011. Pág.125.

101 *Ibid.* Pág.128.

102 *Ibid.* Pág.127.

103 PORTA-LAS NIÑAS UNAS GUARRAS Y LOS TIOS UNOS CERDOS [en línea] [fecha de consulta: 17 febrero 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=IVvtSv3hb_U

104 IGLESIAS, P. *Op. Cit.* 2011. Pág.127.

Por otro lado, Iglesias no considera que la adaptación de Kubrick sea una mera película que represente una actitud fetichista del deseo masculino sino, más bien, propone —hasta cierto punto— un acto de resistencia en Lolita¹⁰⁵:

"La Lolita de Kubrick no es el objeto pasivo de las ensañaciones de un pedófilo, sino una joven que utiliza como único instrumento de poder a su alcance, su belleza, para ganar su libertad de elegir.

La Lotita de Kubrick [...] no está tan lejos de cierto modelo de feminismo [...] propuesto por Virginie Despentes en su «Teoría King Kong» (2007) o por Itziar Ziga en su «Devenir perra» (2009) [...] La Lolita kubrickiana también tienen que sobrevivir pero ni siquiera tiene a su alcance los recursos culturales para autoteorizarse. Por eso luchará con el único poder que tiene; el que le ha otorgado la Sociedad a través del ojo de Humbert y del espectador.

Lolita, [...] no va a leer a Mary Wollstonecraft ni a Virginia Wolf y tampoco puede decir que no a su Humbert Humbert, padre, amante y dueño. Tan solo puede desdramatizar con algo de cinismo su situación y utilizar a Humbert hasta el punto de hacerle patético, de destruirle, para lograr la máxima autonomía posible."¹⁰⁶

En este sentido, la película plantea a un Humbert sufridor por el que cualquier hombre heterosexual sentiría empatía, ya que ha dejado de ser un violador pedófilo para pasar a ser un hombre que se ve atrapado por la idea canónica de belleza occidental¹⁰⁷: *"Ahora la víctima sí es Humbert y la principal consecuencia de esta victimización es el empoderamiento (desde sus circunstancias) de Lolita."¹⁰⁸*

No obstante, esta victimización que señala Iglesias también ha sido adoptada como uno de los elementos edulcorantes del abuso ejercido sobre Lolita. Un planteamiento que se ha ido potenciando en las más de doscientas portadas¹⁰⁹ con las que se han ilustrando el texto¹¹⁰, aspecto que el propio Nabokov criticaba severamente:

"Lolita no es una niña perversa. Es una pobre niña que corrompen [...] Y es muy interesante plantearse, como hacen ustedes los periodistas, el problema de la tonta degradación que el personaje de la nínfula que yo inventé en 1955 ha sufrido entre el gran público. No solo la perversidad de la pobre criatura fue grotescamente exagerada sino el aspecto físico, la edad, todo fue modificado por ilustraciones en publicaciones extranjeras [...]. Representan a una joven de contornos opulentos, como se decía antes, con melena rubia, imaginada por idiotas que jamás leyeron el libro."¹¹¹

Si bien la primera edición de Lolita no contaba con imagen de portada,

105Ibid. Pág.125.

106Ibid. Pág.125.

107Ibid. Pág.132.

108Ibid. Pág.131.

109ZAPATA, I. *Juzgar Lolita por su portada*. LETRAS LIBRES, 20 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 24 enero 2019] Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/cultura/juzgar-lolita-por-su-portada>

110Este tema, que nosotros tan sólo citamos como un ejemplo de la variación del contenido de esta novela en base a la popularización de la versión de Kubrick, ha sido profundamente reflejado en el proyecto de Dieter E.Zimmer titulado: "Covering Lolita"; donde se recogen 210 de las portadas. [en línea] [fecha de consulta: 24 enero 2019] Disponible en: <http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/LoCov.html>

111Dicho por Nabokov en una entrevista de 1975 con el periodista Bernard Pivot y contenida en: CONSTELA, T. *Manual de instrucciones para leer "Lolita"*. El País, 11 marzo 2018 [en línea] [fecha de consulta: 23 enero 2019] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/03/10/actualidad/1520696379_102115.html

pareciéndose ajustar al deseo del escritor, quien no quería que contuviese ninguna niña, como mucho colores puros y nubes que se fundiesen¹¹²; paulatinamente irán apareciendo elementos iconográficos de marcado carácter erótico, como el chupa-chups o las gafas de sol; prosiguiendo con la aparición de imágenes como la de la editorial Gallimard en el año 1990, con una Lolita que parecía sacada de un cuadro de Tamara de Lempicka (1898,1980), poderosa, pintándose los labios y mirando al lector en actitud sexualmente disponible. Todas estas cubiertas han contribuido a ahondar, más que en la imagen que está en la mente de Humbert Humbert —como se sostiene en un blog dedicado a la lectura de la Universidad de León¹¹³—, en lo que es, en palabras de Iglesias leyendo a Paul B.Preciado, "*un modelo mercantilizado de belleza*."¹¹⁴ Como en Diana, el cuerpo de Lolita se dibuja bajo los parámetros de la mente masculina deseante.

Es quizás la reciente portada de Henn Kim para Anagrama (2018) la que mejor se adapte a la idea original. En ella, una niña aparece en un gesto de dolor con lo que parece ser un mecanismo de cuerda que, a su vez, le atraviesa el torso como si de un puñal se tratase. Una portada que, no carente de polémica, parecía surgir como ilustración de la vindicación de Freixas.

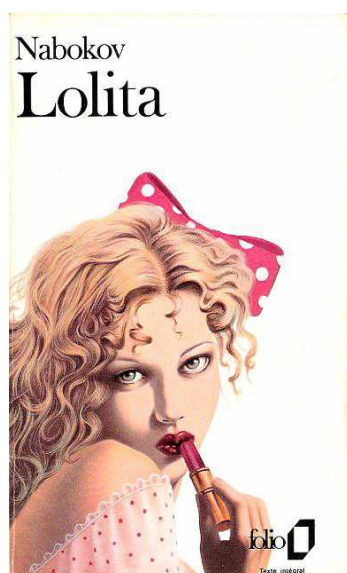


Ilustración 12: Portada de "Lolita" para Gallimard (colección folio), 1990.



Ilustración 13: Portada de "Lolita" para Anagrama (colección compactos), 2018.

Se dibuja así, finalmente, el nuevo concepto, el de la muñeca. Si bien un juguete podía ser aquella persona o cosa que alguien mueve y maneja a su antojo para divertirse o entretenerse, disfrutar en definitiva, la muñeca también sería un juguete, pero con una característica añadida: es atractiva, es joven, disponible, pero también frívola y presumida¹¹⁵. La muñeca es una Lolita como la de Nabokov, ya que en su inocencia podemos manejarla a nuestro antojo, pero a la que atribuimos aquellas características que definirían a la femme fatal de Kubrick, siempre de una forma ficticia, pero que justificaría nuestros abusos. Sí, Lolita es una niña; sí, la forzamos a ser y hacer todo aquello que deseamos; pero nos excusamos en la idea de que "no

112 *Juzgar un libro por su portada: Lolita, de Vladimir Nabokov*. Espacio de la ULE dedicado a la lectura. [en línea] [fecha de consulta: 23 enero 2019 Disponible en: <http://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/2017/06/09/juzgar-libro-portada-lolita/>

113 *Ibid.*

114 IGLESIAS, P. *Op. Cit.* 2011. Pág.123.

115 Utilizamos estos calificativos en base a las acepciones que la Real Academia de la Lengua Española recoge sobre el término.

es la corrupción de una niña inocente por un adulto astuto, sino la explotación de un débil adulto por una niña corrupta." ¹¹⁶

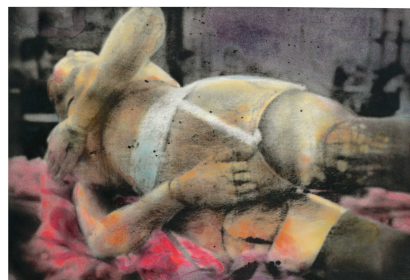
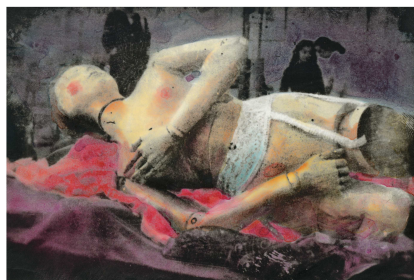


Ilustración 14: El componente erótico de las fotografías históricas de la Facultad de Bellas Artes de Madrid nos hizo plantear un trabajo en el que coloreamos copias digitales con anilinas, imitando así la estética de los daguerrotipos pornográficos. Roberto Herrero, "Serie fotografía erótica- Le gusta que la gente mire", 2018.

Planteada la noción de la muñeca en los términos expresados anteriormente, resulta de especial interés ver cómo este mismo elemento de mediación lúdico, atravesado por una cuestión de género, ha tenido también un reflejo en una educación sexista en el entorno doméstico. Estas muñecas, en su representación juguete-objetual, actúan como entrenamiento/ensayo en pro de la perpetuación de un modelo social. Podemos poner como ejemplo de esto el periodo de la posguerra española, en el cual, una vez reiniciado el abastecimiento de productos que iban más allá de los de primera necesidad, se encontraban diversos anuncios de estos juguetes "presumidos" con eslóganes del tipo: "¡AMIGUITAS! ¡El mejor regalo que podéis pedir a mamá y papá para estos próximos Reyes es una preciosa muñeca! ¿Y cual mejor que MARILÓ la saladisima mascota de MIS CHICAS?"¹¹⁷ Un juego de posesión y sometimiento que se refleja, por un lado, en la idea de que las niñas tomen a su hija-muñeca como su mascota favorita y, por el otro, en que el anuncio califique a las niñas como "MIS CHICAS", con las letras en mayúscula, queriendo resaltar lo trascendental del mensaje. Esta publicidad y otro tipo de publicaciones infantiles potenciaban una identificación de la niña con la muñeca; tal y como nos apunta Salud Amores en su libro "La muñeca española de posguerra" (2018):

*"La muñeca y lo que simbolizada como representante de la población infantil femenina, protagonizaba todo tipo de discursos. Se alzaban en protagonistas de programas de radio, sus aventuras se radiaban, se leían, se contaban e incluso se representaban en los teatros. Se identificaban con las niñas."*¹¹⁸

De tal forma, si la niña es una muñeca-hija-mascota, habrá de comportarse según los deseos de su dueño, ya sean los de los progenitores, los de otros adultos, o del Estado. Si no lo hace, el castigo sólo será su responsabilidad, como consecuencia de su frivolidad y su personalidad antojadiza. Un aspecto que queda ejemplificado en el siguiente fragmento de "Lo que una niña no debe hacer", recogido también por Amores:

*"A lo mejor, cuando estás en lo más divertido de tus juegos, mamá te llama y manda que hagas otra cosa, que la ayudes, que vayas a cumplir un encargo o cosa por el estilo. Tú, entonces, refunfuñas y replicas.
—¡No, mamá, no quiero hacer eso, ahora estoy jugando!— gruñes y hasta lloras algunas veces.*

¹¹⁶Cita original: "is not the corruption of an innocent child by a cunning adult, but the exploitation of a weak adult by a corrupt child." Palabras de Robertson Davies, citadas y criticadas por Pablo Iglesias. Véase: IGLESIAS, P. *Op. Cit.* 2011. Pág.131.

¹¹⁷Anuncio que aparecía en "¡Almanaque Chiquito!" en la Navidad de 1949. Contenido en: AMORES, S. *Op. Cit.* 2018. Pág.223.

¹¹⁸*Ibid.* Pág.202.

Mamá se disgusta mucho y dice que eres desobediente e insoportable. Tiene razón. Una niña nunca debe comportarse así.

Por obligación ha de obedecer cuando los mayores le mandan una cosa, y lo ha de hacer con cara alegre y sin refunfuñar.

Ya sabéis que las niñas gruñonas son lo más antipático que existe en el mundo; no queremos que seáis así."¹¹⁹

Se produce entonces un juego de matrioskas en el que la niña educa en un rol a su muñeca, a la par que su madre trata como muñeca a su hija. Todo esto mientras la madre patria o, mejor dicho, el patriarcal estado, lleva a cabo el juego de casitas definitivo: modular bajo su patrón de deseo y comportamiento a la mujer, castigando la desviación de este orden, de este canon.

1.2. A modo de debate: Un 'no' alguna vez puede ser un quizás. O incluso un 'sí'

Una vez abordada la noción de "muñeca" y sus connotaciones, estamos en disposición de realizar una reflexión sobre la producción artística que citábamos en nuestro prólogo, así como ponerla en relación con cierto discurso contemporáneo que se sustenta bajo ese mismo tipo de lógica.

Con este objeto, iniciamos nuestro análisis con el artista Oskar Kokoschka (1886-1980), quien había poseído una muñeca con anterioridad a las producidas por Hans Bellmer —a las que hacíamos referencia en el prólogo—. Dicho pintor inició en 1912 una tormentosa relación con Alma Mahler. Al final de la misma, pidió a Hermine Moos —fabricante de muñecas— la construcción de una réplica de Mahler a tamaño natural¹²⁰. Tenemos constancia de las exigencias en torno a la construcción de la réplica de su ex-amante gracias a las cartas conservadas, y en las que hizo peticiones bastante concretas respecto a sus cualidades materiales: "*Por favor, haga posible que mi sentido del tacto pueda disfrutar de aquellas partes donde las capas de grasa y músculo de repente dan paso a una cubierta de piel sinuosa.*"¹²¹ No obstante, las fotografías conservadas parecen indicar que el acabado táctil fue diferente al expresado por Kokoschka, más cercano a la felpa que al tacto carnal. Un resultado que, aún no adaptándose a las expectativas, se transformó en un sustituto superior a Mahler, ya que podía controlarla a placer, e incluso, llegaba a pasearla en carroza y llevarla a la ópera¹²².

En paralelo a la historia de Kokoschka, nos encontramos en el contexto Español con el caso de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), quien convivió con varias muñecas de cera como si de compañeras amorosas se trataran¹²³. Este creador encontró su primera muñeca —tras haber pasado años merodeando en búsqueda de algo similar— bajo los toldos del vial de las Américas¹²⁴. Tal y como relata Ana Victoria Ávila¹²⁵, la figura estaba desnuda, el oscuro aspecto la asemejaba a una

119Contenido de la publicación "Lo que una niña no debe de hacer", sin fecha. Contenida en: *Ibid.* Pág.36.

120MUNRO, J. *Op.Cit.* 2014. Pág. 207.

121Cita original: "*Please make it possible that my sense of touch will be able to take pleasure in those parts where the layers of fat and muscle suddenly give way to a sinuous covering of skin.*" Contenida en: *Ibid.*

122BERNÁRDEZ, A. *Op. Cit.* 2009. Pág. 279.

123Todos los datos que a continuación relatamos en torno a Gómez de la Serna están contenidos en: ÁVILA, A. «*El "ente plástico": Gómez de la Serna-Gutierrez Solana (A propósito del maniquí)*», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XIII, 2001. Pág.172.

124*Ibid.*

125*Ibid.*

esclava árabe y, celoso de que nadie pudiese darse cuenta del descubrimiento que había realizado —que se enamorasen del desnudo que tenía entre sus manos—, el escritor la cubrió con una manta y la llevó a su casa; donde, tras poder ver detalladamente sus "bellos senos", decidió vestirla. Gómez de la Serna consideró este acontecimiento como uno de los mejores de su vida. No obstante, al paso de unas pocas horas la cera se rompió, esfumándose la fantasía. Durante largo tiempo el escritor vistió con una corbata negra en señal de luto por la muerte de su amada, hasta que la fortuna le permitió hacerse con otra muñeca de cera, una: "[...] mujer que forma[ba] parte de la vida del escritor, que siempre le espera[ba] y le hace[cía] compañía, su muñeca de cera."¹²⁶

Esta segunda muñeca fue encontrada también a la venta en el Rastro; donde, de forma similar, el pintor José Gutiérrez-Solana (1886-1945) halló a su amada de cartón¹²⁷. Un lugar por aquel entonces suburbial, lleno de trastos míseros y acumulados a la espera de una filiación del ojo curioso. Contexto en el que Solana vió aparecer una figura "con una larga bata azul [...] el pelo [...] suelto por los hombros y enmarñado; la cabeza de cartón negruzca y sucia."¹²⁸ El pintor retrató dicho encuentro en varias obras donde mostraba el mercado madrileño, dibujando escenarios en los que los objetos se apilaban permitiendo intuir las figuras femeninas como cadáveres o como esclavas expuestas a la venta. Así mismo, en el autorretrato de Solana del año 1943, el artista se presenta emulando las fotografías de familia, pero rodeado de dos de sus maniqués: tras él, se encuentra uno de ellos actuando a modo de mujer; en la parte inferior, la cabeza de otro maniquí mantiene el rol de hija; el artista dispone su mano derecha sobre este último; mas, lejos de acariciarle, se apoya sobre él¹²⁹.

La convivencia de Gómez de la Serna y Solana con muñecas¹³⁰ se produce en un contexto de comercialización de productos que actuaban como sustitutos del cuerpo femenino y que culminó con la aparición de las primeras muñecas sexuales en torno al cambio de siglo¹³¹. Si bien los artistas habían cambiado, en su mayoría, la función original de representaciones antropomórficas preexistentes —maniqués artísticos, de moda o de peluquería—, a partir de este momento histórico la industria se encargará de producir muñecas destinadas, específicamente, a fines de sumisión erótica; tal y como Kokoschka se había adelantado a plantear en el diseño al que hemos hecho mención anteriormente. De esta forma, la relación afectiva que Gómez de la Serna y Solana establecieron con figuras de cera y cartón puede encontrar una actualización, en el momento de escritura del presente trabajo, con el ejemplo —sobre todo en el contexto cultural japonés— de varones que conviven con las nuevas muñecas sexuales de silicona¹³².

Esta manufacturación de las "sex-dolls" visibiliza un planteamiento implícito en este tipo de construcciones: la atracción libidinal por el cuerpo femenino yerto, muerto, absolutamente anulado y sumiso. Las muñecas de silicona de los japoneses, así como las de los creadores hasta ahora citados, son estimadas como un violento ideal en el que "la única mujer buena, es la mujer muerta". Respecto a esto, resulta de especial interés que en 2016 una empresa china comercializó la

126 *Ibid.* Pág. 148.

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*

130 No tenemos espacio para incluir en el texto obras cinematográficas cuya narrativa gira en torno a relaciones afectivas de esta naturaleza. Tal sería el caso de "No es bueno que el hombre esté solo" (1973) de Olea, "Tamaño natural" (1973) de Berlanga o "Casanova" (1976) de Fellini.

131 CALVENTE, P. *Op. Cit.* 2015. Pág. 47.

132 Véase: DONCEL, C. *Mi novia es una muñeca de silicona* El País 9 julio 2017 [en línea] [fecha de consulta: 30 diciembre 2018] Disponible en: https://elpais.com/internacional/2017/07/07/mundo_global/1499448402_302021.html

denominada "Lolita Gothic Doll"¹³³, que representaba a una niña de 12 años, que portaba un vestido negro y traía en su "pack" comercial su propio ataúd¹³⁴. También es interesante una leyenda conspiratoria, llamada "Lolita Slave Toy", según la cual podrían comprarse en la "web profunda" niñas huérfanas que cirujanos habrían operado, dejándolas sin extremidades, para así dotarlas de un aspecto similar al de las muñecas¹³⁵. Este último caso parece pertenecer más al mundo de la leyenda urbana —leyenda de la web o "creepypasta"— que al de la realidad, pero también puede recordarnos, en parte, a la película "Mi obsesión por Helena"¹³⁶ (1993), de Jennifer Lynch, en la que un hombre acaba dejando sin piernas ni brazos a la mujer que desea con el objetivo de poder manejarla.



Ilustración 15: Solana, "Autorretrato", 1943.(Detalle).



Ilustración 16: Ramón Gómez de la Serna con su muñeca.



Ilustración 17: Un ciudadano japonés con su muñeca de silicona.

Este marco de absoluta asimetría sexual, ya coetáneo a nosotros, nos permite retornar a la entrevista realizada por Cayetana Álvarez de Toledo a Jordan B. Peterson con la que comenzábamos el primer epígrafe de este capítulo, y donde el psicólogo hace la siguiente afirmación: "[...] *la obsesión de los posmodernos con el poder y las relaciones de dominio refleja sus ansias de poder y su afán de dominio. Niegan la biología porque [...] desmiente [...] que las personas son de plastilina.*"¹³⁷

De nuevo, ante las palabras de Peterson, Marta Sanz nos ofrece un interesante contraargumento, ya que para su confección, cita otras declaraciones del mismo psicólogo:

"«[...] Lo que la educación, la familia, la historia y la política pueden hacer quizá no sea más que el agua con que se riega una flor. Esa agua no transforma a una margarita en orquídea [...] pero [...] si se cuida con cariño, se riega como es debido, se la ayuda a soportar la intemperie, la margarita crece y puede

133Merecedor de un análisis más extenso sería la moda japonesa conocida como "Lolita", de donde sale esta categoría de "Gothic", consistente en jóvenes que se disfrazan con trajes que hacen alusión al estilo aristocrático victoriano.

134Véase: TENTACIONES. *El juguete erótico de la polémica: una 'gothic lolita' que se entrega en un ataúd*. El País 17 marzo 2016 [en línea] [fecha de consulta: 27 enero 2018] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/03/16/tentaciones/1458148531_295634.html

135Como ejemplo de esto puede verse el siguiente video, siendo uno de los muchos que habla sobre esta leyenda de "Lolita Slave Toy" como si de un suceso verdadero se tratase. Véase: *Lolita slave toy (Deep web) - Su realidad* [en línea] [fecha de consulta: fecha de consulta: 18 febrero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QwsG0mlqBKU&t=5s>

136LYNCH, J. *Boxing Helena* [película].EE.UU. Orion Classics, 1993.

137ÁLVAREZ DE TOLEDO, C. *Op. Cit.* 2018.

*hacerse muy hermosa. Conozco algunas margaritas más bellas que muchas orquídeas».*¹³⁸

Manteniéndonos en el terreno de la botánica que Sanz recoge de Peterson, podemos argumentar que una pequeña planta está destinada a expandir sus raíces; aunque, mediante técnicas de bonsai, somos capaces de evitar su crecimiento, podar sus hojas para que sean de pequeño tamaño y, mediante la lenta acción de cientos de alambres, conducir su forma ante los deseos de nosotros, sus dueños. Paralelamente, saliéndonos de la pura fitología, podemos argumentar que la mujer está destinada a crecer; aunque podemos forzar su comportamiento y aspecto para que se ajuste ante los deseos de nosotros, ¿sus dueños?

No sabemos si de plastilina pero, desde luego, sí de cera ha sido el material constitutivo de la mujer ideal de muchos varones. De una cera que cede al calor de los dedos, fácil de ser modelada. De una cera que traza una conexión, en su amarillez, con la muerte¹³⁹. Un asunto que se evidencia en construcciones como las "Venus anatómicas", representaciones idealizadas y sexualizadas que, sin vida, quedaban a disposición del juego de los médicos¹⁴⁰.



Ilustración 18: Esta obra pictórica fue realizada tomando como referente a un maniquí de reanimación hallado en un centro médico abandonado, que contaba con rasgos sexuales como pechos y cabellera rubia. Su rostro era una réplica realizada en silicona a partir de la máscara mortuoria de una joven. Roberto Herrero, "La muñeca del centro médico", 2018.

Esta relación entre la necrofilia y la agalmatofilia se muestra de la manera más obvia en el caso del pintor y fotógrafo Pierre Molinier (1900-1976). Respecto a esto, Juan Vicente Aliaga nos cita una narración del propio Molinier, recogida por su biógrafo Pierre Pelit, donde se narra un episodio vital en el que se combinan pulsaciones necrófilas, incestuosas y fetichistas:

¹³⁸SANZ, M. *Op. Cit.* 2019. PP. 114-115.

¹³⁹En España encontramos un caso de un hombre que, habiendo perdido a su "niña" amada, construye una réplica de la misma, adoptándola como verdadera y que, según cuenta la leyenda popular, paseaba como si continuase viva. Estamos hablando del Doctor Velasco, médico y antropólogo español, fundador en 1875 del Museo Nacional de Antropología; quien, tras perder a su hija, la embalsamó —pudiendo considerar esto como una técnica de réplica artificial de un estado vital—. De esta historia sabemos que la momia fue expuesta en el Museo Nacional de Antropología, y también que el Doctor tuvo múltiples retratos y objetos personales de la niña en su cuarto e, incluso, por todas las restantes estancias de su casa. Otros comportamientos, como sentarla a la mesa a la hora de las comidas, se consideran leyendas urbanas que fueron mantenidas por las crónicas. Véase: DORADO, E., et al. *La momia de la hija del doctor Velasco. Disección de una leyenda*. Revista de la Escuela de Medicina Legal, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010. PP. 10-30.

¹⁴⁰Este fenómeno ha sido ampliamente estudiado por Georges Didi-Huberman en: DIDI-HUBERMAN, G. *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad; traducción de Juana Salabert*. Losada, Madrid, 2005.

"La había fotografiado. Les había dicho a mis padres: «sobre todo, no me molestéis». Entonces, cerré la puerta con llave. La habían vestido de comulgante y llevaba medias negras. La acaricié las piernas un poco. ¡Qué sensación me producía! Me subí sobre ella y me corrí en su vientre, estando muerta. A pesar de eso estaba guapa; era muy guapa; era muy guapa, incluso muerta. Y así lo mejor de mí se fue con ella [risas] Sí... Oh, qué buena estaba mi hermana: tenía unas piernas sensacionales."¹⁴¹

Dentro de estos planteamientos, pero trasladándonos al terreno de la cultura de masas, Víctor I. Stoichita establece, en su estudio sobre el pigmalionismo, una relación directa entre estos aspectos a los que hacíamos alusión —necrofilia y agalmatofilia— y la necromimesis patente en la narrativa del filme de Alfred Hitchcock "Vértigo"¹⁴²(1958). En esta película se produce un confuso y constante proceso de modelado de la mujer en el que, volviendo a Klossowski, la copia es el propio modelo de la copia¹⁴³. En primer lugar, tenemos la sensación de que Madeleine —interpretada por Kim Novak— intenta mimetizarse con una antepasada. Posteriormente, descubrimos que Madeleine era una actriz, Judy, que suplantaba a la verdadera Madeleine, muerta. Scottie —interpretado por James Stewart—, un detective que vigila a la falsa Madeleine, se enamora de ella, e incluso, tras la supuesta muerte de ésta, su fantasía permanece afectándole. Tanto es así, que encuentra a una chica similar, pero a la que hay que modelar peinando, maquillando y vistiendo apropiadamente. Esta última chica es en realidad Judy, quien, sin la caracterización de Madeleine, no es reconocida y tiene que sufrir un proceso de alteridad que la transforme en un personaje, en teoría muerto, que imitaba a otra fallecida que, a su vez, imitaba a otra mujer muerta.

Dicho argumento también ha sido un caso de estudio para el filósofo Slavoj Žižek¹⁴⁴. Para este autor, en "Vértigo" la forma de sustentar la fantasía masculina es mediante un proceso mortificante que acaba por eliminar a la mujer como individuo deseante. Scottie siempre está enamorado de una muerta. De nuevo, la idea de la mujer expirada en espíritu y plena en cuerpo como la mejor compañera, como la más deseable¹⁴⁵.

141 ALIAGA, J.V., BONET, J.M., COLAIZZI, G. *Pierre Molinier*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999. Pág.17.

142 HITCHCOCK, A. *Vértigo* [película] EE. UU. Alfred J. Hitchcock Productions, 1958.

143 Stoichita nos recuerda que los juegos de alteridad y de modelado no se quedaban sólo en la ficción de Vértigo, sino que en la propia producción de la película la actriz que encarnaba a Judy, Kim Novak, fue víctima de estos mismos procesos: *El célebre director destinaba el papel de Madeleine/Judy a Grace Kelly, pero ésta prefirió casarse con el príncipe de Mónaco. Hitchcock contrató entonces a Vera Miles, que tuvo que rechazar el papel al quedarse embarazada. Al fin se optó por la casi desconocida Kim Novak, a quien, según algunas fuentes, Hitchcock trató con una crueldad sin precedentes. En ella todo estaba por hacer: su pelo era castaño, él lo quiso rubio, sus cejas eran delgadas, él las quiso espesas... En fin, él la quiso siempre... «otra».* Véase: STOICHITA, V. *Op. Cit.* 2006. Pág. 271.

144 Las siguientes reflexiones pertenecen a la serie documental: FIENNES, S. *The Pervert's Guide to Cinema* [documental]. Reino Unido, Austria & Países Bajos. Mischief Films & Amoeba Film, 2006.

Se puede encontrar en línea un video que reúne todas sus reflexiones en torno a "Vértigo" en: ŽIZEK, S. *Žižek -Vertigo 2017* [en línea] [fecha de consulta: 29 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-DrddqLwcK4>

145 Estos asuntos se perpetúan, de una forma mordaz, en otros elementos narrativos más contemporáneos como son "Los Simpsons". Al principio del capítulo 267 titulado "Nos vamos a Jubilandia" (2001), Ned Flanders —un vecino de la familia Simpsons muy devoto y que había enviudado en capítulos anteriores— acoge en su casa a una joven cantante de rock cristiano por la que sentía afecto amoroso. Cuando cae la noche, y tras haber estado un rato durmiendo, la cantante despierta, comprobando que Ned Flanders la

Sorprendentemente, más de medio siglo después del estreno de “Vértigo”, el escritor Juan Manuel de Prada¹⁴⁶ redactó en el diario ABC una apología del filme de Hitchcock que, lejos de coincidir con la crítica al sacrificio femenino de los análisis de Stoichita y Zizek, alaba la lección de poder: “[...] amar a las mujeres que nunca existieron.” El autor muestra así un deslumbramiento por quien es llamado el “animal más bellamente humano de la creación”, Kim Novak, en un alegato que resulta más sorprendente si tenemos en consideración que este se produjo el día 9 de marzo de 2019, tras la multitudinaria manifestación del 8-M:

“Tantos años después, en mis sueños sigue apareciéndose ese fantasma carnal de kim Novak, matizado por una penumbra verdosa; y entonces mis labios musitan aquel conjuro evangélico: «levántate y anda». Y ya no les cuento más, porque no me parece de caballeros andar divulgando los secretos de alcoba.”¹⁴⁷

No obstante, ¿Qué desea esta Kim Novak? ¿Desea este fantasma carnal levantarse y andar hacia Juan Manuel de Prada en la alcoba? El apetito del escritor ya lo sabemos, pero... ¿Qué respondería Novak? “[...] vamos a hablar en serio. [...] Algunas mujeres no saben decir que «no»”¹⁴⁸; dice Peterson. “Un no[...] alguna vez puede ser un quizás. O incluso un sí.”¹⁴⁹; dice Álvarez de Toledo.

...más de medio siglo después ...

estaba cortando el pelo para que así se pareciese a su fallecida esposa Maude. Este elemento fantasmático —que en el capítulo se presenciara cuando una máscara con la forma de la fallecida empieza a flotar, descubriéndose después que es debido a un escape de gas— actuaba, en el caso de Ned, haciendo que la experiencia sexual sólo pudiese ser consumada si la mujer a la que deseaba se parecía a una muerta. Véase: SCHEETZ, C. *Los simpsons S.12. Chap.19 . Nos vamos a Jubilandia* [serie]. EE. UU. 20th Century Fox Television , 2001.

146DE PRADA, J.M. *Judy y Madeleine, el descubrimiento de la mujer*. ABC CULTURAL. 9 marzo 2019. Pág.16.

147Ibid.

148ÁLVAREZ DE TOLEDO, C. *Op. Cit.* 2018.

149Ibid.

2. El mundo al revés

Tomando las características del cuadro de Domenichino y como oposición al bloque anterior, en el que abordamos cómo los colectivos de poder ejercían la violencia sobre una representación simbólica de un grupo discriminado —la mujer—, empezamos este último capítulo analizando actividades donde son esas mismas minorías las que, a partir de las prácticas populares, ejercen un cambio de roles y practican la violencia sobre otra representación simbólica, en este caso del hombre viril como ostentador del poder.

Esta indagación nos permitirá plantear la noción de "marginado" como aquél que pone en peligro el discurso oficial, el "aguafiestas". A su vez, como aquella figura de carácter folklórico, bufonesca, y que dice todo aquello que nadie sabe o que no se puede decir debido a las restricciones sociales. Seguidamente, plantearemos la actualización y vigencia de esta categoría de personajes a partir de las marionetas y de los guiñoles televisivos, que actúan a modo de simulacro de los mismos.

En base a este planteamiento, y haciendo mención al personaje "Waldo" de la serie "Black Mirror", estudiaremos cómo estas tácticas lúdico-festivas tienen un elemento potencialmente político. Tanto en cuanto bajo su inocente apariencia se puede camuflar un componente ideológico. En nuestro análisis nos apoyamos en el uso de imágenes satíricas y memes producidos, bien como propaganda, o como crítica política.

Finalmente, a partir de los elementos de análisis de los distintos epígrafes, realizaremos una conclusión centrada en los acontecimientos políticos y culturales coetáneos a la realización del presente trabajo, y que se vinculan con el objeto de estudio.

2.1. El mundo al revés... performativizado

2.1.1. Sancho "Calzonazos"

Al final del capítulo XVII de "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha"¹⁵⁰ (1605), se narra cómo su protagonista, al negarse a pagar a un ventero —basando su decisión en la "ley de caballería"—, propicia que haya un juego de manteo en el que el escudero Sancho es la "víctima" del mismo. En el propio texto se compara el manteo de Sancho con el levantamiento en alto del "*perro por carnestolendas*"¹⁵¹; no sabiendo muy bien si aquí "perro" se utiliza para designar al animal de compañía —siendo posible que se manteasen a los animales en días de carnaval— o, si más bien hace referencia a su uso coloquial para designar al borracho, a la persona despreciable o a la dañada por el engaño¹⁵².

En todo caso, Sancho Panza actúa como sustituto de Quijote en el castigo; es la

150CERVANTES, M. DE. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; edición de John Jay Allen. Ediciones Cátedra (S.A.), Madrid, 1977. PP. 210-212.

151La alusión parece confusa, pero no exclusiva de Cervantes, ya que Juliana Panizo, en el número 98 de Revista del Folklore (1989), reúne varias expresiones populares que recogen este término: *El perro de Escoriza, íbase del pueblo la víspera del Carnaval y volvía el miércoles de ceniza. El perro de Escoriza era tan sagaz que se fugaba por no ser manteado los días de Carnaval*. Panizo concluye señalando que "perro" es usado como una forma alegórica que designa a aquella persona que es tomada: *como objeto de burla y diversión*, encontrando el origen: *"en la costumbre antigua de mantear a los perros por Carnaval y de hacerlas víctimas de las mayores judiadas*. Dichas aclaraciones pueden ser consultadas de forma digital en: PANIZO, J. *Refranes alusivos al carnaval*. Revista de Folklore. [en línea] [fecha de consulta: 18 Enero 2019] Disponible en: <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=909>

152Según una de las acepciones que da la Real Academia de la Lengua Española para este término.

figura sobre la que se ejerce la pena a modo de tortura "in effigie". Este mismo manteo y martirio simbólico aparece representado en la pintura de Francisco de Goya (1746-1828) "El pelele" (1791-92), no siendo ya el manteado un individuo humano, sino un muñeco desarticulado, que es conocido coloquialmente con el término que da nombre a esta obra. Según la propia página web del Museo Nacional del Prado —lugar donde se conserva la pintura— este rito actuaría como un símbolo de empoderamiento frente al varón, ya que, como puede observarse, el castigo está en este caso perpetrado por mujeres, siendo el pelele una figura masculina¹⁵³. Una canción popular como "El pelele está malo" no hace sino ahondar en este aspecto:

*"El pelele está malo,
¿Qué le daremos?
Una zurra de palos ¡que le matemos!
El pobre pelele, peleden, peleta.
Se tienta lo suyo, lo tiene arrugao,
Le da con el dedo, lo quiere bullir,
El pobre pelele se quiere morir."¹⁵⁴*



Ilustración 19: Autor desconocido, "Tapiz Manteo de Sancho", 1722-46.(Detalle).



Ilustración 20: Goya, "El pelele", 1791-92. (Detalle).

Es posible que al son de esta canción se performativizase la danza en círculo que se aprecia en la pintura de Goya. Este baile ha sido analizado por Victor I.Stoichita y Anna María Coderch en el libro "El Último Carnaval"¹⁵⁵ (1999); donde se interpreta como un "símbolo del tiempo que se renueva al girar sobre sí mismo"¹⁵⁶. Rito que, para otro estudioso como Johan Huizinga¹⁵⁷, representa hechos cósmicos como un acto de actualización, acompañamiento y plegaria.

153 Colección del Museo del Prado. El pelele. *Museo del Prado* [en línea] [Fecha de consulta: 18 enero 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pelele/a1af2133-ff7b-4f47-a4ac-030cb23cb5b6>

154 Este cante popular está recogido en: GARCÍA MATOS. M. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Instituto Español de Musicología, Madrid, 1951. Pág. 104

Esta canción fue utilizada como banda sonora en la película "Los fantasmas de Goya" (2006) de Milos Forman, en un final que está construido a partir de la ejecución de El Hermano Lorenzo —interpretado por Javier Bardem—; tras la cual su cadáver se transporta mientras un grupo de niños corren en círculo a su alrededor. Véase: FORMAN. M. *Goya's Ghosts* [película]. España & EE.UU. The Saul Zaent Company & Xuxa Producciones (S.L.), 2006.

155 STOICHITA, V. & CODERCH, A.M. *El último carnaval; un ensayo sobre Goya*. Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

156 *Ibid.* Pág.84.

157 HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. PP. 31-34.

En este juego de manteo, articulado como un escarmiento, la jerarquía ha sido trastocada; tal y como se representa en la subida y bajada del pelele-varón o en el tiempo que, a partir de la metáfora del reloj de arena, se voltea. Todo ello nos vincula con la iconografía del llamado "mundo al revés", una fórmula satírica popular extendida en el siglo XVI y que tendrá diversas variantes hasta el siglo XIX. En el "mundo al revés", como su nombre indica, se invierten los papeles: el amo pasa a ser el esclavo y el esclavo pasa a ser amo.

Dentro de las festividades que siguen este mismo planteamiento de inversión jerárquica, los juegos de máscaras y disfraces han sido *"el signo más rico de todas las metamorfosis simbólicas"*¹⁵⁸, permitiendo el intercambio de roles que ya veíamos en la introducción a "Apolo matando a los cíclopes" con Diana y Acteón. En este sentido, Mikhail Bajtin, en su estudio sobre el carnaval¹⁵⁹ (1970), señala como: *"La máscara expresa [...] la negación de la identidad y del sentido único [...] es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras, [...], de los sobrenombres [...]."*¹⁶⁰

Así mismo, el juego de empoderamiento, de ruptura de fronteras y cambio de papeles, también permite la manifestación de identidades sexuales y/o de género que se escapan de las fronteras tradicionales mediante el amparo del *"travestismo como principio carnalesco fundamental."*¹⁶¹ Una práctica que Bajtin ejemplifica con la siguiente crónica de Goethe:

*"Finalmente, recuerda [Goethe] también una escena extremadamente significativa que se desarrollaba en una calle lateral. Un grupo de hombres disfrazados hace su aparición: unos disfrazados de campesinos, otros de mujeres. Una de las mujeres presenta signos evidentes de embarazo. De pronto una disputa estalla entre los hombres; aparecen los cuchillos (de cartón plateado). Las mujeres separan a los combatientes; espantada, la mujer encinta sufre en plena calle los primeros dolores del alumbramiento: comienza a gemir y a contorsionarse, las otras mujeres la rodean, le dan un asiento y, en seguida, ella trae al mundo públicamente una criatura deforme. Con eso, la representación termina."*¹⁶²

El embarazo masculino presente en este relato no resulta inocente para Stoichita y Coderch. Estos autores proponen que, para entender esta iconografía carnalesca en su sentido pleno, hay que tomar en consideración las connotaciones sociales que han tenido los roles de la pareja durante las relaciones sexuales¹⁶³. De tal forma, en el análisis de uno de los bocetos con temática festiva de Goya, titulado "¡Qué desgracia!" (1808-14), el dibujo de un hombre de abultado vientre encontraría su justificación en el embarazo producido como resultado de haberse colocado la mujer sobre el hombre durante el coito —verdadero mundo al revés—¹⁶⁴. Teniendo en cuenta este análisis, cabe destacar que el apellido de Sancho: "Panza"; es decir, de vientre abultado, tampoco parece carente de malicia, sino más bien un calificativo de "poca hombría". Por hacer una adaptación del nombre de este personaje a nuestra cultura coloquial, podríamos decir que el verdadero nombre sería: Sancho "Calzonazos".

Otros comportamientos "a-normales", como el homosexual, también podían ser considerados como causas directas de este tipo de embarazos. Stoichita y Coderch

158STOICHITA, V. & CODERCH, A.M. *Op. Cit.* 1999. Pág.21.

159BAJTÍN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento; el contexto de Francois Rabelais; versión de Julio Forcat y César Conroy.* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires & Alianza Editorial, Madrid, 2003.

160*Ibid.* Pág.34.

161STOICHITA, V. & CODERCH, A.M. *Op. Cit.* 1999. Pág.21.

162BAJTIN, M. *Op. Cit.* 2003. Pág. 200.

163STOICHITA, V. & CODERCH, A.M. *Op. Cit.* 1999. Pág.25.

164*Ibid.* Pág.56.

encuentran un ejemplo paradigmático de este principio en la figura mitológica de Sileno; quien, en sus bacanales carnavalescas, actuaba como una figura sexualmente ambigua. Pese a una tradición pictórica androcéntrica, esta confusión sexual quedaría, siempre según estos autores, representada por Pedro Pablo Rubens en "Sileno Borracho" (primera mitad del siglo XVII); donde la escena penetrativa de un personaje negro —muy disimulada— supone el "embarazo" del sátiro. Svetlana Alpers¹⁶⁵ coincide en señalar el carácter andrógino del daimon en la obra de Rubens: "*El Sileno de Rubens que se encuentra en Múnich resulta perturbador en cuanto que la diferenciación sexual no aparece de forma suficientemente clara[...]; el cuerpo no es claramente masculino ni tampoco femenino.*"¹⁶⁶ No obstante, esta autora añade una teoría novedosa¹⁶⁷: esta figura no sería una mera representación de un ser entre las ideas tradicionales de masculinidad y feminidad —hermafrodita en su intersexualidad, o andrógino en su indefinición—, sino que sería el personaje en el que Rubens se proyectaba. El que Alpers plantee un Sileno caracterizado por su sexualidad confusa y que, paralelamente, apunte a que Rubens lo usaba como figura para su autorrepresentación —pese a que su imagen pública no se alejaba del patrón heteronormativo¹⁶⁸— la lleva a hacer un planteamiento final mucho más amplio, que no sólo englobaría a Rubens, sino a la mayoría de creadores masculinos de la tradición occidental:

*"[...] todas las obras pictóricas revelan las dificultades de los hombres respecto al acto creativo, en tanto que pintores y pertenecientes a nuestra tradición. No sólo han invocado de formas diversas a musas femeninas, sino que muchos de los mejores pintores de la tradición occidental —Donatello, Leonardo, Miguel Ángel, Degas— poseían una percepción de su propio género bastante compleja, sometida a tensiones y, sobre todo, perceptible como tal en sus representaciones de cuerpos. En este sentido, podemos mencionar algunos personajes con los que se identificaron —Donatello con María Magdalena, Miguel Ángel con Baco, Manet con Victorine Meurent, Degas con sus mujeres bañándose o sus bailarinas—. Sileno desempeñó el mismo papel en el caso de Rubens."*¹⁶⁹

Esta hipótesis coincidiría con los planteamientos de Virginie Despentes¹⁷⁰, quien apunta a que muchos varones "*quieren follar por el ano, quieren ser follados, quieren follar con transexuales...*"¹⁷¹, pese a que el sistema heteropatriarcal más reaccionario no reconozca estas opciones sexuales fuera de un patrón clínico-patológico. Es decir, no toda la construcción histórica en torno a la idea del artista-genio-heterosexual es tan real como se suscita. Y, en este sentido, incluso el imaginario femenino construido desde los patrones de lo masculino —abordado en el capítulo anterior— podría ser revelador:

"Los hombres con gusto imaginan que lo que prefieren las mujeres, es seducirlos y turbarlos. Es pura proyección homosexual: si fueran de sexo femenino, lo que les parecería formidable, es poder excitar a otros hombres. Está bien, es cierto, es agradable hacerles perder la cabeza con escotes y

165ALPERS,S. *La creación de Rubens; traducción de Amaya Bozal*. A. Machado libros, Madrid, 2001.

166Ibid. Pág.159.

167Ibid. PP. 118-119.

168Dice así: *Rubens fue un hombre de hábitos bastante moderados. De hecho, inscribió la máxima estoica que glorificaba la moderación "mens sana in corpore sano"*[...]. Véase: Ibid. Pág.129.

169Ibid. PP. 162-163.

170DESPENTES,V. *Teoría King Kong; traducción de Marlène Bondil*. El Asunto, Buenos Aires, 2012.

171Diario Público: *Otra vuelta de tuerka- Virginie Despentes con Pablo Iglesias* [en línea] [fecha de consulta: 18 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3w3mrxjAV-g>

labios rojos."¹⁷²

En base a las hipótesis planteadas por Despentes y Alpers, se abre la posibilidad de revisar la interpretación de los trabajos de Pierre Molinier y Hans Bellmer, expuestos en el capítulo precedente y en el prólogo, respectivamente.



Ilustración 21: Goya, "¡Que desgracia!", 1808-14. (Detalle).



Ilustración 22: Rubens, "Sileno Borracho", 1616-17. (Detalle).

En el caso de Molinier, Juan Vicente Aliaga¹⁷³ señala cómo en los años 90 la obra de éste fue entendida de una forma diferente a como se había hecho hasta el momento. Es un contexto —recordemos que es el momento en que se publican los textos de Stoichita, Coderch y Alpers— en el que los valores sociales que modelan al cuerpo empezaron a ser más relevantes que las representaciones del mismo:

"De la misma forma que la mujer no nace sino que se hace, o deviene, como dijo Simone de Beauvoir en 1949 en su pionero «Le deuxième sexe», el hombre tampoco nace, sino que de igual manera es fabricado mediante una red de discursos [...] y que empapa incluso los espacios de ocio o juego. [...] El llamado destino biológico para la mujer y el hombre ha conllevado históricamente [...] la adscripción obligatoria [...] [—]se trata de una obligatoriedad que no se percibe como tal, aun siéndolo— de una serie de comportamientos llamados respectivamente femeninos y masculinos. [...] Unos comportamientos de género tan marcados, que alcanzan a veces inadvertidamente ámbitos que hemos concebido para la distensión, y que creamos ingenuamente poco reglamentados, como es el ocio [...]"¹⁷⁴

Molinier, en consonancia con las prácticas carnavalescas, utilizaba en sus sesiones de trabajo varios elementos como maniqués, velos, máscaras, múltiples consoladores, etc.¹⁷⁵ Éstos, junto a sus modelos —generalmente Thierry Agullo o el propio Molinier¹⁷⁶— compartían una frecuente ausencia de vello —debido a la aversión que el artista sufría por el pelo¹⁷⁷— y, en la mayor parte de los casos, estaban ataviados con ligueros, medias u otro tipo de elementos de seducción fetichistas. Travistiéndose, Molinier presenta en sus obras una fascinación por la temática lésbica. Pero, no por el concepto de "lesbianismo puro", sino por una idea propia sobre las identidades sexuales, y que Aliaga nos resume en los siguientes términos:

172DESPENTES, V. *Op. Cit.* 2012. Pág.34

173ALIAGA, J.V., BONET, J.M., COLAIZZI, G. *Op. Cit.* 1999. PP. 12-13.

174Ibid.

175Ibid. Pág.31.

176Ibid. Pág.29.

177Ibid. Pág.28.

"[...] la declaración más rotunda de su safismo irreverente e hiperfemenino estriba en su famosa e irónica frase: «Je suis lesbien», con la que masculiniza un término —«lesbienne»— para mujeres, mostrando a la par cuán incómodo estaba Molinier con las categorías estrictas que sobre el sexo ha impuesto la moral, aun tratándose de una sexualidad no-normativa como la lésbica."¹⁷⁸

En el caso de Bellmer, Jean Libis en el texto "El mito del andrógino"¹⁷⁹ (1980), destaca la imbricación presente en las fotografías de las muñecas de múltiples órganos sexuales primarios y secundarios, femeninos y masculinos. Sin embargo, para este escritor, Bellmer presenta las figuras de género confuso de una forma aún más evidente en su obra gráfica, creando para ésta un estilo que permitía translucir estos principios ambiguos: "Sabemos que Bellmer, para dar cuenta de esta aporía, creó un grafismo específico en el que se despliega el juego vertiginoso de anamorfosis, sinécdoque, encajaduras y enroscamientos sin fin [...]"¹⁸⁰ De este modo, es común ver figuras masculinas y femeninas solapadas y entrelazadas en sus dibujos, construyendo seres con presencia de peculiaridades intersexuales. Figuras en las que, por ejemplo, un torso es un pene y las costillas son labios vaginales:

"El cuerpo está lleno de otros cuerpos posibles sólo porque él mismo puede descomponerse. [...] Por lo demás, la obra de Bellmer contiene representaciones todavía más inadmisibles: una de ellas, titulada «Desnudándose», muestra el cuerpo de la mujer, en el movimiento de quitarse la ropa, como un falo."¹⁸¹

Si bien Molinier y Bellmer¹⁸² pueden presentarse como ejemplos de una imaginaria sexual y erótica que se escapa de los modelos cisheteronormativos, no nos gustaría inducir a error o confusión. El que proponamos esta revisión del caso concreto de estos dos artistas, ninguno de los cuales pertenecen al discurso histórico-artístico más oficialista, no implica que justifiquemos o lenifiquemos su obra en conjunto, como tampoco sus comportamientos privados. Molinier sigue siendo el mismo que eyaculó sobre el cadáver de su hermana, y Bellmer el mismo que produjo a unas muñecas con rasgos femeninos e infantiles sometidas a toda clase de abusos —por no hablar de su última serie fotográfica de Unica Zürn—. De la misma forma, la revisión que propone Alpers tampoco puede omitir que Rubens fue una figura masculina de gran importancia y trascendencia pública.

Resulta, por lo tanto, necesario recordar cómo entre las características del juego-

178 *Ibid.* Pág.25.

179 LIBIS, J. *El mito del andrógino; traducción de María Tabuyo & Agustín López.* Ediciones Siruela (S.A.), Madrid, 2001. Pág.177.

180 *Ibid.*

181 *Ibid.* PP. 177-178.

182 Esta no adscripción a ningún género, acercaría a Molinier a la figura de Claude Cahun (1894-1954); quien no se reconoce dentro de los patrones del binarismo, y quien también coincide con Bellmer al trabajar en su obra fotográfica con el maniquí articulado, el disfraz y la superposición de cuerpos cuya identidad genital no responde a un criterio claro de diferenciación visual. Una puesta en jaque de la normatividad sexual que se irá haciendo cada vez más explícita en el discurso artístico gracias a autoras como Cindy Sherman (1954), quien crea figuras ambiguas en obras como su fotografía "Sin título, #263" —donde se combinan en la misma figura dos torsos, uno con un pene y otro con una vagina, hibridándolos a través de un lazo con decoración asociada a la eucaristía— o también, Yasumasa Morimura (1951), quien creando conexiones con la tradición del teatro Kathakali y Kabuki, se metamorfosea en iconos de la cultura visual occidental, como puede ser el "alter-ego" femenino de Marcel Duchamp (1887-1968), Rose Selavy. Véase: CALVENTE, P. *Op. Cit.* 2015. PP. 155-156.

G.CORTÉS, J.M. *Op. Cit.* 1996. Pág.192.

BETRÁN, M. *La utilización del disfraz en los planteamientos artísticos contemporáneos. Desde 1980 hasta la primera década del siglo XXI.* Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2013. Pág. 297

social que proponíamos en el capítulo precedente, destacábamos la expulsión como castigo principal de aquellos que no participan del orden de las reglas. Un aspecto que nos permite sugerir cómo otras personalidades cuya sexualidad —o como a continuación veremos, condición social, racial, funcional, etc.— suponía una verdadera imposibilidad de cataloguización, eran automáticamente consideradas como individuos enfermos o patológicos. Como ejemplo de esto, citamos el caso de Henry Darger (1892-1973), un considerado como "outsider artist", cuya obra plástica se caracteriza por la constante presencia de unas niñas con pene y que se enfrentan en batallas a unos acosadores y asesinos adultos bigotudos y varoniles. Darger, quien fue víctima de continuos diagnósticos e ingresado en varios centros psiquiátricos, ha continuado siendo tomado póstumamente como un caso de ejemplar malsano, potencial violador, asesino y pedófilo¹⁸³. Solamente en relecturas de su figura casi coetáneas a este trabajo se han propuesto teorías menos sensacionalistas y más amparadas en un estudio sólido sobre su biografía y su contexto histórico-social. Tal sería el caso del estudioso Jim Elledge¹⁸⁴, quien ha defendido que Darger fue un hombre homosexual, siendo sus niñas una proyección de su identidad sexual. No obstante, si bien las obras de este "outsider" son hoy más conocidas y respetadas, no podemos obviar la visión exótica que sobre ellas se continúa proyectando. Nos enfrentamos a una concepción marcadamente binarista que no puede hacer otra cosa sino considerar a estas niñas como una especie de confusión de un hombre "trastocado", que nunca vió una vulva, o como la expresión de algún tipo de filia sexual de carácter mórbido.



Ilustración 23: Bellmer, "Chica fálica", 1964. (Detalle).



Ilustración 24: Molinier, "Autorretrato", 1974-75. (Detalle).



Ilustración 25: Darger, "Tres estudios", 1950 (aprox.).

Por tanto, vemos como Darger, como ejemplo de individuo que queda excluido del circuito social y artístico, es menospreciado y, aún hoy, tomado como objeto de burla y espectáculo. Ésto nos lleva a hacer una aclaración sobre nuestro inicio de capítulo, donde hacíamos mención al manteo de Sancho como una excusa para introducir los rituales de empoderamiento y de ejecución simbólica. Como ya comentábamos, Sancho Panza, o seáse, Sancho "Calzonazos", plantea un patrón de figura marginada y ridiculizada. En este detalle se nos presenta una diferenciación entre ambos procesos de castigo, y que pasaremos a desarrollar más ampliamente en los siguientes epígrafes: no se castiga al poder —Don Quijote—, o a una representación del mismo —un muñeco de paja—, sino que es su poco-hombre escudero el que es martirizado. Cabe recordar, que si bien el término

183Véase: FERNÁNDEZ, A. *La oscura vida de un pintor marginal*. El País, 2 marzo 2008 [en línea] [fecha de consulta: 14 mayo 2019] Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/03/02/eps/1204442816_850215.html

184ELLEGE, J. *Henry Darger; Throwaway Boy; the tragic life of an outsider artist*. Overlook Duckworth. New York & London, 2013.

"pelele" hace referencia al muñeco desarticulado, también lo hace a la persona "simple o inútil"¹⁸⁵. Y, al igual que pasaba en el capítulo anterior con el cuerpo femenino, el cuerpo abyecto y de sexualidad dudosa del escudero puede ser cosificado y usado para el disfrute y la ridiculización mientras su señor puede continuar con sus elucubraciones.



Ilustración 26: En esta serigrafía, realizada como obra plástica personal, se juega con los modelos estéticos de las muñecas recortables y con la idea de rol de género. Roberto Herrero, "Serie muñecas recortables- Separados al nacer", 2018.

2.1.2. La fiesta de los aguafiestas

En el subepígrafe anterior exponíamos un proceso festivo de empoderamiento simbólico sobre la figura viril de poder, planteándose, en contraposición, roles alternativos al androcéntrico y heteronormativo. Esta no participación en el orden de sumisión vertical —que se ejemplifica de forma simbólica en las relaciones sexuales—, ha llevado a que estas minorías —no usando este término en su acepción cuantitativa, sino en cuanto a su carácter discriminatorio por parte los grupos sociales dominantes— sean categorizadas con diversos calificativos marginales. De esta forma, Stoichita y Coderch nos recuerdan que de la inscripción "Loco pícaro", que aparece en un dibujo de Goya de un hombre travestido y con abundante vientre (1824-1828), derivaría el moderno coloquialismo: "loca"¹⁸⁶. Un vocablo que vendría a descalificar a los hombres homosexuales afeminados, considerándolos como personas que han perdido la razón.

Roy Porter, en su introducción a la "Breve historia de la locura"¹⁸⁷ (2002), plantea las implicaciones que han supuesto el uso de estos calificativos discriminatorios que hacen alusión a la privación del uso de la razón. Porter señala que, aún existiendo opiniones que defienden la categorización clínica, siempre se ha juzgado como loco a aquellos individuos que presentan comportamientos desviados o diferentes a los del patrón normativo¹⁸⁸. Este mismo autor, a partir de las teorías del sociólogo americano Erving Goffman, hace una lista de tres pasos en los que se desarrollaría esta acción de estigmatización: búsqueda de la diferencia, denominación de la misma y culpabilización de los que son "víctimas" de su desviamiento¹⁸⁹. Sumado a

¹⁸⁵Según una de las acepciones que da la Real Academia de la Lengua Española para este término.

¹⁸⁶STOICHITA, V. & CODERCH, A.M. *Op. Cit.* 1999. Pág.52.

¹⁸⁷PORTER, R. *Breve historia de la locura; traducción de Juan Carlos Rodríguez*. Turner Publicaciones (S.L.), Madrid, 2003.

¹⁸⁸*Ibid.* Pág.67.

¹⁸⁹*Ibid.*

ésto, Gretchen E. Henderson¹⁹⁰ nos recuerda que cuando en 1840 se generaliza la palabra "normal", en un contexto científico de cataloguización y diagnóstico, es precisamente cuando aparece también el término "freak" —que venía a denominar a los fenómenos de feria—. El siglo XIX fue un momento en el que se potenciaron los eventos de exposición de seres humanos, que no sólo encontraría su reflejo en los espectáculos ambulantes, sino en otros sucesos como las visitas de público a lugares del tipo de la Torre de Londres o el Bethlem Hospital¹⁹¹. Un fenómeno de exposición y marginación que, para Porter¹⁹², es un elemento que fomenta un sentimiento de integridad en el observador; quien ríe al sentirse "normal", al no verse "manchado" con la enfermedad que estos individuos presentan.



Ilustración 27: Goya, "Loco pícaro", 1824-28.

No obstante, el mantener encerrados a los considerados como locos, es una práctica que viene llevándose a cabo desde Persia y el antiguo Egipto¹⁹³. Según el historiador Fernando Bouza¹⁹⁴ esta costumbre del bufón encontraba su justificación en los mismos principios que se alegarían más tarde para la reclusión de seres humanos en centros psiquiátricos o ferias; es decir, su presencia en los palacios surgía de la necesidad de tenerlos vigilados, encerrados, por su "peligrosidad". Pero, también aludiría a una imagen mítica, según la cual, influenciados por lo divino, se les permitiría decir "la verdad" sin participar de intereses que pudiesen suponer su castigo¹⁹⁵. Esta naturaleza en el margen del discurso les hacía poseer, volviendo a las palabras de Foucault recogidas en la introducción a "Apolo matando a los cíclopes", "*extraños poderes como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, [y] el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir.*"¹⁹⁶

Una casuística que, de nuevo, se ejemplifica en la teogonía de Sileno. Este daimon que, como Alpers le describe, es: "*un personaje extraño, infantil, regresivo, una especie de versión gigantesca e inflada del pequeño sátiro, mitad niño, mitad animal [...]*"¹⁹⁷; es decir, es un "freak"; también fue cazado y llevado a una fortaleza, la del rey Midas, que se encontraba deseoso de acceder a su primitiva sabiduría. Si bien, no esperaba que la sentencia del sátiro corriese un tapiz que acabase así con el juego del poderoso:

190E.HENDERSON.G.*Op. Cit.* 2018. Pág.60.

191PORTER, R. *Op. Cit.* 2003. Pág.74.

192Ibid.Pág.68.

193PINDADO, S. *Deficiencias e imágenes (ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2009. Pág. 99.

194BOUZA. F. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*. Temas de Hoy, Madrid, 1991. Pág.36.

195Ibid.

196FOUCAULT, M. 2002. Pág.16

197ALPERS,S. *Op. Cit.* 2001. Pág.139.

*"Según la antigua leyenda, el rey Midas persiguió durante largo tiempo en el bosque, sin poder alcanzarle, al viejo Sileno, compañero de Dionisio. Cuando al fin logró apoderarse de él, el rey le preguntó qué cosa debía el hombre preferir a toda otra y estimar por encima de todas. Inmóvil y obstinado, el demonio (Daimon) permanecía mudo, hasta que por fin, obligado por su vencedor, se echó a reír y pronunció estas palabras: «Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiese no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser la nada. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es...morir pronto»."*¹⁹⁸

La confianza en que estos locos revelen con franqueza lo oculto, nos puede llevar a un razonamiento muy Klossowskiano: la palabra pura del blasfemo nunca puede conducir a lo sagrado, tan sólo a la herejía. Es decir, estos marginados pueden ser unos auténticos "aguafiestas" que pongan en tela de juicio el funcionamiento del juego social, quienes, como el demonio de Klossowski, o el daimon Sileno, tiren del velo que conforma nuestra farsa del mundo.

Pese a la reclusión, pese a los intentos de paliar la "peligrosidad" de estos seres — las cadenas del "enano" del cuadro de Domenichino—, estos "insolentes" pueden actuar de forma irreverente, fuera del control, rompiendo las estructuras del buen comportamiento. Son presencias sombrías del discurso, que acostumbran a aparecer en los márgenes de la representación, evidenciando todo lo que esta tiene de orquestado¹⁹⁹.

Esta idea de aquel que fastidia nuestra escena social y política, nuestro escenario de la vida, fue descrito por Huizinga en los siguientes términos:

*"[...] frente a las reglas de un juego no cabe ningún escepticismo.[...] En cuanto se traspasan las reglas se deshace el mundo del juego. [...] El silbato del árbitro deshace el encanto [...] El jugador que infringe las reglas de juego o se sustrae de ellas es un «aguafiestas» (Spielverderber: «estropeajuegos»). El aguafiestas es cosa muy distinta que el jugador tramposo. Este hace como que juega y reconoce, por lo menos en apariencia, el círculo mágico del juego. Los compañeros de juego le perdonan antes su pecado que al aguafiestas, porque éste les deshace su mundo. Al sustraerse al juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo. [...] Por eso tiene que ser expulsado, porque amenaza la existencia del equipo. [...] También en el mundo de lo serio los tramposos, los hipócritas y los falsarios salen mejor librados que los aguafiestas: los apóstatas, los herejes e innovadores, y los cargados con escrúpulos de conciencia."*²⁰⁰

Estos "aguafiestas" son, en palabras de Paul B. Preciado²⁰¹, el "inútil, mal hecho [...] el

198NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia; traducción de Eduardo Ovejero*. Austral, Barcelona, 2013. Pág. 58.

199Por poner un ejemplo más contemporáneo de este argumento, resulta paradigmática una anécdota acaecida en el funeral de Nelson Mandela en 2013, cuando un falso intérprete de signos estuvo al lado de Barack Obama. En un momento posterior al 11-S, en el que supuestamente la seguridad está en un estado de excepción perpetua, en el que todo está organizado —y más que en ningún sitio en el gobierno estadounidense—, el falso intérprete funciona como un acto de "quitar el velo". En primer lugar, el simple hecho de que un ciudadano anónimo sea capaz de llegar al lado de Obama, ya resulta increíble, pero que un incidente como este pueda ocurrir en la imagen del primer presidente negro de los Estados Unidos en el funeral de Mandela: "lo rompe todo". Véase: RODRÍGUEZ, M. *El intérprete que oía voces y veía ángeles*. El País, 12 diciembre 2013 [en línea] [fecha de consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2013/12/12/gente/1386836841_112094.html?rel=mas

200HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. PP. 26-27.

201PRECIADO, P.B. "QUEER": HISTORIA DE UNA PALABRA por BEATRIZ PRECIADO.

borracho, la oveja negra y la manzana podrida [...] [y] todo aquel que [...] no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer.²⁰² Es decir, Preciado nos recuerda que palabras como "loco" o "freak" no eran adjetivos, sino términos que, a modo de cajón de sastre, denominaban a aquellos que no entraban en la "representación lingüística."²⁰³ Aquellos cuerpos que, con su mera presencia, "desdibuja[n] las fronteras entre las categorías previamente divididas por la racionalidad y el decoro."²⁰⁴ Este carácter disruptivo, lo podríamos definir en una línea iconoclasta, de destrucción de las imágenes²⁰⁵. Lo más interesante, es que esta violencia no es ejercida sobre la representación —tachándola, rajándola, arrojándola ácido, etc.— sino que se produce dentro de la misma. El juego tiene que boicotarse desde el propio juego²⁰⁶.



Ilustración 28: Detalle de "Apolo matando a los cíclopes", cuadro que analizamos en la introducción a "Apolo matando a los cíclopes", junto a una fotografía de Mocito Feliz, un espontáneo famoso en el mundo de la prensa rosa española. Ambos tienen el mismo papel de "aguafiestas".

En este sentido, Huizinga²⁰⁷ plantea que los "aguafiestas", al ser marginados en una especie de contenedor de restos mixtos, cuentan con la posibilidad de componer su propio grupo y formular sus propias normas de juego. De esta forma, los subalternos han conformado equipos heterogéneos de des-sacralización, de profanación iconoclasta. Una asociación que, gracias al amparo del carnaval y su capacidad de manifestación de la parte oculta del ser humano una vez al año²⁰⁸,

Parole de Queer, 15 abril -15 junio 2009 [en línea] [fecha de consulta: 10 mayo 2019] Disponible en: <http://paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>

202Ibid.

203Ibid.

204Ibid.

205Los motivos que actúan como motor de estos "desvergonzados" son paralelos a las acciones ejercidas sobre las representaciones descritas por David Freedberg: búsqueda de atención, generalmente ejercida por personas con lo que clínicamente se considera diversidad funcional/cognitiva o con problemas de adaptación social; acciones políticas o ligadas a la contención de una imagen en la imaginación popular; o, el intento de privar a una imagen de su poder. FREEDBERG, D. *Op. Cit.* 2017. Pág.211.

206Un aspecto que encuentra su relevo en figuras contemporáneas como Mocito Feliz, quien aparece infiltrado en la prensa y programas del corazón en un juego de meta-aguafiestismo al ir "empapelado" de imágenes en las que se vé como sabotea otros eventos. El papel de Mocito ya ha empezado a ser valorado por autores como Fernando Castro. Véase: CASTRO, F. Redes para el arrastre: *Fanáticos transmedia* [en línea] [fecha de consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kyEnp6dKf8c&t=3545s>

207HUIZINGA, J. *Op. Cit.* 1968. Pág.27.

208Un ejemplo de cómo estos hábitos siguen vigentes serían propuestas como "La Noche en Blanco", una iniciativa cultural en la que ha habido prácticas como botellones consentidos.

permitían que los proscritos se presentasen y dijeran: "*«Aquí estamos los que no contamos para nada en la vida cotidiana y normal»*".²⁰⁹

Sin embargo, uno de los problemas que visualiza la representación del carnaval a partir del siglo XIX con los ya comentados dibujos de Goya —y más adelante con Solana, Darío de Regoyos (1857-1913), Ricardo Baroja (1871-1952), Castelao (1886-1950) o James Ensor (1860-1949)— es la permutación de aquello que se tiene que vivir —que funciona como una experiencia de catarsis colectiva— en un espectáculo que se escenifica y es contemplado. En este proceso de "descarnavalización", una fórmula contemplativa como el teatro irá absorbiendo las fórmulas disruptivas y construyendo funciones representativas en el que ya no existe un papel de masa comunitaria, sino de espectador individual. Un aspecto que tuvo como consecuencia que la representación sustituyese a todos estos personajes excéntricos que turbaban el marco social por figuras antropomórficas de carácter simbólico, y que, debido a su naturaleza inerte, sí podían ser perfectamente controladas: los guiñoles y marionetas²¹⁰.

En España, podemos encontrar en las cupleras un ejemplo de este tránsito entre las fórmulas carnalescas y el uso de títeres, siendo el caso más paradigmático el de La Fornarina y su canción "El Polichinela":

*"Hay un viejo loco que lo traigo frito
y para que baile tiro del hilito
y aunque se resiste sin querer saltar,
lo hace muy contento si me oye cantar.
Cata-catapún, catapún, pún, candela,
arza pa' rriba, polichinela,
cata-catapún, catapún, catapún
como los muñecos en el pim, pam, pum."*²¹¹

Como se puede apreciar, esta copla tenía un fuerte contenido sexual y de empoderamiento, muy similar a "El pelele está malo". Pero, no olvidemos el hecho de que ya no estamos hablando de un cantar popular, sino de una composición con fines comerciales, en este caso escrita por su representante y amante²¹².

Mientras se cantaba esta canción —tal como podemos ver en la película "La violetera"²¹³(1958) o, en la interpretación de Laura Inclán en el Patricano de Lavapiés²¹⁴— se jugaba con una marioneta: el Polichinela. Polichinela como personaje de la Comedia Italiana del Arte, que pronto pasó a ser un personaje del teatro de marionetas —rebautizado en Lyon como Monsieur Guignol—, es jorobado y panzudo²¹⁵ —de nuevo el embarazo masculino²¹⁶— pero actúa también con gestos

Véase: MARIÑO, H. "*La Noche en Blanco es el botellón cultural de Gallardón*". Público, 5 agosto 2010 [en línea] [fecha de consulta: 3 febrero 2019] Disponible en: <https://www.publico.es/culturas/noche-blanco-botellon-cultural-gallardon.html>

209Palabras del antropólogo Julio Caro Baroja, contenidas en: GARCÍA, A., BAJTÍN, M. & CARO, J. *Vida de carnaval. De máscaras, parodias, literatura y carnavalización*. Libros Corrientes, Madrid, 2019. Pág.106.

210*Ibid.* Pág. 32.

211Transcripción realizada a partir de la interpretación de Sara Montiel en la película: AMADORI, L.C. *La violetera* [película]. España. Producciones Benito Perojo, Trevi Cinematográfica, Vic Film (S.L.), 1958.

212PEÑA, M. *La España que viví*. Ril editores, Santiago de Chile, 2007. Pág.118.

213*Ibid.*

214Laura Inclán *Cuplés de Lavapiés El Patricano* [en línea] [fecha de consulta: 20 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=moGsRK1HpSg>

215OLIVA, C. & MONREAL, F.T. *Historia básica del arte escénico*. Ediciones Cátedra (S.A.), Madrid, 1994. Pág.133.

216BAJTIN, M. *Op. Cit.* 2003. Pág. 207.

obscenos gracias al uso de su máscara fálica²¹⁷. Es un personaje de sexualidad ambigua: es un macho, pero que crea cantos para vencer sus desgracias. Tiene un aspecto de filósofo Socrático²¹⁸, pero está resignado a la suerte²¹⁹. Es, en definitiva, Sileno. Y, en nuestro planteamiento, un Sancho "Calzonazos", a quien se miente ahora con el subir y bajar de las cuerdas mientras que el cantar se burla de él y de su virilidad puesta en duda²²⁰; pero ya ni siquiera en un acto en el que participa la así llamada "plebe", sino en uno dirigido por el maestro de ceremonias.

2.2. El mundo al revés...representado

2.2.1. Siempre ha habido, en todos los regímenes, el personaje del bufón

En fechas parecidas a las del estreno de la película en la que Sara Montiel recreaba las actuaciones de la Fornarina, aparece en TVE el teatro de títeres de Maese Villarejo con el personaje Pedrito Corchea²²¹. Éste, era un títere infantil que se encargaba de acercar la música clásica a los niños y, aunque era un ser un tanto engreído, también mostraba un aspecto descarado que le hizo alcanzar una gran popularidad entre el público²²².

El caso de este títere nos permite constatar la prolongación y actualización de las tácticas de representación de los individuos considerados social y clínicamente como freaks a partir de las marionetas, las cuales, como recogemos, pasan de estar en los teatrillos de los mercados y plazas a estar en un nuevo medio de comunicación de masas —mucho más individualista y aún presente en nuestra cotidianidad— como es el televisivo. De esta forma, durante los años siguientes al ya mencionado Pedrito Corchea, aparecieron en el contexto español gran cantidad de estos guiñoles. Y si bien, algunos marionetistas españoles como El Señor Wences (Wenceslao Moreno) tuvieron más fama en Estados Unidos que a nivel nacional, otros como José Luis Moreno sí tuvieron un papel significativo en la "parrilla televisiva"²²³. Este último debutó entre los años setenta y finales de los noventa —coincidiendo este periodo con el auge de Televisión Española y la posterior aparición de las televisiones privadas y autonómicas— con el personaje de

217Ibid. Pág. 199.

218El propio Platón nos describe así a Sócrates: *Tal es la impresión que produce sobre mí y también sobre otros muchos la flauta de este sátiro. Pero quiero convencerlos más aún de la exactitud de mi comparación y del poder extraordinario que ejerce sobre los que le escuchan; y debéis tener entendido que ninguno de nosotros conoce a Sócrates. Puesto que he comenzado, os lo diré todo. Ya veis el ardor que manifiesta Sócrates por los jóvenes hermosos; con qué empeño los busca, y hasta qué punto está enamorado de ellos; veis igualmente que todo lo ignora, que no sabe nada, o por lo menos, que hace el papel de no saberlo. Todo esto ¿no es propio de un Sileno? Enteramente. El tiene todo el exterior que los estatuarios dan a Sileno.* Véase: PLATÓN. *El Banquete*; edición de Patricio de Azcárate. Madrid, 1871. Pág.257.

219OLIVA, C. & MONREAL, F.T. *Op. Cit.* 1994. Pág. 133.

220Un aspecto que no comentamos es el reflejo del personaje de Polichinela en la expresión de la violencia y la obscenidad en "La Naranja mecánica" (1971), sobre todo en la escena de la violación que se consuma mientras que Álex y sus drugos llevan máscaras fálicas, sus trajes blancos y sombreros negros, aporreando y cantando. El paralelismo con el traje de "zanni", la lascivia, el "mamporro" y el cantar de Polichinela parecen obvios. Véase: KUBRICK, S. *A Clockwork Orange* [película]. Reino unido y EE.UU. Warner Bros, Hawk Films, Vic Films.1971.

221HERRERO, M. *Telemuñecos; marionetas y muñegotes de la historia de la televisión*. Diábolo Ediciones (S.L.), Madrid, 2018. Pág.7.

222Ibid. PP.7-8.

223Ibid. PP. 45-47.

un pájaro que acabaría transformándose en el cuervo Rockefeller²²⁴; un ser ácido que representaba el pensamiento popular, y que Miguel Herrero define en los siguientes términos:

"[...] éste venía a ser ese típico ciudadano enfadado con las instituciones, con la injusticia, con el mal trato a las clases bajas. Por ello el público se ponía de su parte como si fuera un político que le representara y decía públicamente lo que la gente no se atrevía a expresar habitualmente en televisión. De hecho, el papel de Moreno era el de pacificador, el del familiar que te pide que no digas las cosas demasiado claras para no meterte en problemas."²²⁵

Moreno tuvo otros personajes similares, como Macario. Este muñeco, que venía a ser el estereotipo del hombre español rural y pueblerino, compartía con Polichinela su nariz fállica y sus chistes cargados de lascivia. Unos atributos que se extendían a los muñecos de otros ventriloquistas, como Mari Carmen y sus muñecos, quien se hizo famosa, sobretodo, con el personaje de D^a Rogelia, una efigie de la típica anciana de pueblo con un: "*gran dedo inquisidor*."²²⁶

Tanto los personajes de José Luis Moreno, como los de Mari Carmen, fueron cobrando un protagonismo popular tal y una personalidad tan independiente —pese a que Mari Carmen apenas ocultaba que era ella quien doblaba a sus personajes— que supuso que, ambos artistas, contasen con programas televisivos propios. En el caso de Mari Carmen, el asunto cobra mayor relevancia, ya que fue la propia Rogelia la que contó en 1992 con su propio programa de entrevistas titulado "¡Ay, vida mía!"²²⁷. Este protagonismo continuó incrementándose, ya que al mismo tiempo que presentaba el programa, aparecía en otra gran cantidad de espacios televisivos, anuncios de comestibles —como Donuts²²⁸— e, incluso, fue presentada como uno de los rostros más conocidos del siglo XX en el espacio "España entera" de 1980²²⁹.

Todos estos guiñoles seguían una misma estructura en la conformación de su personalidad que les hacía ganar su enorme reconocimiento popular, y que Miguel Herrero plantea en los siguientes términos:

"El gran valor [...] es el de opinar sobre todas esas cosas de las que no se podían hablar habitualmente en televisión. Era como si se le otorgara un poder especial debido a su naturaleza no humana. Al igual que ocurría en el mundo de las historias gráficas, en el cual revistas como «La Codorniz» fueron realmente críticas con las injusticias sociales y políticas usando el ingenio, humoristas como Mari Carmen, Andrés Pajares o Tip y Coll supieron darle la vuelta a la palabra para ganarse no solo a las clases medias y bajas, que escuchaban en boca de esos muñecos lo que sus representantes políticos decían a duras penas, sino también a las clases altas, que le daban menos valor a la palabra gracias a la forma de decir las cosas, por esa lucha dialéctica entre muñeco y dueña, más cercanos a la actitud de la segunda, empeñada en tapar la boca a quien debe callar y no soltar lo que se le ocurriera por su cabezota."²³⁰

La estética crítica, presente en los citados guiñoles, fue aún más satírica y turbadora en otros títeres fuera de las fronteras españolas, como los "Spitting Image", aparecidos en 1984 en la televisión británica²³¹. Éstos últimos eran marionetas de

224 *Ibid.* PP. 45-47.

225 *Ibid.* PP. 47-48.

226 *Ibid.* Pág.55.

227 *Ibid.* Pág.55.

228 *Ibid.* Pág.59.

229 *Ibid.* Pág.55.

230 Aquí está haciendo especial mención al muñeco de la niña Daisy, un personaje de Mari Carmen que se alejaba de los modelos del franquismo y que transmitía mensajes de cierto carácter reivindicativo. *Ibid.* Pág.54.

231 *Ibid.* Pág.206.

látex grotescas que, sin la inocencia que caracterizaba a Macario o D^a Rogelia, caricaturizaban mordazmente a las entidades políticas británicas y estadounidenses. Debido a su impacto mediático fueron incorporadas en 1986 en España dentro del programa "¡Vaya tarde!", en un espacio titulado: "Son como son". Un nombre, el de esta sección, que continúa ahondando en este planteamiento de que "en el mundo de las marionetas hay comportamientos que son peculiares pero hay que aceptarlos tal cual son, pese a sus defectos"²³².



Ilustración 29: Fotomontaje digital en el que se compara a Noelia Vera y Pablo Echenique con Mari Carmen y D^a Rogelia.

Como vemos, las exageraciones morfológicas²³³, la creación de aspecto "freak" y la capacidad de opinar de forma irreverente sobre aquellos temas que el ciudadano común no se atreve a abordar, nos conectan estos guiñoles con Monsieur Guignol y, en resumidas cuentas, con el bufón o marginado-loco tradicional²³⁴. Un aspecto que

²³²*Ibid.* Pág.207.

²³³ La estética de los "Spitting Image" y, todos sus derivados, no puede dejar de recordarnos a sátiras políticas más antiguas como los modelados de barro policromado titulados "Las Celebridades del Justo Medio" de Daumier (1808-1879) realizadas entre 1832 y 1835 a petición de Charles Philipon, fundador de "La Caricature" y "Charivari"; o, los dibujos de Gustave Doré (1832-1883) representando a la Asamblea Nacional Francesa en torno a la revolución estallada en 1871. Derivando todas, a su vez, de los dibujos de cabezas grotescas de Leonardo Da Vinci (1452-1519), copiados por Francesco Melzi (1491-1570) en torno a 1510. Imágenes que circularon por el norte de Europa potenciando la aparición de obras como "La duquesa vieja" (1513) de Quinten Massays (1466-1530) que, pese al título, no queda claro si históricamente tenía un afán de sátira política o social. Precisamente, el término caricatura derivaría de las acción de "cargado" de los rasgos (caricare) que los boloñeses hermanos Carracci, en el siglo XVI, utilizaron en sus dibujos satíricos. Véase: Archivo del Musée d'Orsay. *Daumier, Las celebridades del Justo Medio* [En línea] [Fecha de consulta: 21 enero 2019]. Disponible en: https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones—archivos/article/daumier-span-classitaliquenoirles-celebrites-du-juste-milieu-span-4230.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=258&cHash=e1cc5e3899&print=1&no_cache=1& & DORÉ, G. *La guerra civil en Francia; traducción, introducción y notas de René Parra*. El Nadir Ediciones (S.L.), Valencia, 2017. & E.HENDERSON.G.*Op. Cit.* 2018. PP. 46-49.

²³⁴La herencia del bufón también supone heredar la figura de transmisión de cultura popular al margen de las instituciones que podía verse, por ejemplo, reflejado en los proverbios de Sancho. Así, muchos de estos muñecos televisivos tuvieron funciones educativas. Por ejemplo, desde las primeras emisiones televisivas en España los niños contaban con un profesor, Don Procopio; quien si bien recordaba en su aspecto físico al profesor arquetípico de los años 60, ofrecía una alternativa lúdica más tolerante y que se ganaba el puesto de figura de autoridad entre los pequeños, no impuesta a la fuerza, sino por su cercanía. Aunque quizás, el "show" de marionetas educativo más popular fue "Barrio Sésamo" de Jim Henson, que apareció en la televisión en torno a 1979. De este último

se refleja en las palabras que Claude Bartolone —expresidente socialista de la Asamblea Nacional Francesa— expresó en 2015 ante la posibilidad de que se eliminase de "Canal+" el programa "Guiñoles" —una versión francesa de los "Spitting Image"— :

*"¡Hay que salvarlos! [...] Siempre ha habido, en todos los regímenes, el personaje del bufón. Hoy en día, ese aspecto ácido [...] da también aire fresco a la actualidad y a la forma en la que se comenta la política."*²³⁵

Tal es la evidencia de que estos guiñoles eran la representación de la "voz popular"²³⁶ que, en el contexto de realización de este trabajo, un político reivindicó su parecido a éstos. El martes 16 de abril de 2019 una imagen satírica digital presentó dos fotografías en las que salían Mari Carmen y D^a Rogelia comparadas con el secretario de organización de la formación política Podemos, Pablo Echenique, y la portavoz de la misma formación, Noelia Vera. Echenique, lejos de sentirse insultado por una imagen que se burlaba de su diversidad funcional —estar muñeco—, proclamó en la red social Twitter: *"Es un maldito orgullo que se me compare con Doña Rogelia. UN MALDITO ORGULLO."*²³⁷ El político se empodera de Rogelia, adopta el insulto hacia su marginalidad y transforma a la anciana muñeca en símbolo de la voz que se sale de lo establecido.

2.2.2. El Moreno marrano metiéndome mano

Si en el epígrafe anterior comentábamos cómo las marionetas o diversos muñecos eran usados en la televisión para expresar aquellos pensamientos que no podían ser dichos pero que, al venir por vía interpuesta de un ser artificial, eran consentidos; en 1986, en el programa "Entre amigos", el cuervo Rockefeller —tras haber recibido una amplia ovación del público— decía lo siguiente: *"Aunque me gusta «Entre amigos» yo aplaudir no he de poder porque tengo que tener las manos junto al ombligo. Y aquí el Moreno marrano, tampoco puede aplaudir, porque suele preferir estar metiéndome mano."*²³⁸ Lo que parece un chiste, puede considerarse también como

salieron múltiples personajes con gran arraigo popular que nos demuestran que patrones como el zoomorfismo y la elección de personalidades marginadas seguían operantes en la creación de personajes; como serían así los casos de Espinete y Don Pimpón. Véase: HERRERO, M. *Op. Cit.* 2018. Pág. 10 & PP. 94-109.

235TERUEL, A. Movilización en defensa de los guiñoles franceses. El país.2015. [en línea] [fecha de consulta: 21 enero 2019] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/07/02/television/1435845996_158289.html

236Donde mejor se puede apreciar esta herencia de forma directa, que combina alta cultura con cultura popular de corte más políticamente incorrecta, es el caso de los electroduendes en "La Bola de cristal" —programa que empezó a emitirse en el año 1984—. Sus personajes eran duendes tecnológicos que tenían como enemiga a una bruja caracterizada por su fealdad y salvajismo. Éstos realizaban también entrevistas, como las de D^a Rogelia, y tenían lecciones de cultura para el público; aunque su principal misión era: *destruir y [...] desenseñarnos a cómo se hacían las cosas*. Su carácter profanador e iconoclasta se amplió incluso más en la tercera temporada —más allá del "¡viva el mal! ¡viva el capital!" de la Bruja Avería— con un nuevo personaje, Amparito Felón, un monstruo que actuaba como sátira de la política y del negociante capitalista. Véase: HERRERO, M. *Op. Cit.* 2018. Pág.76-80.

237La noticia se encuentra recogida en: S.E. *El parecido entre Echenique y Doña Rogelia*. ABC. 17 abril 2019 [en línea] [fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: https://www.abc.es/elecciones/elecciones-generales/abci-parecido-entre-echenique-y-dona-rogelia-201904171317_noticia.html

El tweet de Pablo Echenique se encuentra en: @pnique. Twitter [en línea][fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://twitter.com/pnique/status/1118236082074734593>

238La transcripción es nuestra, realizada a partir del video disponible en línea: *Rockefeller - Entre amigos -Jose Luis Moreno (1986)* [en línea] [fecha de consulta: fecha de consulta:

una confesión. Así, aunque estos guiñoles parecen decir la "verdad proverbial" o, expresar la voz popular, el cuervo reconoce no poder dedicarnos un verdadero afecto. Y lo que es más, aquel individuo que está a su lado, el ventrílocuo que parece querer mediar las provocaciones del guiñol, en realidad, le está "metiendo mano".

Sobre esta idea, la serie "Black Mirror" desarrolló el tercer capítulo de su segunda temporada: "The Waldo Moment"²³⁹. Éste comienza su narrativa con la historia de un oso²⁴⁰ —simulado con gráficas digitales— que, coincidiendo con el caso de D^a Rogelia, pasa de protagonizar —gracias a sus comentarios de carácter jocoso— una sección de corta duración en un programa televisivo, a tener su propio espacio de entrevistas. El fervor que genera Waldo entre el público supone que, en un afán propagandístico, éste sea propuesto como candidato a las elecciones del parlamento, teniendo un papel político como el de Rockefeller, pero llevado al "mundo real". Sin embargo, en el capítulo se produce una inflexión dramática cuando el marionetista inicial de Waldo es sustituido por otro que posee oscuras ambiciones políticas y personales; las cuales espera cumplir a través de la imagen "inocente" de este oso virtual.

Cabe destacar que "The Waldo Moment" no hace otra cosa, sino trasladar al terreno de la política un fenómeno propio de las redes sociales: el "sockpuppet"²⁴¹. Este término, que literalmente se traduciría como "marioneta de calcetín" —un guiñol—, hace referencia a una falsa identidad que se crea en internet con fines de engaño. Este avatar es usado, principalmente, en actividades con pretensiones fraudulentas, las conocidas en el contexto anglosajón como "catfishing"²⁴². Este segundo término también tiene una sugestiva traducción, que vendría a ser algo como "pesca de gatos", aludiendo principalmente a las tácticas usadas por los depredadores sexuales. De esta forma, ambos términos —"sockpuppet" y "catfishing"— nos vuelven a conectar con las estrategias de camuflaje usadas por Acteón en la introducción a "Apolo matando a los ciclopes".

A partir de estas ideas, y manteniéndonos en el marco político que nos propone "Black Mirror", es interesante regresar a la anécdota de Pablo Echenique que recogíamos al final del epígrafe anterior. Ésto es debido a que, con motivo de este suceso, las redes sociales se llenaron de otras imágenes en las que, a partir del fotomontaje, los rostros de líderes políticos habían sido solapados sobre el cuerpo

30 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V0UVqZBiOTM&t=47s>

239 HIGGINS, B. *Black Mirror: S.2. Chap.3 .The Waldo Moment* [serie]. Reino Unido. Channel 4, United & Netflix, 2013.

240 Su aspecto zoomorfo traza también un nexo directo con el primer oso de peluche, el "Osito Teddy", cuya creación, a principios del siglo XX se encuentra relacionada con un suceso biográfico del presidente estadounidense Theodore Roosevelt. Este mandatario había participado en 1902 en una cacería de osos donde, como no consiguió matar a ninguna presa, capturaron a uno y lo ataron para que pudiese dispararle. Pero, el presidente compadecido, prefirió liberarlo. Este suceso se caricaturizó sustituyendo en los dibujos a la "gran bestia" por un pequeño osito. Cuando Morris Michtom —un empresario e inventor— vio el dibujo, diseñó patrones para la confección de un muñeco de trapo y se los envió a Roosevelt para pedirle su consentimiento, ya que tenía intenciones de bautizar el juguete con el diminutivo del nombre del presidente: Theodore-Teddy. La invención fue un éxito y llegó a utilizarse como un elemento propagandístico en la campaña para la reelección de Roosevelt. Los datos que comentamos en torno al "Osito Teddy" se encuentran recogidos en: RODRIGO ÁLVAREZ, J.G. *Una aproximación al muñeco de trapo en el arte*. Doble espacio Magazine N°4. 2014. PP. 20-22.

241 Véase: *sockpuppet*. Urban Dictionary [en línea] [Fecha de consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=sockpuppet>

242 Véase: *catfishing*. Urban Dictionary [en línea] [Fecha de consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Catfishing>

de renombrados ventriloquistas²⁴³. En el proceso de recopilación de dichos montajes, nos sorprendió encontrarnos en la red social "Instagram" una sugerente imagen satírica cuya elaboración había sido anterior a la polémica. En ésta, Santiago Abascal —líder de la formación política Vox— interpreta el rol de José Luis Moreno e introduce su mano en un muñeco Macario con el rostro de Antonio García Ferreras —periodista y presentador de "Al rojo vivo" y "La Sexta columna"—. El que este líder político de extrema derecha use como vehículo de comunicación a un guiñol, que en teoría es un periodista de izquierdas, nos resulta merecedor de análisis; puesto que refuerza nuestro planteamiento de un mensajero aparentemente cercano, pero al que otros intereses "están metiendo mano".



Ilustración 30: En esta imagen satírica, Santiago Abascal, en el rol de José Luis Moreno, sostiene a un Macario con el rostro de Antonio García Ferreras.

No es casual que el propio nombre del partido cuyo dirigente protagoniza esta imagen, "Vox", sea un vocablo latino que precede etimológicamente al término "voz"²⁴⁴. Una procedencia que se enaltece en la página web oficial de esta formación: "VOX es la voz [...] el que pone voz a lo que piensan millones de españoles en sus casas [...]".²⁴⁵ Es decir, Vox aspira a ser el ventriloquista que verbaliza aquello que, en teoría, es el pensamiento común, pero que nadie se atreve a decir.

A partir de este punto, nuestro²⁴⁶ planteamiento radica en proponer que el partido

243Una recopilación se encuentra en: 20.MINUTOS.ES. *Iglesias tuitea un meme en el que compara a Echenique con Doña Rogelia*. 20 minutos, 17 abril 2019 [en línea] [fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://www.20minutos.es/gonzoo/noticia/meme-tuiteado-pablo-iglesias-echenique-dona-rogelia-3617719/0/>

24420.MINUTOS.ES. *¿Qué significa Vox?* 20 minutos, 2 diciembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 26 abril 2019] Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/3507168/0/significado-siglas-vox/>

245Qué es VOX. VOX [en línea] [Fecha de consulta: 26 abril 2019]. Disponible en: <https://www.voxespana.es/espana/que-es-vox>

246Decimos "nuestro" debido a que en el momento en el que empezamos la investigación había muy poco escrito sobre este tema, ya que Vox había sido hasta finales de 2018 un partido minoritario. Casi toda la información sobre estos temas tenía que ver con Donald Trump, a quien decidimos no incorporar en el trabajo por ser un fenómeno demasiado complejo de analizar. No obstante, ya son muchos los artículos periodísticos que abordan estos temas. Véase como ejemplo: RENDUELES, L. *Así capta Vox a los más jóvenes*

Vox ha gestionado su difusión viral, precisamente, a partir de este tipo de fotomontajes satíricos como una estrategia de "sockpuppet", de disfraz político, como una de las principales herramientas con los que atraer el foco de atención y sus posibles votantes, "catfishing". De esta forma, para nosotros la actualización coetánea de las representaciones de la figura bufonesca —tanto en lo que tiene de humorística y de saber popular, como de posibilidad de manipulación— no pasa de la marioneta física al muñeco realizado a partir de gráficas tridimensionales —Waldo—, sino a la imagen paródica digital, conocida como meme. Gracias a la máscara desenfadada, "de buen rollo", que aportan estas imágenes, se pueden pronunciar pensamientos críticos que atacan a los pilares mismos de la sociedad, convirtiéndose en virales, y que, en muchos casos, son compartidos por un público que no se atreve a expresarse en estos términos en su día a día. Así mismo, es una iconografía con un gran arraigo popular, debido a que puede ser producida por el propio usuario, encontrándose en una línea confusa entre la imagen de acontecimiento y la de representación.

Antes de proseguir en el análisis, resulta apropiado recordar la disertación que Stoichita y Coderch hacen sobre la cualidad carnavalesca de una imagería similar al meme: los "Caprichos" de Goya. Ya hemos visto cómo estos autores advierten la relación de reciprocidad e interdependencia humorística que existe entre los dibujos de Goya y los textos que los acompañan: *"El efecto satírico del dibujo afloraba sólo mediante la lectura conjunta de la imagen y de la inscripción que la acompaña"*²⁴⁷. En los bocetos que antes comentábamos —como "¡Qué desgracia!"— había contenidos intrínsecos que iban más lejos de lo que la frase decía de forma literal, ya que para su total entendimiento, es necesario abarcar conocimientos culturales y sociológicos patentes en el contexto de la producción del dibujo. Estos autores también apuntan a que Goya no hace sino continuar la tradición conceptista²⁴⁸; ya que tanto en el dibujo, como en las palabras que le acompañan, técnicas como la paranomasia, el retruécano y el "jugar del vocablo" son recurrentes²⁴⁹. Como ejemplo de esta idea proponen el "Capricho 79", titulado "Nadie nos ha visto". Una estampa, ésta última, en la que aparecen unos sacerdotes o monjes en una bodega ebrios y en la que el juego de palabras por paranomasia se produce entre bota —recipiente de cuero para contener el vino— y devoto —religioso—, actuando esta imagen como la sátira de los *"«devotos de la bota»"*²⁵⁰.

Esta relación de interdependencia entre texto e imagen, es un mecanismo que actúa de forma similar en el fenómeno meme. El meme, entendido —según la Real Academia de la Lengua Española— como aquella imagen distorsionada con fines caricaturescos, es una imagería que siempre necesita un texto para adquirir su significado completo. Este texto puede aparecer incorporado a la imagen, o puede venir derivado de una conversación. Por ejemplo, imaginemos que estamos hablando en un "chat" de una red social y alguien dice: "estoy harto de trabajar, pero es lo que hay"; y, como respuesta, enviamos una imagen de una persona vestida con traje y los ojos desorbitados. Pese a tener la imagen un potencial humorístico, ésta no cobra su sentido último y completo hasta que no se pone en relación con el texto que nuestro compañero de conversación ha expresado anteriormente. De igual forma, la paranomasia —al igual que otros recursos— también aparece en los memes, en ocasiones de forma precaria, aspecto que no hace sino aumentar el efecto humorístico. Este principio lo podemos comprobar en un meme viral²⁵¹ en el

elPeriódico, 7 enero 2019 [en línea] [fecha de consulta: 9 mayo 2019] Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/politica/20190107/asi-capta-vox-jovenes-memes-instagram-7232683>

247STOICHITA, V. & CODERCH, A.M. *Op. Cit.* 1999. Pág.213.

248*Ibid.* Pág. 211.

249*Ibid.* Pág. 212.

250*Ibid.* Pág. 216.

251@marxa_marxista. Instagram [en línea][fecha de consulta: 14 abril 2019] Disponible en: https://www.instagram.com/p/BU_7gthG6H/

que aparecen Francisco Franco y Benito Mussolini hablando. El texto imagina cuál puede ser la conversación entre ambos y, en ella, Franco dice: "*Bienbenito a España. Pareces triste*"; a lo que Mussolini contesta: "*Me siento mu solini*". El juego "Bienvenido-bienbenito-Benito" y "muy solo-mu solini-Mussolini", aún carente de la sofisticación de "devotos de la bota" de Goya, es efectivo y responde a un mismo tipo de táctica humorística. El meme, por tanto, siempre necesita de un texto. De hecho, las implicaciones de la imagen de Santiago Abascal ventriloquista son mejor entendidas en el presente trabajo, debido al contexto narrativo que le precede, que en la propia cuenta de la red social "Instagram" donde se encontró; en la cual los usuarios desconcertados dejaron comentarios como: "*[qué] Quieres decir?*"²⁵²

De igual modo, estos montajes satíricos exigen para su total comprensión un conocimiento de los productos de la cultura de masas. Esta epistemología popular no tiene por qué usarse solamente para generar una simple imagen humorística, sino que pueden albergar contenidos de crítica política más explícitos. Así, en otro ejemplo²⁵³, podemos ver a un científico que dibuja una fábrica en una pizarra y dice: "*Esto es una fábrica*"; a lo que el público que le atiende contesta: "*Oye, oye, cerebrito más despacio*". La referencia aquí sólo podrá entenderse, si quien ve la imagen, ha visto a su vez "Los Simpsons". Pero, no reside todo el contenido en esta relación, sino que sobre los rostros del público se han añadido banderas de Comunidades Autónomas como Extremadura o Andalucía, siendo la crítica a la falta de tejido industrial el verdadero "gag".



Ilustración 31: Ejemplo de un "meme" con un juego de palabras.



Ilustración 32: Ejemplo de un "meme" con referencias políticas y de productos de la cultura de masas.

El carácter carnavalesco, implícito en esta tipología de imágenes aunadas a textos, permite que se rompan las distancias y, al igual que el pedófilo se hace pasar por niño, la ideología política puede usar como máscara el humor. El ejemplo más claro del uso de esta estrategia —en el contexto español— es el partido político al que antes hacíamos mención, Vox. Esta formación ha transformado cualquier meme que les haga referencia en un aliado. Más allá de su carácter afirmativo o crítico, es absorbido e incorporado como un elemento de propaganda en la que la imagen, aunque pudiese parecer incompatible con un partido de tendencia reaccionaria, aporta un aspecto de positividad gracias al uso de un elemento humorístico. Bajo el

²⁵²@fotosfritas. Instagram [en línea][fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BuWP5I2gEMa/>

²⁵³@marxa_marxista. Instagram [en línea][fecha de consulta: 14 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/Bg3iFpAhVSm/>

epígrafe "Santi Abascal facilita la producción del meme en masa", el portal digital "What Mag" subraya cómo Vox ha seguido una estrategia para potenciar la aparición de memes en un afán por viralizar su presencia pública:

*"Si en Twitter nos basta un pequeño gesto para hacer de la vida un meme, Santi[ago] Abascal es una fuente de inspiración en sí misma. Tanto es así, que cualquiera podría pensar que sus publicaciones en redes tienen precisamente el objetivo de convertirle en chiste para redes sociales. ¿Por qué si no ibas a subir una fotografía de ti mismo corriendo cual Forest Gump a lo largo de una autovía vacía? ¿Qué querías conseguir si no era ser la diana de todo tipo de analogías y humor negro?"*²⁵⁴

Esta campaña parece ser un gran éxito, ya que según un artículo del periódico El País²⁵⁵, Vox es el partido con mayor crecimiento en "Instagram" en el año 2018; siendo, en el momento de redacción de este documento, el partido político con más seguidores en esta red social, y estando sus "afiliados digitales" comprendidos en las edades en torno a los 16 y 30 años. El mismo periódico señala que el uso de las fotografías "simples, sin editar" actuarían, junto a la "falta de profesionalidad", como aspectos que habrían aportado cercanía al mismo partido.



Ilustración 33: Ejemplo de uno de los "memes" en cuentas no-oficiales del partido político Vox, con un mensaje aparentemente crítico con su propia formación.



Ilustración 34: Ejemplo de uno de los "memes" en cuentas no-oficiales del partido político Vox, con un mensaje que deja traslucir su estrategia de campaña.

No sabemos si en este estudio se han añadido todas aquellas cuentas que, no siendo oficiales, se encuentran bajo el nombre y la ideología de esta formación. Una de las que resulta de mayor interés para el presente trabajo, por su alto contenido de memes, es "amigos de Vox Coruña"²⁵⁶ —que se define a sí misma como: "no oficial hasta que la estructura cree uno o quiera usar este [sic]"—. En esta cuenta

254SIERRA, I. *VOX ha sido uno de los memes favoritos de España en los últimos tres años. Ahora que son una realidad, también.* The What mag, 3 diciembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 31 enero 2019] Disponible en: <https://www.thewatmag.com/asi-fue/vox-ha-sido-uno-memes-favoritos-espana-ultimos-tres-anos-realidad-tambien>

255VIEJO, M. *La estrategia de Vox en redes sociales: ya es el primer partido en Instagram, la plataforma con más jóvenes.* El País, 16 diciembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 31 enero 2019] Disponible en: https://elpais.com/politica/2018/12/12/actualidad/1544624671_005462.html

256@Coruna_con_vox. Instagram [en línea][fecha de consulta: 31 enero 2019] Disponible en: https://www.instagram.com/coruna_con_vox/?hl=es

encontramos todo tipo de imágenes satíricas, tanto a favor como en contra suya, que han sido absorbidas como elementos de marketing político. En este sentido, cabría citar la apropiación de elementos que, si no los viésemos en el contexto de esta cuenta, podríamos identificarlos como caricaturas que atacan al partido político. Tal es el caso de un video que ha tomado como base el videoclip "PPAP" de Daimaou Kosaka (2016), pero en el que en la letra de la canción se ha sustituido el "pen"(bolígrafo) por "Spain" (España) y la "apple" (manzana) por "Catalonia and Pais Vasco" (Cataluña y País Vasco)²⁵⁷. O también, otro caso en el que aparece una urna en la que se introduce una papeleta de votación donde puede leerse: "Vox"; siendo esta imagen acompañada por el texto: "*Métesela doblada.*"²⁵⁸

Otros memes, enlazando con la confesión de José Luis Moreno a través del cuervo Rockefeller, manifiestan la conciencia del uso de estas estrategias de camuflaje. Un aspecto que se ejemplifica en otra imagen en la que aparece el rostro de Abascal, fundido con una fotografía del mar y la bandera española, con el texto: "*¡Recordad! Vuestros insultos nos los ponemos en el pecho como medallas.*"²⁵⁹

2.3. A modo de debate: La polla de Abascal

A tenor de estos asuntos, durante los últimos días del mes de febrero, encendimos la televisión justo en el momento adecuado para ver una sucesión de acontecimientos —a nuestro juicio relevantes— en el programa de "Antena 3" titulado "Espejo Público". La tertulia había estado centrada en unas declaraciones sobre el conflicto político en Cataluña por parte de Juan Manuel de Prada quien, tras haber sido respaldado por la presentadora —Susana Griso—, comenzó a hacer toda una serie de gesticulaciones y comentarios manteniendo un rol de hombre tan exuberantemente galán y masculino, que caía en la pura parodia. Suceso que, sumado al aspecto físico del escritor, no dejó sino de dotarlo de un aire de Polichinela. Tras este momento de "espectáculo televisivo" se empezó a analizar el videoclip "EsLIKEAVOXEs" de Sofía Rincón²⁶⁰ por parte de los contertulios.

Siendo este video aparentemente crítico y paródico, con imágenes de Santiago Abascal lanzando rayos láser "españolizantes" por los ojos, generó un debate matinal en dicho programa; donde no se sabía esclarecer si esto era una crítica o, por el contrario, una producción cultural y reivindicativa de los valores asociados al partido político Vox —como defendía el periodista Carlos Cuesta, premio Hazte Oír 2014—. Una duda similar a la que se generó en una entrevista a Rincón, en el canal de Youtube "Experto en Igualdad", en el que ésta aseguraba no saber si un mensaje de un usuario que afirmaba que "*Sofía Rincón, Franco a su lado es una caca*" era un mensaje satírico o apologético, a lo que el entrevistador contestó: "*¡Como tu videoclip de Vox!*"²⁶¹ Una situación que demuestra, de forma paradigmática, cómo los elementos satíricos que, aparentemente, atacan una ideología pueden ser y son vehiculizados, fagotizados y resignificados por aquella en pos de sus intereses.

Este ejemplo es más complejo aún si cabe, ya que la autora —pese a que defendió

257@Coruna_con_vox. Instagram [en línea][fecha de consulta: 24 marzo 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/Bo9NRkynZzW/>

258@Coruna_con_vox. Instagram [en línea][fecha de consulta: 24 marzo 2019] Disponible en: https://www.instagram.com/p/Bqaqpy_gyl8/

259@Coruna_con_vox. Instagram [en línea][fecha de consulta: 24 marzo 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BpJlYbOgUWD/>

260RINCÓN, S. *EsLIKEAVOXEs* [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=TjW_VdpVAsY

261La transcripción es nuestra. Véase: EXPERTO EN IGUALDAD. *Sofía Rincón VS La tele (entrevista)* [en línea] [fecha de consulta: 13 abril 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GTGYgy5Bzb8>

que la creación había gustado a todos los partidos²⁶²— hizo una serie de declaraciones en la publicación digital "Okdiario"²⁶³ —de ideología liberal, derecha política y defensora del nacionalismo español— donde afirma que quería que este vídeo actuase como un primer paso en la conformación de la "derecha como performance", en un intento de des-monopolizar la producción cultural por parte de la izquierda. Estas pretensiones artísticas se refuerzan en un segundo vídeo²⁶⁴ que recoge una acción programada el 23 de Marzo de 2019, coincidiendo la fecha con el fin de la baja por paternidad de Pablo Iglesias —secretario general de la formación política de izquierdas Podemos—, y justificándola como una "concentración por los memes". Dicha celebración se planifica en las cercanías del Museo Nacional del Prado, en contraposición a la celebración por la vuelta de Iglesias en la plaza del Museo Reina Sofía. La entrada que de este museo se elige tampoco está carente de intencionalidad puesto que es la Puerta de Goya, creándose una nueva coincidencia entre la obra goyesca y el meme. Es igualmente sobresaliente que, a la llegada de Rincón a la plaza, una joven se le acercó y le dijo lo siguiente: "*Me hacía ilusión conocerte. La verdad [...]. Me encantó tu canción. Me la pusieron en la universidad el otro día para demostrarnos cómo podía usarse el arte como método de así [sic] transmitir ideas [...].*"²⁶⁵

En el desarrollo de esta performance se produce una colaboración con el "aliado feminista"²⁶⁶ Ernesto Castro Córdoba —profesor de filosofía y crítico, conocido como filósofo del trap—. Éste se encuentra ataviado con una camiseta de la selección española de fútbol —con los colores de la bandera tricolor en vez de los de la roja y gualda— y con correas, mordazas y otros elementos de sumisión BDSM. Castro Córdoba, junto a otro "sumiso" que lleva en su torso escrito "*No al meme impreso*", entregan a Rincón un bastón del mando del "posthumor". Toda esta teatralidad conforma así una relación de personajes en la que Castro, como supuesto feminista, está amordazado y se arrodilla ante la "*dominatrix de todas las españas*"²⁶⁷: Sofía Rincón. Una narrativa que ya aparecía en el videoclip "EsLIKEAVOXEs", donde la propia Rincón azotaba a un individuo con camiseta morada —haciendo alusión al color del partido Podemos y con el que se identifica el movimiento feminista—, que levanta el puño y que porta una pancarta en la que puede leerse: "*Todos los hombres a la cárcel (menos yo, que soy aliada).*"

En esta línea de ataque a los postulados feministas, en otra entrevista de "Okdiario"²⁶⁸, Sofía Rincón denuncia al 8-M, con objeto de deslegitimarlo, considerándolo como un movimiento defendido desde las instituciones. Argumenta su opinión en los términos: "*el feminismo hegemónico es machista.*" Una afirmación con

262Ella misma lo indica en la descripción del vídeo.

263DÍAZ, C. *Sofía Rincón inicia con Sánchez Dragó los preparativos de la película de Blas de Lezo*. Okdiario, 6 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://okdiario.com/espana/sofia-rincon-inicia-sanchez-drago-preparativos-pelicula-blas-lezo-3785757>

264RINCÓN, S. Concentración por los Memes Es - Sofía Rincón #FachFetish [en línea] [fecha de consulta: 13 abril 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NORHsuCe0IA>

265La transcripción es nuestra. Véase: *Ibid.*

266Entrecomillamos "aliado", así como posteriormente diremos "supuesto", ya que este mismo año Ernesto ha sido denunciado públicamente por su hermana, la teórica ecofeminista Elena Castro Córdoba, por acoso y plagio a ella y a compañeras sentimentales con las que éste mantuvo relación. Véase: @elenacastrocordoba. Instagram [en línea][fecha de consulta: 13 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/elenacastrocordoba/?hl=es>

267La transcripción es nuestra. Véase: *Ibid.*

268DÍAZ, C. *Sofía Rincón a OKDLARIO: "No voy a la huelga del 8M, el feminismo hegemónico es machista"*. Okdiario, 6 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://okdiario.com/espana/sofia-rincon-okdiario-no-voy-huelga-del-8m-feminismo-hegemonico-machista-3785510>

la que se podría estar "de acuerdo", si no fuera por toda una serie de connotaciones que van implícitas en esta aseveración y que pasamos a desarrollar.

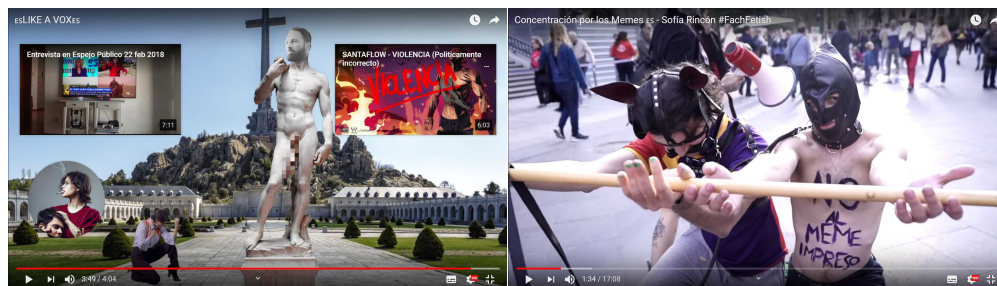


Ilustración 35: Fotograma del video "esLIKEAVOXes", 2019.

Ilustración 36: Fotograma del video "Concentración por los Memes Es", 2019.

De tal forma, cabe señalar que la coincidencia de la huelga del 8-M, el carnaval y la fallas valencianas en la misma semana durante el año de redacción del presente trabajo, facilita analizar las similitudes de estas manifestaciones de sesgo popular. En todos estos casos hay una expectativa de construcción temporal de un mundo al revés, un asunto que ha sido ampliamente desarrollado por la historiadora Julia Ramírez Blanco en su texto "Utopías artísticas de revuelta"²⁶⁹ (2014). En este estudio se abordan acciones políticas que utilizan dichas estrategias festivo-prefigurativas²⁷⁰ con objetivos reivindicativos, en las que el "[...] fragmento urbano altera temporalmente su función, en una inversión carnavalesca del orden social."²⁷¹ No obstante, esta autora concluye advirtiendo que, si bien la transmisión mediática de este tipo de acciones implica la visualización de alternativas al discurso imperante, su potencia simbólica puede sustituir a la propia revolución²⁷². Se dibuja, por tanto, una paradoja que tiene muchos puntos de conexión con la crisis representacional, tanto a nivel político como artístico:

"[...] a partir de la década de los 60, la crisis de la representación artística y la crisis de la representación política han hecho que artistas y activistas traten de sustituir la representación por «el acto», marcado por una implicación física de carácter inmediato. En ambos casos aparece la misma paradoja por la cual el acto termina convirtiéndose de nuevo en representación, ya sea a través de la imagen museística o la imagen mediática. Por otra parte, en muchas ocasiones un acto es, de algún modo, «representación», al tener una «funcionalidad» que es, sobre todo, simbólica."²⁷³

269RAMÍREZ, J. *Utopías artísticas de revuelta; Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Cátedra, Madrid, 2014.

270Ramírez Blanco destaca, en este sentido, el "Carnaval Contra el Capital", llevado a cabo en la city de Londres en 1999, como una acción exitosa del colectivo Reclaim the Streets, caracterizado por trabajar con las tácticas de performatividad celebrativa, sin alejarse nunca de una finalidad reivindicativa. Los objetivos políticos de este colectivo se camuflan mediante los disfraces y las máscaras; como ocurrió en 1996 en la acción organizada en la carretera M41 de Londres, donde bajo los faldones de zancudos se ocultaban activistas que con [...] martillos neumáticos, taladran el asfalto y plantan agujeros [mientras que]: la música y el bullicio impiden que se oiga el ruido. Véase: *Ibid.* PP. 98-108

271*Ibid.* Pág. 89.

272*Las estéticas de protesta generan imágenes que son transmitidas por los medios de comunicación, introduciendo disonancias en el discurso dominante y permitiendo plantear ciertas preguntas al grueso de la población. Sin embargo, [...] la potencia de la acción especular puede hacer que las personas se sientan satisfechas solo con haber creado una imagen potente, y no vayan más allá. [...] existe el riesgo de que «el espectáculo de la rebelión sustituya a la posibilidad de la revolución».* Véase: *Ibid.* Pág. 275.

273*Ibid.* Pág. 279.

Estas reflexiones de Ramírez Blanco nos llevan a advertir de las implicaciones del carnaval, hoy patentes en las huelgas y manifestaciones; ya que si el primero era una estrategia que permitía aliviar al pueblo durante cuatro días, en el 8-M ha pasado algo parecido al haber sido subsumido y desactivado por todas las estructuras del poder. De tal forma, si en los días anteriores al 8-M uno visitaba la estación de "Nuevos Ministerios" en Madrid, descubriría que se llamaba "Nuevos Ministerios 8 de Marzo"²⁷⁴, y si uno encendía la televisión, vería múltiples lazos morados. Todo este panorama hace que surja una pregunta, que creemos queda muy bien resumida en una frase que una compañera —muy activista y participativa en el 8-M del año 2018— planteó en una historia de la red social "Instagram": "*Cuando todas las instituciones de poder respaldan una huelga, ¿contra quién se hace?*"²⁷⁵

Esta última idea es la misma que utiliza Sofía Rincón, y por ello decimos que, hasta ese punto, podríamos estar de acuerdo con ella. No obstante, uno se pregunta: ¿de verdad le interesa a Renfe las reivindicaciones feministas? Es decir, consideramos que los cambios de nombre de estaciones se producen sólo por intereses comercializables muy concretos; como pudo ser, en el caso de Metro de Madrid, la estación de "Vodafone-Sol"²⁷⁶. Si nos preguntamos contra qué luchamos y si nos hacen pensar que nuestras reivindicaciones son las que defiende el sistema, que son aspiraciones ya conseguidas, será más fácil que "compremos" las tesis defendidas por la extrema derecha política y mediática. De este modo, gracias a las herramientas de la representación, se puede tanto tornar agradable una idea reaccionaria —con el mecanismo de "no va en serio" que antes comentábamos—, así como deslegitimar o eliminar el componente político de otras propuestas.

En otro orden de cosas, esta idea de "*el feminismo hegemónico es machista*", no creemos que se base tanto en la creación de una mujer que depende del Estado — como nos quiere hacer entender Rincón al hablar de aspectos como el de las cuotas — sino, más bien, en un concepto que fue ya señalado por Estrella de Diego en "*El andrógino sexuado*"²⁷⁷ (1992): la defensa de unos valores masculinos como aquellos que pueden defender la verdadera emancipación femenina. Es decir, el sistema sólo ha permitido la independencia política y sexual de aquellas mujeres que se visten y adoptan los valores de lo patriarcal —violencia, competitividad, poder económico, clasismo, culto muscular al cuerpo, pelo corto, pantalones, etc.— en un proceso de homogeneización que toma lo masculino como el valor modélico²⁷⁸ —las chicas son guerreras—. Un enunciado que la filósofa Amelia Valcárcel resumía en una conferencia de 2015 con la frase: "*[hay que] deshacer las confusiones donde simplemente bajo la forma de la mujer se nos mete el contenido patriarcal.*"²⁷⁹

274MDO/E.P. *Próxima parada: Nuevos Ministerios - 8 de marzo* Okdiario, 6 marzo 2019. Madridiario, 4 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.madriario.es/465647/proxima-parada-nuevos-ministerios---8-de-marzo>

275Desgraciadamente, no podemos citar esta historia de forma académicamente correcta ya que este tipo de publicaciones tienen un carácter temporal y no permanente en Instagram.

276EUROPA PRESS. *La estación de Metro en Sol pasará a denominarse 'Vodafone Sol' durante los próximos tres años*. EUROPA PRESS, 1 junio 2013 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.europapress.es/economia/noticia-estacion-metro-sol-pasara-denominarse-vodafone-sol-proximos-tres-anos-20130601091635.html>

277DIEGO, E. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Machado Grupo de Distribución (S.L.), Madrid, 2018.

278Muy al contrario de lo que sucedió con otros planteamientos como el "hippie", momento el que los valores femeninos tradicionales —flores, resolución pacífica de conflictos, comunidad, pelo largo, vestidos y túnicas, etc.— fueron planteados como la vía con la que acabar con las estructuras tradicionales de poder. Véase: *Ibid.* Pág. 178.

279La transcripción es nuestra a partir de: VALCÁRCEL, A. *Conferencia "El acceso de las mujeres al poder: ¿una utopía?"* [en línea] [fecha de consulta: 14 abril 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7dobO_vjfbQ

En este sentido, es muy interesante analizar de nuevo el videoclip de Rincón "EsLIKEAVOXEs", porque en éste se desprende que Vox es la salvación ya que tiene al líder más "macho". El mejor ejemplo de esto sería la imagen en la que Abascal aparece como el David de Miguel Ángel, con un pene desproporcionadamente grande —pixelado—, frente al Valle de los Caídos y su cruz ya de por sí desproporcionada; mientras que Pablo Iglesias es descalificado por llevar un atributo femenino clásico, la coleta. Es por tanto, un debate que se basa en la fórmula machista de ver quien "tiene la polla más grande". Mientras que, en esta discusión patente en el video, la mujer parece que sólo puede empoderarse si porta una fusta y un traje como uniforme masculino —atributos fálicos— o, por el contrario, mantiene un papel de entidad deseante que desliza por su boca un afilado y húmedo pintalabios. Esta idea explica por qué, en la representación mediática conformada en los días posteriores a la huelga, periodistas —todos varones—, como Alberto García Reyes²⁸⁰, hayan hecho apología de figuras como Margaret Thatcher —la Dama de Hierro— o que, por el contrario, otros, como el ya mencionado Juan Manuel de Prada, mostrasen su fantasía por figura anuladas como individuos deseantes. Una situación que para Virginie Despentes, en el prólogo del libro de Paul B.Preciado "Un apartamento en Urano" (2019), se explica en los siguientes términos: "No lo sé. Pero por primera vez en mi vida siento que toda esta violencia que resurge no es más que el último gesto desesperado de la masculinidad tradicional abusiva y violadora."²⁸¹

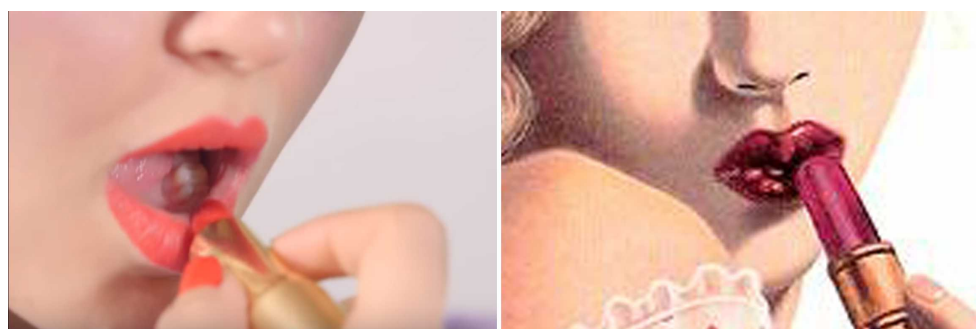


Ilustración 37: A la izquierda Sofía Rincon propone su "feminismo radical", detalle de un fotograma del video "EsLIKEAVOXEs", 2019. A la derecha, detalle de la portada de "Lolita" para Gallimard (colección folio), 1990. Consideramos que esta comparación no requiere comentario alguno.

Cabría añadir que estos mismos planteamientos han distorsionado otros debates de los colectivos sistemáticamente marginados, siendo el homosexual el que quizás ha sido víctima de la mayor fagotización y reificación en pos del sistema. De esta manera, una formación política como el Partido Popular que participó de una campaña por evitar a toda costa el matrimonio homosexual²⁸² o, en el que algunos de sus representantes se vanagloriaban de que en su ciudad no había "palomos cojos"²⁸³, ven hoy el "Día del Orgullo Gay" —que se ha transformado en una fiesta

280GARCÍA, A. *Mujercitas*. ABC. 9 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 9 marzo 2019] Disponible en: https://sevilla.abc.es/opinion/sevi-mujercitas-201903090839_noticia.html

281PRECIADO. P.B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce; prólogo de Virginie Despentes*. Editorial Anagrama (S.A.), Barcelona, 2019. Pág.14.

282AGENCIAS. *El PP presenta el recurso contra la ley de matrimonios homosexuales*. El Mundo, 30 septiembre 2005 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2005/09/30/espana/1128082853.html>

283Este caso es paradigmático, ya que el tema de los "palomos cojos", sacado de unas palabras del alcalde de Badajoz Miguel Celdrán, se transformó posteriormente en una fiesta reivindicativa debido a la actuación de el programa de "la Sexta" "El Intermedio". Véase: *La homofobia de Miguel Celdrán y sus palomos cojos 360p H 264 AAC*[en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?>

carnavalesca— positivamente por su contribución a la economía en Madrid. En contraposición, otras propuestas, como el "Orgullo Crítico" —una plataforma que reivindica la repolitización del "Orgullo"—, son duras con este proceso, puesto que como señala el colaborador de dicha plataforma Javier Bujarrabal: "*Muchos gays no han hecho el camino del feminismo. Con su imagen musculada, machuna, a veces desprecian la pluma.*"²⁸⁴ Como advertía Ramírez Blanco el espectáculo ha sustituido, en parte, a la verdadera revolución. Y así, el calificativo de "loco pícaro" o "loca", por salirse del patrón de género, sigue manteniendo las mismas consecuencias discriminatorias y de burla que estaban patentes en el dibujo de Goya que señalábamos en el apartado "La fiesta de los "aguafiestas"".

En los videos de Rincón se desprende la existencia de un momento de crisis de la masculinidad. Inflexión que no consideramos en la línea de propuestas como las de Camille Paglia o Jordan B. Peterson —fundamentos teóricos en los que se apoya Rincón pese a que no los cite—, sino más bien en sintonía a un proceso que, según Estrella de Diego, ya se viene arrastrando desde los años noventa²⁸⁵. Una crisis que ha generado que se tome como referencia el principio masculino heroico, que es, paradójicamente, por su ficción, culpable de la situación actual de frustración²⁸⁶. Esta crisis de la masculinidad —de la incapacidad de crear una fantasía masculina que no sea sinónimo de impotencia, debido a que no somos capaces de alcanzar el podium del "macho" absoluto y viril— genera como resultado una reacción de violencia que intenta anular la identidad sexual femenina por diversas variantes²⁸⁷. Éste es un aspecto que Zizek²⁸⁸ ha planteado entre dos soluciones que podrían permitir la supervivencia de la precaria fantasía masculina: o mortificar a la mujer o, por el contrario, una solución sadomasoquista; lo que se podría traducir, como ya hacíamos en nuestra introducción a "Apolo matando a los cíclopes", entre crear una diosa Diana eternamente masculinizada y empobrecida sexualmente en su androginia —condenada a la "frigidez"— o poniéndonos la máscara de ciervos que disfrutan de la pseudo-victimización como Acteón. Eso sí, este modelo sufre hoy un proceso de hipérbolo tan exagerado, que lo torna casi en una parodia "polichinesca". Deformación reflejada en personajes como la figura de Santiago Abascal con su pene exageradamente grande.

v=FopV4GGGoGc & DOSMANZANAS. *Éxito de la "caravana de palomos cojos" contra la homofobia del alcalde de Badajoz*. Dosmanzanas.com, 10 abril 2011 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.dosmanzanas.com/2011/04/exito-de-la-caravana-de-palomos-cojos-contra-la-homofobia-del-alcalde-de-badajoz.html>

284MORÁN,C. *La cuarta ola del feminismo y el mundo gay se miran de reojo*. El País, 17 noviembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/sociedad/2018/11/16/actualidad/1542392343_090003.html

285DIEGO, E.*Op. Cit.* 2018. Pág.167.

286Ibid. Pág. 197.

287El 9 de marzo algunos periodistas comentaron este asunto. Tal es el caso de Jorge Bustos, quien decía así: *Los hombres aún no se atreven a reconocer la imposibilidad de rayar a la altura del paradigma macho [...] Sabe que no lo es ni lo será nunca, pero le falta coraje para asumirlo. Y ese ruidoso autoengaño gesta monstruos. Si practicamos la anatomía de un machista descubriremos a un hombre torturado por la distancia entre su yo ideal y su yo real*. Si bien su conclusión de: [...] *urge una ola de virilidad que reconcilie a los hombres consigo mismos: con el noble barro del que están hechos*; dista de nuestro planteamiento, le ponemos como ejemplo de una problemática sobre la que se empieza a reflexionar. Véase: BUSTOS, J. *Anatomía de un machista*. El Mundo. 9 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 9 marzo 2019] Disponible en: <https://www.elmundo.es/opinion/2019/03/09/5c82a86921efa00f2a8b46be.html>

288Estas reflexiones pertenecen también a la serie documental "The pervert's guide to cinema" (2006), pudiéndose encontrar en línea un video que las reúne: ZIZEK, S. *Zizek Eyes Wide Shut* [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NeZGTh_qmJc

Podemos constatar, por tanto, que el desahucio del carácter disruptivo de los ritos comunitarios —donde la fiesta, la utopía y las reivindicaciones buscan otros modos de socialización integradores y participativos— genera una frustración que se visibiliza en los nuevos soportes de comunicación —como los memes—, y cómo el avance de las vindicaciones por parte de los históricamente considerados grupos sociales subalternos, llevan a una actitud reaccionaria por parte de formaciones políticas, cuyos líderes han optado por un rol público de figura viril hiperbólica con un discurso de autoridad que se propone como garante de los valores asociados a la noción de identidad nacional.

Conclusiones

Llegados al final de este documento, son varias las conclusiones que se han formulado. En base a los epígrafes que a lo largo de todo el documento han sido abordados bajo el término "debate", realizaremos ahora una enumeración de las conclusiones generales del presente trabajo:

- Podemos constatar, dentro del terreno puramente artístico, como la relación tradicional del artista masculino con la modelo femenina ha seguido un proceso de transformación motivado por un, cada vez mayor, deseo de sumisión. Este supuso que, en primer lugar, el maniquí sustituyese al cuerpo femenino cuando debían de ser estudiados los ropajes; y, en segundo lugar, que estas figuras articuladas reemplazasen definitivamente a la persona debido a que, en su carácter inanimado, implicaban una completa docilidad ante los deseos del artista. Este tipo de relación jerárquica ha ido desapareciendo, paulatinamente, en las prácticas creativas contemporáneas, hasta ser el propio cuerpo, y no el ajeno, el que se ha usado como modelo y como elemento narrativo-discursivo principal de la obra; tal y como vemos en el autoerotismo de Pierre Molinier.
- Otra conclusión radicaría en la dificultad de concretar modelos de referencia en un momento marcado por una crisis representacional. Este aspecto se ve reflejado en la comparativa que podemos establecer entre las fotografías de archivo de antiguos modelos de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, con maniqués cargados de connotaciones eróticas y misóginas, y la actual construcción de bodegones en las mismas aulas caracterizados, estos últimos, por un aparente carácter neutral, tanto en su formalización como en su temática. Del mismo modo, en el terreno de la política, la crisis representacional lleva a la dificultad de establecer modelos o referentes de poder; lo que ha llevado a una sátira e iconoclasia política que es utilizada deliberadamente en las estrategias de campaña. En este sentido, cabe recordar cómo, en el texto de Klossowski, Acteón intentaba destruir la imagen sagrada de la diosa, y cómo en el ritual del peleele el mismo acto de subida lleva asociada la caída.
- A partir de la última película de Pasolini, "Saló o los ciento veinte días de Sodoma", hemos podido ejemplificar cómo socialmente hay colectivos subalternos marginados o discriminados. Estos segregados, haciendo un paralelismo con el juego, no deben su situación a su propia condición, sino a un papel delimitado de antemano y ajeno a la conformación de las reglas. Ésta conclusión, que ya aparecía a partir de la figura del "enano" en el cuadro de Domenichino, se ha ido ampliando, a lo largo del trabajo, con otros grupos como las mujeres, las identidades sexuales y/o de género no binarias, personas con diversidad funcional/cognitiva, etc. Todos ellos han sido generalmente renegados debido a que su identidad fuera del discurso oficial supone que, este mismo, se ponga en entredicho; utilizándose para su denominación términos genéricos como loco/a.
- Gracias al texto de Bataille "Historia del Ojo", verificamos cómo hay un reflejo de la misma crueldad ejercida sobre los grupos minoritarios a los que hacíamos mención, como seres reificados, en las representaciones simbólicas que de los mismos se han conformado.
- A partir del análisis de Lolita, hemos expuesto cómo se han construido discursos que justifican la violencia ejercida contra la libertad sexo-genérica, argumentando provocaciones que, pese a las diferencias de poder, son tomadas como excusas para los comportamientos abusivos.
- Mediante el análisis de la muñeca, hemos podido comprobar cómo la construcción del arquetipo físico y de comportamiento femenino se ha planteado a partir de la anulación de la mujer como entidad deseante, ya sea en cuanto a toma de decisiones se refiere, como también a los aspectos

relacionados con la sexualidad. Ésto lo veíamos ya reflejado en Diana, una diosa fuerte y cazadora, pero cuyo poder y libertad se contrarrestaban con el celibato; también en la construcción de un imaginario en el que la muñeca, por su docilidad, sustituye a la mujer real; o, en el mismo sentido, con las mujeres muertas que, en su eterna juventud e inoperatividad, se tomaron como referente de construcción del rol femenino.

- Hemos visto cómo las clases populares, no pudiendo acabar de forma directa con los poderes opresores, han participado en estrategias de ejecución simbólicas de los mismos. Ésto se veía reflejado en el ajusticiamiento del pelele —como imagen del poder heteropatriarcal—, así como en toda la práctica carnavalesca en su conjunto, ya que ésta implica un cambio de papeles de poder.
- Todos estos colectivos subalternos han sido víctimas bufonescas de la burla y del espectáculo. Produciéndose, no obstante, un respeto interesado debido a que se les ha considerado como los portadores de aquella verdad que nadie era capaz de decir, ya fuese porque éstos se encontraban fuera de toda restricción social o porque se les atribuyese algún tipo de conexión con lo espiritual y lo divino.
- Estas identidades folklorizadas tanto en su aspecto marginal, como en su función de espectáculo grotesco y de voz de la verdad popular han sido heredadas, de forma simbólica, por los medios de comunicación; siendo los guiñoles o marionetas las que actúan como simulacros del antiguo bufón.
- Pese a lo dicho, se puede establecer otra conclusión, y es que estas actitudes iconoclastas e irreverentes pueden ser vehiculadas. Al igual que Acteón imitaba el papel de la presa para así conseguir violar a la cazadora —sin que en ningún momento esto supusiera que él aceptase un verdadero cambio de roles, más allá de la pura estrategia—, imágenes satíricas o campañas irreverentes son producidas por determinados poderes como estrategias de camuflaje con las que aportar una imagen cercana, pero con la intención de mantener las jerarquías de poder. Hemos podido comprobar que ésto ya se producía en ciertos juguetes que intentaban adoctrinar a la población infantil, en el terreno de la ficción con el caso del muñeco Waldo, así como en el uso de memes por el partido político Vox.
- Por último, se produce un paralelismo entre la dinámica carnavalesca, —siendo ésta una herramienta con la que controlar a la población, permitiendo quebrantar el orden social durante un tiempo breve y concreto—, y aquellas manifestaciones que, habiendo perdido su sesgo políticamente disruptivo, actúan como elementos festivos de sublimación. Es decir, son herramientas, ambas, que permiten que una vez instaurada una ideología, ésta se mantenga en el periodo poshegemónico.

Prospectiva

Al realizar una visión retrospectiva sobre el trabajo de investigación llevado a cabo durante este curso, somos conscientes de la gran cantidad de cambios de pensamientos, de nuevas lecturas, áreas de conocimiento y diversidad de visiones a las que hemos podido acceder.

Como bien se ha señalado en apartados anteriores, este trabajo ha sido realizado en paralelo a una obra plástica personal. Esta relación teórica-práctica fue muy estrecha en los primeros meses. De esta forma, el deseo de investigar los maniqués, por poner un ejemplo, surgió como resultado de la toma de conciencia de las connotaciones de poder implícitas en la relación entre el artista-varón-sujeto y la modelo-mujer-objeto. Así mismo, descubrimientos de imágenes, como las fotografías de la Facultad recogidas en el prólogo o diversos memes, supusieron cambios en los enfoques y las perspectivas con las que se abordaban ciertos aspectos del trabajo.

Este documento abre muchas vías de investigación susceptibles de ser abordadas a futuro. En primer lugar, nos gustaría poder profundizar en la complejidad iconográfica y las relaciones del cuadro de Domenichino, que aquí simplemente hemos enunciado de forma superficial. En segundo lugar, las fotografías de la Facultad recogidas en el prólogo, permiten enlazar y plantear nuevas reflexiones como el proceso de censura que se produjo en los vidrios de protección de las mismas. En tercer lugar, aspiramos a ampliar nuestro campo de estudio más allá de las conexiones entre sociedad y juego, para abarcar las tácticas de ludificación que se han ido incorporando en la economía, la educación y el entorno laboral en el neocapitalismo del siglo XXI. Por otro lado, sería oportuno documentar y redactar otros trabajos que congreguen prácticas artísticas de disidencia-sexual, que construyan nuevos imaginarios o que se contrapongan a los aquí recogidos, como podrían ser las propuestas de Majo Pulido o Mariel Clayton.

Cabe destacar que también nos resulta de interés revisar la bibliografía, así como muchos de los planteamientos, para una mejor asimilación de las muchas y estimulantes materias en las que, gracias a este documento, hemos podido iniciar nuestra inmersión. También, anhelamos continuar con nuevas lecturas que amplíen temas de los que ahora sólo tenemos una visión general, o de los que, recientemente, se han planteado nuevas visiones más actualizadas; como podría ser el concepto de "aguafiestas", que ha sido examinado y reivindicado por la académica Sara Ahmed.

Así mismo, hay muchos conceptos consustanciales a este trabajo y a los que no hemos hecho referencia. Por ejemplo, los estudios "Queer". Si bien es cierto que hemos hecho uso de una gran cantidad de autoras y autores que trabajan en torno a estas temáticas —Juan Vicente Aliaga, Javier Bujarrabal, Virginie Despentes, Paul B.Preciado—, también es cierto que nos hemos resistido a utilizar la palabra Queer. Nuestra reticencia se debe a las connotaciones del término, Queer agrupa a la diversidad sexo-género, a la diversidad funcional y cognitiva, a los trabajadores sexuales... Queer es un término anglosajón despectivo y reapropiado, pero que pierde su eficacia en nuestro contexto lingüístico. Se corre el riesgo de neutralizarlo y academizarlo, por lo que hemos hecho uso de otras palabras como "loco", "aguafiestas", "insolentes" o "malsano". De igual manera, hemos evitado emplear fórmulas como LGTB, LGTBI, LGTBI+, LGTBIQ, etc. Ésto se debe a las problemáticas que conlleva su uso; es decir, la permutación de categorías.

Todo lo anterior dibuja otras problemáticas, ¿a quién van dirigido trabajos como el presente documento? ¿Estamos intentando llevar a las instituciones de poder conceptos que son netamente disruptivos? Y si esto se produce por nuestra parte, ¿no los estamos desactivando en paralelo a tácticas como llamar a la estación de

Nuevos Ministerios con el concepto agregado de 8-M? ¿Qué estrategias disidentes tenemos? Estas preocupaciones pueden ser aplicadas también a la producción artística, ¿tiene algún sentido un arte-queer o un arte-feminista? ¿No se pervierten las intencionalidades políticas en producciones que se amparan en estos movimientos? En definitiva, son preguntas y discusiones en torno a la disidencia, la alteridad y el lenguaje, que quedan abiertas para futuros trabajos.

Por lo tanto, ningún tema se queda cerrado en este documento. Más bien, éste actúa como un punto de partida y de motivación con el que adentrarnos en áreas del conocimiento hacia las que sentimos gran pasión y afinidad biográfica, lo que también abre la posibilidad de aproximaciones autoetnográficas. Esperamos haber aportado una visión de interés al marco académico que, con objeto de profundizar en en este ámbito de estudio, en un breve plazo de tiempo se traducirá en una Tesis Doctoral.

Bibliografía

Monografías

- ALPERS, S. *La creación de Rubens; traducción de Amaya Bozal*. A. Machado libros, Madrid, 2001.
- AMORES, S. *La muñeca española de posguerra*. Diábolo Ediciones, Madrid, 2018.
- BAJTÍN, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento; el contexto de Francois Rabelais; versión de Julio Forcat y César Conroy*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires & Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- BARROSO, M.A. *Pier Paolo Passolini. La brutalidad de la coherencia*. Ediciones Jaguar (S.A.), Madrid, 2000.
- BENJAMIN, W. *Juguetes; traducción de Juan J. Thomas*. Casimiro libros, Madrid, 2016
- BOUZA, F. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*. Temas de Hoy, Madrid, 1991.
- BRETÓN, A. *Manifiestos del Surrealismo; traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini*. Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001.
- CASTRO, F. *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual [sin notas a pie de página]*. New Castle Ediciones, Murcia, 2016.
- CUESTA, J.M. *Clausuras de Pierre Klossowski*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo; traducción de Amaia Donés Mendia*. Sans Soleil ediciones, Barcelona, 2016.
- , *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad; traducción de Juana Salabert*. Losada, Madrid, 2005.
- DIEGO, E. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Machado Grupo de Distribución (S.L.), Madrid, 2018.
- DOCAMPO, J, et al. *La biblioteca del Greco*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014.
- E.HENDERSON, G. *Fealdad, una historia cultural; traducción de Guillem Usandizaga*. Turner Publicaciones (S.L.), Madrid, 2018.
- ELLEDGE, J. *Henry Darger, Throwaway Boy; the tragic life of an outsider artist*. Overlook Duckworth, New York & London, 2013.
- FERNÁNDEZ, B. *De Rabelais a Dalí : la imagen grotesca del cuerpo*. Universitat de Valencia, Valencia, 2004.
- FOUCAULT, M. *El orden del discurso; traducción de Alberto González Troyano*. Fábula Tusquets Ediciones (S.A.), Barcelona, 2002.
- FREEDBERG, D. *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes; traducción de Marina Gutiérrez De Angelis*. Sans Soleil Ediciones, Vitoria-Gasteiz, 2017.
- GARCÍA MATOS, M. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Instituto Español de Musicología, Madrid, 1951.
- GARCÍA, A., BAJTÍN, M. & CARO, J. *Vida de carnaval. De máscaras, parodias, literatura y carnavalización*. Libros Corrientes, Madrid, 2019.
- HERRERO, M. *Telemuñecos; marionetas y muñegotes de la historia de la televisión*. Diábolo Ediciones (S.L.), Madrid, 2018.
- HOCKNEY, D. & STANGOS, N. *David Hockney: my early years*. Londres, Thames and Hudson, 1988.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens; traducción de Eugenio Imaz*. Emecé, Buenos Aires, 1968.
- INGRES. *Perpetuar la belleza; traducción de J. Bosch Bousquet*. Casimiro libros, Madrid, 2015.
- KLOSSOWSKI, P. *El baño de diana; traducción de Dolores Díaz Vaillagou*. Tecnos (D.L.), Madrid, 1990.
- LIBIS, J. *El mito del andrógino; traducción de María Tabuyo & Agustín López*. Ediciones Siruela (S.A.). Madrid. 2001.
- NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia; traducción de Eduardo Ovejero*. Austral, Barcelona, 2013.
- OLIVA, C. & MONREAL, F.T. *Historia básica del arte escénico*. Ediciones Cátedra (S.A.), Madrid, 1994.
- PACHECO, F. *Arte de la Pintura, su antigüedad y sus grandezas. 1649*. [en línea] [fecha de

consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en:
<http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/11000019456.PDF>

- PELIT, P. *Molinier. Une vie d'enfer*. Ramsay/Jean-Jacques pauvert, Paris, 1992.
- PEÑA, M. *La España que viví*. Ril editores, Santiago de Chile, 2007.
- PLATÓN. *El Banquete; edición de Patricio de Azcárate*. Madrid, 1871.
- PORTER, R. *Breve historia de la locura; traducción de Juan Carlos Rodríguez*. Turner Publicaciones (S.L.), Madrid, 2003.
- PRECIADO, P.B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce; prólogo de Virginie Despentes*. Editorial Anagrama (S.A.), Barcelona, 2019.
- RAMÍREZ, J. *Utopías artísticas de revuelta*. Cátedra, Madrid, 2014.
- SANZ, M. *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Editorial Anagrama (S.A.), Barcelona, 2019.
- STOICHITA, V. & CODERCH, A.M. *El último carnaval; un ensayo sobre Goya*. Ediciones Siruela, Madrid, 1999.
- STOICHITA, V. *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte; traducción de Anna Maria Coderch*. Cátedra, Madrid, 2009.
- *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea; traducción de Anna María Coderch*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.
- *Simulacros : el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock; traducción de Anna María Corderch*. Ediciones Siruela, Madrid, 2006.

Trabajos académicos

- ÁVILA, A. «El "ente plástico": Gómez de la Serna-Gutierrez Solana (A propósito del maniquí)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XIII, 2001.
- BASCH, V. *El cuerpo mirado: entre psiconálisis y pornografía*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2016.
- BERNÁRDEZ, A. «Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la material artificial y la carne » *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, (14), 2009.
- BETRÁN, M. *La utilización del disfraz en los planteamientos artísticos contemporáneos. Desde 1980 hasta la primera década del siglo XXI*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2013.
- BORGENDORFF, H. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. 2005.
- CALVENTE, P. *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, Granada, 2015.
- CORREA, I. *Homo Verres*. Trabajo Fin de Máster. Universidad Complutense, Madrid, 2011.
- DORADO, E., et al. *La momia de la hija del doctor Velasco. Disección de una leyenda*. Revista de la Escuela de Medicina Legal, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.
- IGLESIAS, P. *Lolita, de Nabokov a Kubrick o el poder femenino en el heteropatriarcado*. YOUKALI. Revista crítica de las artes y el pensamiento (10), 2011.
- PANIZO, J. *Refranes alusivos al carnaval*. Revista de Folklore. [en línea] [fecha de consulta: 18 Enero 2019] Disponible en: <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=909>
- PARDO, J.L. *TOY STORY ¿Qué quiere un niño?*. SILENO, nº 2, Madrid, Mayo 1997.
- PINDADO, S. *Deficiencias e imágenes (ceguera, locura, epilepsia-histeria y enanismo)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 2009.
- RODRIGO ÁLVAREZ, J.G. *Una aproximación al muñeco de trapo en el arte*. Doblespacio Magazine Nº4. 2014.
- SINA, M. *Barajas y narices en relación a la teoría de lo grotesco*. Trabajo Fin de Máster. Universidad Complutense, Madrid, 2015.
- TORRES, R.D. *La infidelidad de los dioses: lenguaje y simulacro en Pierre Klossowski*. Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Vol. 27 (53), 2018.

Catálogos

- ALIAGA, J.V; BONET, J.M; COLAIZZI, G. *Pierre Molinier*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999.
- CRUZ, A., A.T. SMITH, E., JONES, A. Cindy Sherman: Retrospective. Londres : Thames and Hudson ; Chicago : Museum of Contemporary Art ; Los Angeles : Museum of Contemporary Art, 1997.
- DEL MAR ARNÚS, M. et al. *Jose María Sert*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1987.
- DORÉ, G. *La guerra civil en Francia; traducción, introducción y notas de René Parra*. El Nadir Ediciones (S.L.), Valencia, 2017.
- MUNRO, J. *Silent partners; artist mannequien from function to fetish*. The Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2014.

Textos literarios

- BATAILLE, G. "*La historia del ojo; traducción de Antonio Escocetado*". Tusquets Editores S.A. Barcelona, 1986.
- CERVANTES, M. DE. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha; edición de John Jay Allen*. Ediciones Cátedra (S.A.), Madrid, 1977.

Artículos y reseñas periodísticas

- 20.MINUTOS.ES. *¿Qué significa Vox?* 20 minutos, 2 diciembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 26 abril 2019] Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/3507168/0/significado-siglas-vox/>
- *Iglesias tuitea un meme en el que compara a Echenique con Doña Rogelia* . 20 minutos, 17 abril 2019 [en línea] [fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://www.20minutos.es/gonzoo/noticia/meme-tuiteado-pablo-iglesias-echenique-dona-rogelia-3617719/0/>
- AGENCIAS. *El PP presenta el recurso contra la ley de matrimonios homosexuales*. El Mundo, 30 septiembre 2005 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2005/09/30/espana/1128082853.html>
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, C. *UNA ENTREVISTA DE CAYETANA ÁLVAREZ DE TOLEDO JORDAN B. PETERSON*. El Mundo, 13 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 23 abril 2019] Disponible en: <https://www.elmundo.es/opinion/2018/02/12/5a80aa4746163f61168b4622.html>
- BUSTOS, J. *Anatomía de un machista*. El Mundo. 9 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 9 marzo 2019] Disponible en: <https://www.elmundo.es/opinion/2019/03/09/5c82a86921efa00f2a8b46be.html>
- CONSTELA, T. *Manual de instrucciones para leer "Lolita"*. El País, 11 marzo 2018 [en línea] [fecha de consulta: 23 enero 2019] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/03/10/actualidad/1520696379_102115.html
- DE PRADA, J.M. *Judy y Madeleine, el descubrimiento de la mujer*. ABC CULTURAL. 9 marzo 2019. Pág.16.
- DEL MOLINO, S. *Lectores que lean "Lolita" sin prejuicios*. El País, 28 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 29 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/02/27/opinion/1519756225_428228.html
- DÍAZ, C. *Sofía Rincón a OKDIARIO: "No voy a la huelga del 8M, el feminismo hegemónico es machista"*. Okdiario, 6 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://okdiario.com/espana/sofia-rincon-okdiario-no-voy-huelga-del-8m-feminismo-hegemonico-machista-3785510>
- *Sofía Rincón inicia con Sánchez Dragó los preparativos de la película de Blas de Lezo*. Okdiario, 6 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://okdiario.com/espana/sofia-rincon-inicia-sanchez-drago-preparativos-pelicula-blas-lezo-3785757>
- DONCEL, C. *Mi novia es una muñeca de silicona* El País 9 julio 2017 [en línea] [fecha de

- consulta: 30 diciembre 2018] Disponible en: https://elpais.com/internacional/2017/07/07/mundo_global/1499448402_302021.html
- DOSMANZANAS. *Éxito de la "caravana de palomos cojos" contra la homofobia del alcalde de Badajoz*. Dosmanzanas.com, 10 abril 2011 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.dosmanzanas.com/2011/04/exito-de-la-caravana-de-palomos-cojos-contr-la-homofobia-del-alcalde-de-badajoz.html>
- EUROPA PRESS. *La estación de Metro en Sol pasará a denominarse 'Vodafone Sol' durante los próximos tres años*. EUROPA PRESS, 1 junio 2013 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.europapress.es/economia/noticia-estacion-metro-sol-pasara-denominarse-vodafone-sol-proximos-tres-anos-20130601091635.html>
- FERNÁNDEZ, A. *La oscura vida de un pintor marginal*. El País, 2 marzo 2008 [en línea] [fecha de consulta: 14 mayo 2019] Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/03/02/eps/1204442816_850215.html
- FREIXAS, L. *¿Qué hacemos con "Lolita"?* El País, 21 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 29 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/02/12/opinion/1518461930_463833.html
- GARCÍA, A. *Mujercitas*. ABC. 9 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 9 marzo 2019] Disponible en: https://sevilla.abc.es/opinion/sevi-mujercitas-201903090839_noticia.html
- LILLO, A. *Lolita y el triunfo de la literatura*. El País, 26 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 29 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2018/02/26/valencia/1519668398_031104.html
- MARIÑO, H. *"La Noche en Blanco es el botellón cultural de Gallardón"*. Público, 5 agosto 2010 [en línea] [fecha de consulta: 3 febrero 2019] Disponible en: <https://www.publico.es/culturas/noche-blanco-botellon-cultural-gallardon.html>
- MDO/E.P. *Próxima parada: Nuevos Ministerios - 8 de marzo Okdiario*, 6 marzo 2019. Madridiario, 4 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.madriario.es/465647/proxima-parada-nuevos-ministerios---8-de-marzo>
- MORÁN, C. *La cuarta ola del feminismo y el mundo gay se miran de reojo*. El País, 17 noviembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://elpais.com/sociedad/2018/11/16/actualidad/1542392343_090003.html
- NUALART, C. *¿Discriminan a las artistas los museos estatales? El caso del Reina Sofía*. The Conversation, 7 enero 2019 [en línea] [fecha de consulta: 28 mayo 2019] Disponible en: <https://theconversation.com/discriminan-a-las-artistas-los-museos-estatales-el-caso-del-reina-sofia-109335>
- RENDUELES, L. *Así capta Vox a los más jóvenes* el Periódico, 7 enero 2019 [en línea] [fecha de consulta: 9 mayo 2019] Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/politica/20190107/asi-capta-vox-jovenes-memes-instagram-7232683>
- RODRIGUEZ, M. *El intérprete que oía voces y veía ángeles*. El País, 12 diciembre 2013 [en línea] [fecha de consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2013/12/12/gente/1386836841_112094.html?rel=mas
- S.E. *El parecido entre Echenique y Doña Rogelia*. ABC. 17 abril 2019 [en línea] [fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: https://www.abc.es/elecciones/elecciones-generales/abci-parecido-entre-echenique-y-dona-rogelia-201904171317_noticia.html
- Saló, o los 120 días de Sodoma*. La Vanguardia [en línea] [fecha de consulta: 25 enero 2019] Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cartelera/peliculas/salo-o-los-120-dias-de-sodoma-m-5449>
- TENTACIONES. *El juguete erótico de la polémica: una 'gothic lolita' que se entrega en un ataúd*. El País 17 marzo 2016 [en línea] [fecha de consulta: 27 enero 2018] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/03/16/tentaciones/1458148531_295634.html
- TERRASA, R. *La manifestación del 8-M desde dentro: "No somos histéricas, somos históricas"*. El Mundo, 8 marzo 2019 [en línea] [fecha de consulta: 9 marzo 2019] Disponible en: <https://www.elmundo.es/espana/2019/03/08/5c82e224fdddfefb88b45a6.html>
- TERUEL, A. *Movilización en defensa de los guiñoles franceses*. El país.2015. [en línea] [fecha de consulta: 21 enero 2019] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/07/02/television/1435845996_158289.html
- VANDE, P. *'Black Mirror' también 'predijo' el ascenso de Donald Trump*. El País, 13 noviembre 2016

[en línea] [fecha de consulta: 31 enero 2019] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/11/10/television/1478797784_387367.html

VIEJO, M. *La estrategia de Vox en redes sociales: ya es el primer partido en Instagram, la plataforma con más jóvenes*. El País, 16 diciembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 31 enero 2019] Disponible en: https://elpais.com/politica/2018/12/12/actualidad/1544624671_005462.html

WAITES, R. BBC NEWS: *La máscara de "V de Vendetta": ¿qué hay detrás?* [en línea] [fecha de consulta: 28 diciembre 2018] Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/10/111020_mascara_v_vendetta_az

Películas, documentales y series

AMADORI, L.C. *La violetera* [película]. España. Producciones Benito Perojo, Trevi Cinematográfica, Vic Film (S.L.), 1958.

FIENNES, S. *The Pervert's Guide to Cinema* [documental]. Reino Unido, Austria & Países Bajos. Mischief Films & Amoeba Film, 2006.

FLEMING, V. *The Wizard of Oz* [película]. EE. UU. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

FORMAN, M. *Goya's Ghosts* [película]. España & EE.UU. The Saul Zaent Company & Xuxa Producciones (S.L.), 2006.

GALLIENNE, G. *Guillaume y los chicos, ¡a la mesa!* [película]. Francia. Don't Be Shy Productions, France 3, Gaumont, LGM. Productions, Rectangle Productions, uFilm., 2013.

HIGGINS, B. *Black Mirror: S.2. Chap.3. The Waldo Moment* [serie]. Reino Unido. Channel 4, United & Netflix, 2013.

HITCHCOCK, A. *Vertigo* [película] EE. UU. Alfred J. Hitchcock Productions , 1958.

KUBRICK, S. *A Clockwork Orange* [película]. Reino unido y EE.UU. Warner Bros, Hawk Films, Vic Films.1971.

----- *Eyes Wide Shut* [película]. Warner Bros & Stanley Kubrick. Productions , 1999.

----- *Lolita* [película]. Reino Unido & EE.UU. Seven Arts Productions, A.A. Productions Ltd., Anya Pictures & Transworld Pictures, 1962.

LYNCH, J. *Boxing Helena* [película].EE.UU. Orion Classics, 1993.

PASOLINI, P.P. *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* [película]. Italia & Francia. Produzioni Europee Associate & Les Productions Artistes Associés, 1975.

SCHEETZ, C. *Los simpsons S.12. Chap.19 . Nos vamos a Jubilandia* [serie]. EE. UU. 20th Century Fox Television , 2001.

Vídeos en línea

CASTRO, F. Círculo de Bellas Artes: *Fernando Castro desgarra a Francis Bacon* [en línea] [fecha de consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GhkHFDF6cMU&t=3530s>

----- *Redes para el arrastre: Fanáticos transmedia* [en línea] [fecha de consulta: 12 diciembre 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kyEnp6dKf8c&t=3545s>

Diario Público: *Otra vuelta de tuerka- Virginie Despentes con Pablo Iglesias* [en línea] [fecha de consulta: 18 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3w3mrjAV-g>

EXPERTO EN IGUALDAD. *Sofía Rincón VS La tele (entrevista)* [en línea] [fecha de consulta: 13 abril 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GTGYgy5Bzb8>

La homofobia de Miguel Celdrán y sus palomos cojos 360p H 264 AAC[en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FopV4GGGoGc>

Laura Inclán Cuplés de Lavapiés El Paticano [en línea] [fecha de consulta: 20 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=moGsRK1HpSg>

PORTA-LAS NIÑAS UNAS GUARRAS Y LOS TIOS UNOS CERDOS [en línea] [fecha de consulta: fecha de consulta: 17 febrero 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=IVvtSv3hb_U

- RINCÓN, S. Concentración por los Memes Es - Sofía Rincón #FachFetish [en línea] [fecha de consulta: 13 abril 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NORHsuCe0IA>
- . *EsLIKEAVOXEs* [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=TjW_VdpVAsY
- Rockefeller - Entre amigos - Jose Luis Moreno (1986) [en línea] [fecha de consulta: fecha de consulta: 30 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V0UVqZBiOTM&t=47s>
- VALCÁRCEL, A. Conferencia “El acceso de las mujeres al poder: ¿una utopía?” [en línea] [fecha de consulta: 14 abril 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7dobO_vjfbQ
- Lolita slave toy (Deep web) - Su realidad [en línea] [fecha de consulta: fecha de consulta: 18 febrero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QwsG0mlqBKU&t=5s>
- ZIZEK, S. *La tercera píldora y los videos juegos* [en línea] [fecha de consulta: 15 Enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zgcGvKG-YfE>
- . *Zizek - Vertigo 2017* [en línea] [fecha de consulta: 29 enero 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-DrddqLwck4>
- . *Zizek Eyes Wide Shut* [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NeZGTh_qmJc

Podcasts

- Francis Bacon discusses a Titian masterpiece [podscat]. BBC. Radio3, 4 marzo 1972. [en línea] [fecha de consulta: 12diciembre 2018] Disponible en: <http://www.bbc.co.uk/archive/bacon/5419.shtml>

Sitios en línea

- @Coruna_con_vox. Instagram [en línea][fecha de consulta: 31 enero 2019] Disponible en: https://www.instagram.com/coruna_con_vox/?hl=es
- @elenacastrocordoba. Instagram [en línea][fecha de consulta: 13 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/elenacastrocordoba/?hl=es>
- @fotosfritas. Instagram [en línea][fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/fotosfritas/>
- @marxa_marxista. Instagram [en línea][fecha de consulta: 14 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/m>
- @pnique. Twitter [en línea][fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://twitter.com/pnique/status/1118236082074734593>
- Archivo del Musée d’Orsay. *Daumier, Las celebridades del Justo Medio* [En línea] [Fecha de consulta: 21 enero 2019]. Disponible en: https://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/article/daumier-span-classitaliquenoirles-celebrites-du-juste-milieuspan-4230.html?S=&tx_tnews%5BbackPid%5D=258&cHash=e1cc5e3899&print=1&no_cache=1&
- catfishing. Urban Dictionary [en línea] [Fecha de consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Catfishing>
- Colección del Museo del Prado. El pelele. *Museo del Prado* [en línea] [Fecha de consulta: 18 enero 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pelele/a1af2133-ff7b-4f47-a4ac-030cb23cb5b6>
- Colección del Museo del Prado. Maniquí articulado. *Museo del Prado* [En línea] [Fecha de consulta: 10 noviembre 2018]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maniqui-articulado/716c3c80-5076-4f09-a730-df5bd7de9c81>
- E.ZIMMER, D. *Covering Lolita* [en línea] [fecha de consulta: 24 enero 2019] Disponible en: <http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/LoCov.html>
- Juzgar un libro por su portada: *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Espacio de la ULE dedicado a la lectura. [en línea] [fecha de consulta: 23 enero 2019] Disponible en: <http://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/2017/06/09/juzgar-libro-portada-lolita/>

- Juzgar un libro por su portada: Lolita, de Vladimir Nabokov.* Espacio de la ULE dedicado a la lectura. [en línea] [fecha de consulta: 23 enero 2019] Disponible en: <http://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/2017/06/09/juzgar-libro-portada-lolita/>
- PRECIADO, P.B. “QUEER”: HISTORIA DE UNA PALABRA por BEATRIZ PRECIADO. Parole de Queer, 15 abril -15 junio 2009 [en línea] [fecha de consulta: 10 mayo 2019] Disponible en: <http://paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>
- Qué es VOX. VOX [en línea] [Fecha de consulta: 26 abril 2019]. Disponible en: <https://www.voxespana.es/espana/que-es-vox>
- Sammlung Museum Für Kunst und Gewerbe Hamburg. Gliedermann. MKG-hamburg [En línea] [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2018]. Disponible en: <https://www.mkg-hamburg.de/de/sammlung/sammlungen/mittelalter-bis-renaissance/gliedermann.html>
- SIERRA, I. *VOX ha sido uno de los memes favoritos de España en los últimos tres años. Ahora que son una realidad, también.* The What mag, 3 diciembre 2018 [en línea] [fecha de consulta: 31 enero 2019] Disponible en: <https://www.thewatmag.com/asi-fue/vox-ha-sido-uno-memes-favoritos-espana-ultimos-tres-anos-realidad-tambien>
- sockpuppet.* Urban Dictionary [en línea] [Fecha de consulta: 8 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=sockpuppet>
- The National Gallery Paintings. Apollo killing the cyclops. *The National Gallery* [En línea] [Fecha de consulta: 16 diciembre 2018]. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenichino-and-assistants-apollo-killing-the-cyclops>
- The National Gallery Paintings. *Villa Aldobrandini Frescoes.* *The National Gallery* [En línea] [Fecha de consulta: 16 diciembre 2018]. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenichino-and-assistants-villa-aldobrandini-frescoes>
- ZAPATA, I. *Juzgar Lolita por su portada.* LETRAS LIBRES, 20 febrero 2018 [en línea] [fecha de consulta: 24 enero 2019] Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/cultura/juzgar-lolita-por-su-portada>

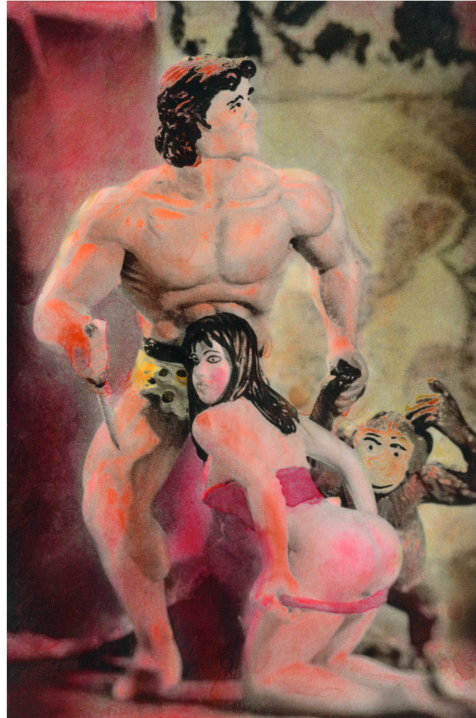
Lista de ilustraciones

- Ilustración 1:** DOMENICHINO. *Apollo killing the Cyclops*. 1616-18. Fresco, transferido a lienzo y montado sobre tabla. 316,3 x 190,4 cm [imagen digital en línea]. The National Gallery. Londres [fecha de consulta: 24 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenichino-and-assistants-apollo-killing-the-cyclops>.
- Ilustración 2:** Detalle de *Apollo killing the Cyclops* (Ilustración 1) junto a : Detalle de RUBENS. *Victoria de la Verdad sobre la Herejía*. 1625-26. Óleo sobre lienzo. 64,5 x 90,5 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado. Madrid [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-victoria-de-la-verdad-sobre-la-heresia/ccbfec7-b0ff-49dc-ae9d-362dbacfb61b> junto a : Detalle de KALF. *Bodegón con porcelana y copa nautilo*. 1660. Óleo sobre lienzo. 64,1 x 55,9 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Madrid [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kalf-willem/bodegon-porcelana-copa-nautilo>
- Ilustración 3:** Detalle de *Apollo killing the Cyclops* (Ilustración 1) junto a : TIZIANO. *The Death of Actaeon*. 1616-18. Óleo sobre lienzo. 178,8 x 197,8 cm [imagen digital en línea]. The National Gallery. Londres [fecha de consulta: 24 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-the-death-of-actaeon>.
- Ilustración 4:** Fotografía de tomas originales, enmarcadas, de un bodegones preparados en la aulas en el contexto universitario de 1978-79 (Imagen propia).
- Ilustración 5:** Fotografía de una toma original de un bodegón preparado en un aula en el contexto universitario de 1976-77 (Imagen propia).
- Ilustración 6:** Fotografía de una toma original de un bodegón preparado en un aula en el contexto universitario de 1978-79 (Imagen propia).
- Ilustración 7:** Fotografía de una toma original de un bodegón preparado en un aula en el contexto universitario de 1977-78 (Imagen propia).
- Ilustración 8:** Fotografía de una toma original de un bodegón preparado en un aula en el contexto universitario de 1978-79 (Imagen propia).
- Ilustración 9:** Fotografía de una toma original de un bodegón preparado en un aula en el contexto universitario de 1978-79 (Imagen propia).
- Ilustración 10:** ORGAZ, A.de.C. *Agustín Querol en su estudio del Paseo del Cisne, Madrid, esculpe las figuras del frontón de la Biblioteca Nacional*. 1902 recogida en: ARGERICH, I., BLANCO, V. & SÁNCHEZ, O.M. *El taller del artista; una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Subdirección General de Documentación y Publicaciones MECD. Madrid, 2017. Pág.75
- Ilustración 11:** HERRERO, R. *Serie muñecas recortables- España corrida, erecta y decalibre*. 2018. Serigrafía. 29,7 x 42 cm (Imagen de producción propia)
- Ilustración 12:** Portada de "Lolita" para Gallimard (colección folio). 1990. E.ZIMMER, D. *Covering Lolita* [fecha de consulta: 24 enero 2019] Disponible en: <http://www.dezimmer.net/Covering%20Lolita/LoCov.html>
- Ilustración 13:** Portada de "Lolita" para Anagrama (colección compactos). 2018. KIN, H. *Covering Lolita* [fecha de consulta: 24 enero 2019] Disponible en: https://www.anagrama-ed.es/libro/compactos/lolita/9788433960177/CM_34
- Ilustración 14:** HERRERO, R. *Serie fotografía erótica- Le gusta que la gente mire*. 2018. Impresión de inyección de tinta pigmentadas, coloreada con anilinas. Dos fotografías de 8 x 12 cm (Imagen de producción propia).
- Ilustración 15:** Detalle de SOLANA. *Autorretrato*. 1943. Óleo sobre lienzo. 135 x 102 cm [imagen digital en línea]. Colección Privada. El País [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/08/23/babelia/1219447030_740215.html
- Ilustración 16:** Detalle de ALFONSO. *Ramón Gómez de la Serna con su muñeca*. Fotografía [imagen digital en línea]. El Mundo [fecha de consulta: 17 mayo 2019].

- Disponible en: <https://e00-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2015/08/12/14394066594030.jpg>
- Ilustración 17:** Detalle de MEHRI. *Escenas de la vida junto a una muñeca*. Fotografía [imagen digital en línea]. El País [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/06/30/album/1498841955_943594.html#foto_gal_6
- Ilustración 18:** HERRERO, R. *La muñeca del centro médico*. 2018. Acrílico sobre tablas. 53,7 x 111 cm (Imagen de producción propia).
- Ilustración 19:** Detalle de ANÓNIMO. *Tapiz Manteo de Sancho*. 1722-174. Tapiz. 322 x 308 cm [imagen digital en línea]. El País [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: https://ep01.epimg.net/diario/imagenes/2005/12/02/cultura/1133478014_850215_000000_0000_sumario_normal.jpg
- Ilustración 20:** Detalle de GOYA. *El pelele*. 1791-92. Óleo sobre lienzo. 267 x 160 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado. Madrid [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pelele/a1af2133-ff7b-4f47-a4ac-030cb23cb5b6>
- Ilustración 21:** Detalle de GOYA. *¡Qué desgracia!*. 1808-14. Aguada, Pincel, Tinta de hollín sobre papel verjurado. 20,6 x 14,3 cm [imagen digital en línea]. Museo Nacional del Prado. Madrid [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/que-desgracia/e2a29f37-d9d9-4523-8c4c-59bfdebea0d1>
- Ilustración 22:** Detalle de RUBENS. *Sileno borracho*. 1616-17. Óleo sobre tabla. 212 x 214,5 cm [imagen digital en línea]. Alte Pinakothek. Munich [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/22mythol/27mythol.html
- Ilustración 23:** Detalle de BELLMER. *Chica fálica*. 1964. Grafito sobre papel. Medidas desconocidas [imagen digital en línea] [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer/untitled-phallus-girl-1964-1>
- Ilustración 24:** Detalle de MOLINIER. *Autorretrato*. 1974-75 recogida en: ALIAGA, J.V; BONET, J.M; COLAIZZI, G. *Pierre Molinier*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1999. Pág.168.
- Ilustración 25:** Detalle de DARGER. *Tres estudios*. 1950 (aprox.). Grafito sobre papel. 25,7 x 15, 24 cm [imagen digital en línea] American Folk Art Museum. Nueva York [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: <https://hyperallergic.com/387178/the-sexual-ambiguity-of-henry-dargers-vivian-girls/>
- Ilustración 26:** HERRERO, R. *Serie muñecas recortables- Separados al nacer*. 2018. Serigrafía. 29,7 x 42 cm (Imagen de producción propia).
- Ilustración 27:** GOYA. *Loco picaro*. 1824-28. Lápiz litográfico sobre papel verjurado. 19,2 x 15 cm [imagen digital en línea]. Nationalmuseum. Estocolmo [fecha de consulta: 17 mayo 2019]. Disponible en: https://www.europeana.eu/portal/es/record/2048005/Athena_Plus_ProvidedCHO_Nationalmuseum_Sweden_40871.html
- Ilustración 28:** Detalle de *Apollo killing the Cyclops* (Ilustración 1) junto a una fotografía de Mocito Feliz obtenida de: lilo714. *¿Qué hay detrás del Mocito Feliz?*. Toluna Influencers [en línea] [fecha de consulta: 24 marzo 2019] Disponible en: <https://es.toluna.com/opinions/2262763/%C2%BFQu%C3%A9-hay-detr%C3%A1s-del-Mocito-Feliz>
- Ilustración 29:** @pnique. Twitter [en línea] [fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://twitter.com/pnique/status/1118236082074734593>
- Ilustración 30:** @fotosfritas. Instagram [en línea] [fecha de consulta: 20 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BuWP512gEMa/>
- Ilustración 31:** @marxa_marxista. Instagram [en línea] [fecha de consulta: 14 abril 2019] Disponible en: https://www.instagram.com/p/BU_7gthhG6H/
- Ilustración 32:** @marxa_marxista. Instagram [en línea] [fecha de consulta: 14 abril 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/Bg3iFpAhVSm/>

- Ilustración 33:** @Coruna_con_vox. Instagram [en línea][fecha de consulta: 24 marzo 2019] Disponible en: https://www.instagram.com/p/Bqaqpy_gyl8/
- Ilustración 34:** @Coruna_con_vox. Instagram [en línea][fecha de consulta: 24 marzo 2019] Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BpJlYbOgUWD/>
- Ilustración 35:** Fotograma de: RINCÓN, S. *EsLIKEAVOXEs* [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=TjW_VdpVAsY
- Ilustración 36:** Fotograma de: RINCÓN, S. Concentración por los Memes- Sofía Rincón #FachFetish [en línea] [fecha de consulta: 13 abril 2019] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NORHsuCe0IA>
- Ilustración 37:** Detalle de fotograma de: RINCÓN, S. *EsLIKEAVOXEs* [en línea] [fecha de consulta: 8 marzo 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=TjW_VdpVAsY junto a : Detalle de Portada de "Lolita" para Gallimard (colección folio). 1990. (Ilustración 12).

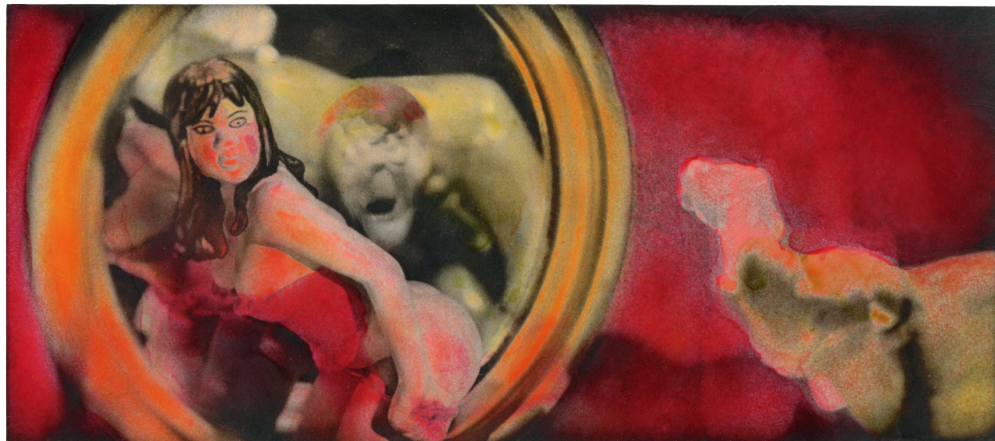
Anexo
(una selección de obras)



Roberto Herrero García
"Tan afilada como mi cuchillo"
2018
Impresión de inyección de tintas pigmentadas, coloreada con anilinas.
12 x 8 cm.



Roberto Herrero García
"Calentando motores"
2018
Impresión de inyección de tintas pigmentadas, coloreada con anilinas.
12 x 8 cm.



Roberto Herrero García
"No puedo más"
2018
Impresión de inyección de tintas pigmentadas, coloreada con anilinas.
5,5 x 12 cm.



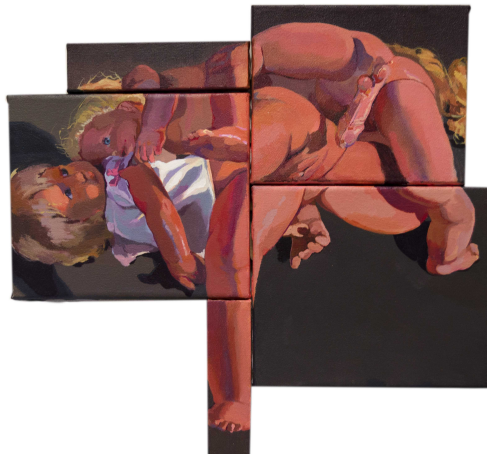
Roberto Herrero García
"Caja porno"
2018
Impresión de inyección de tintas pigmentadas coloreada con anilinas, impresión 3d, terciopelo, acrílico, pirita, metal y metacrilato.
6,7 x 5,7 cm.



Roberto Herrero García
"Antes de que llegue nadie"
2018
Acrílico sobre papeles plegados.
29 x 53 cm.



Roberto Herrero García
"Gemelos"
2018
Acrílico sobre tablas.
36,5 x 42,1 cm.



Roberto Herrero García
"Poema de la almohada"
2018
Acrílico sobre lienzos.
48,5 x 54 cm.



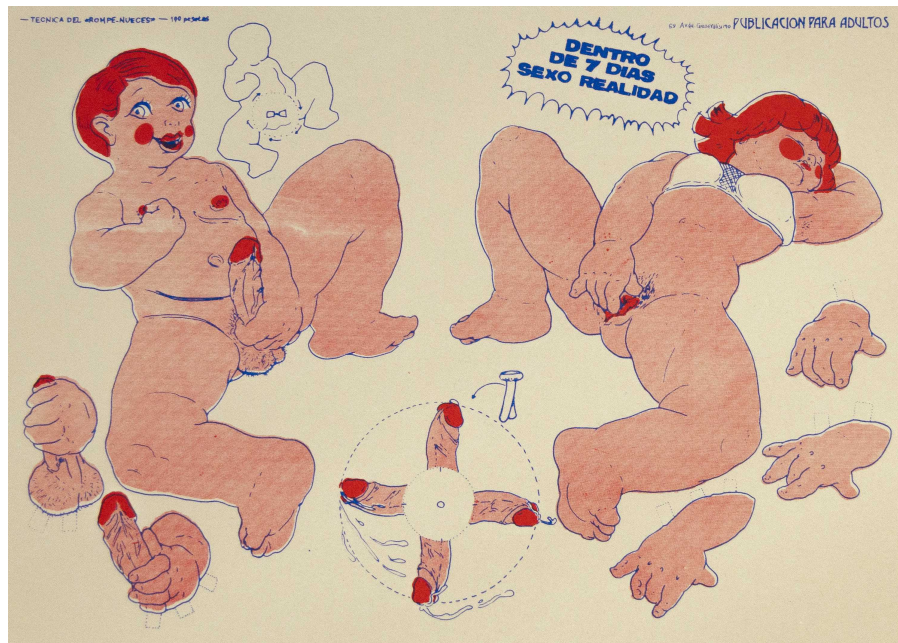
Roberto Herrero García
"Si lloras, se me hincha la polla"
2018
Acrílico sobre papeles plegados y
base de cartón pluma.
120 x 120 cm.



Roberto Herrero García
 Serie muñecas recortables-
 "Culo húmedo"
 2018
 Serigrafía.
 Tamaño mancha: 42 x 29,7cm.



Roberto Herrero García
 Serie muñecas recortables-
 "Soy aquel negrito"
 2018
 Serigrafía.
 Tamaño mancha: 42 x 29,7cm.



Roberto Herrero García
 Serie muñecas recortables-
 "Manos juguetonas"
 2018
 Serigrafía.
 Tamaño mancha: 29,7 x 42 cm.



Roberto Herrero García
"Cristo chungo"
2019
Impresión 3D de P.L.A. y acrílico.
24 x 26 x 20 cm.



Roberto Herrero García
"Hula-Hoop"
2019
Impresión 3D de P.L.A.,
ensamblaje de marco de
peltre y acrílico.
27 x 10,5 x 16 cm.



Roberto Herrero García
"¡A tomar por culo!"
2019
Impresión 3D de P.L.A. y acrílico.
16 x 26 x 16 cm.

Curriculum



Roberto Herrero García (Madrid, 1996.)
Calle Moraleja 16, 2B. 28901 (Getafe) Madrid.
roherrer@ucm.es

Formación y Becas

- Colaborador Honorífico del Departamento de Escultura y Formación Artística de la Universidad Complutense de Madrid (2018-19).
- Residencia artística CIAN-Fabero (2018).
- Curso "Mario Camus, La Escritura de las imágenes" en los Cursos de Verano de El Escorial de la Universidad Complutense (2018).
- Curso superior de Pintura de Paisaje "José Carralero" (2018).
- Graduado en Bellas Artes por la universidad Complutense de Madrid con calificación Matrícula de Honor en el Trabajo Fin de Grado y Premio Extraordinario
- Alex Kanevsky Workshop The art Digger (2018).
- Becario de Colaboración en el departamento de Pintura y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Madrid (2017-18)
- Noveno curso de la Cátedra Extraordinaria Ciudad de Albacete (2018).
- Curso "Procesos Técnicos en la Pintura Figurativa: Realismo y Fotorrealismo" (2017).
- Curso intensivo "Ingres" en el Museo Nacional del Prado (2016).
- Curso "Serigrafía Cerámica" en la escuela de cerámica de Moncloa de Madrid (2013).

Exposiciones

- Exposición colectiva "Punto y Seguido" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (2019).
- Exposición colectiva "Poinsettia" en la galería Léucade (2018-19).
- Exposición colectiva "Sin Límites" en el Centro Cultural Margarita Nelken de Coslada (2018).
- Exposición colectiva de Becarios de CIAN- Fabero en el Pozo Julia (2018).
- Exposición colectiva "La naturaleza del círculo" en Inmobiliarias Encuentro (2018).
- Exposición colectiva "Blur" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (2018).
- Exposición colectiva "La naturaleza del círculo" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (2018).
- Exposición colectiva "La sustancia de la representación" en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (2018).
- Exposición individual en la sexta planta del Círculo de Bellas Artes (2016).

Premios

- Premio Complutense en la Residencia artística CIAN-Fabero en la categoría de obra pictórica (2018).

Obra en colecciones

- Obra pictórica patrimonio de la Universidad Complutense de Madrid.
- Ejemplares de Estampación como ejemplos de docencia en el Departamento de Dibujo I Facultad de Bellas Artes de Madrid. Gabinete de Dibujos del Departamento de Dibujo I de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

