



Del *Hic Mulier* a la virago queer. La masculinidad femenina en el arte contemporáneo español

Mireia Ferrer
Universitat de València  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.65789>

Recibido: 14 de octubre de 2025 • Aceptado: 6 de marzo de 2026

Resumen: El presente artículo se propone abordar la naturaleza que ha definido la masculinidad femenina, así como las diversas morfologías que esta ha manifestado en el arte contemporáneo español. El análisis pone el acento en el carácter performativo, inestable y voluble de la construcción identitaria, en diálogo con las teorías deconstructivistas posmodernas desarrolladas por Butler, Halberstam, Kosofsky Sedgwick, Preciado, Haraway o Braidotti, entre otras. En este marco, se examinan distintas propuestas artísticas que transitan entre la concepción del género inscrita en el hábito, su manifestación en el ámbito de las acciones y su proyección en el universo prostético. Tales estrategias no solo desmontan las categorías normativas del género, sino que, simultáneamente, hacen visibles sus propias dimensiones como práctica de suplantación. En todas ellas se reconocen, asimismo, recursos recurrentes como la hipérbole, la parodia y el simulacro, herramientas que articulan metodologías disidentes frente al monolítico constructo ontológico racionalista heteropatriarcal. Nos referimos a obras que transitan de lo plástico a lo encorporeizado y que han contribuido a visibilizar e ilustrar realidades, al tiempo que configuran y urden nuevos presentes.

Palabras clave: Género; queer; arte contemporáneo español; performance.

^{EN} From *Hic Mulier* to the virago queer. Female masculinity in contemporary spanish art

Abstract: This article aims to examine the nature that has defined female masculinity, as well as the various morphologies it has manifested in contemporary Spanish art. The analysis emphasizes the performative, unstable, and mutable character of identity construction, in dialogue with the postmodern deconstructivist theories developed by Butler, Halberstam, Kosofsky Sedgwick, Preciado, Haraway, and Braidotti, among others. Within this framework, different artistic proposals are examined that move between the conception of gender inscribed in habit, its manifestation in the realm of actions, and its projection into the prosthetic universe. These strategies not only dismantle normative categories of gender but also simultaneously render visible its own dimensions as practices of substitution. In all of them, recurring resources such as hyperbole, parody, and simulacra are recognized tools that articulate dissident methodologies against the monolithic, rationalist, heteropatriarchal ontological construct. We refer to works that move from the plastic to the corporeal, contributing to the visibility and illustration of realities, while simultaneously shaping and weaving new presents.

Keywords: Gender; queer; contemporary spanish art; performance.

Sumario: 1. Introducción, 2. Preámbulo, 3. Del *Hic Mulier* a la virago queer, 4. El universo prostético, 5. Conclusión. Referencias.

Cómo citar: Ferrer-Álvarez, M. (2026). Del *Hic Mulier* a la virago queer. La masculinidad femenina en el arte contemporáneo español. *Arte, Individuo y Sociedad*, 38(2), 447-458. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.65789>

1. Introducción

Este texto propone una aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas que han abordado la masculinidad femenina desde diversos lenguajes plásticos, performativos y audiovisuales en el panorama español. Todas ellas ponen de manifiesto dos aspectos centrales de nuestro planteamiento: por un lado, su condición metarreferencial; por otro, la teatralidad o performatividad que interviene en la conformación del género.

La historiografía contemporánea ha dedicado algunos esfuerzos a abordar esta cuestión. Trazar una genealogía exhaustiva de estos trabajos desbordaría, sin embargo, los límites de esta aportación; nos limitaremos, por ello, a señalar algunos referentes a modo ilustrativo. Entre los pioneros en el contexto español destaca *El andrógino sexuado* (1992), de Estrella de Diego, un volumen que incorporaba ya una concepción no esencialista del género, en sintonía con los postulados formulados por Judith Butler en *El género en disputa*, publicado apenas dos años antes.

Resulta igualmente destacada la contribución crítica de Tatiana Sentamans en torno a la noción de virago y a las formas de configuración de la masculinidad femenina, particularmente en *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales* (2010). Del mismo modo, otros autores como Juan Vicente Aliaga o Diego Marchante Transbutch han dedicado sus investigaciones a este campo, ampliando y complejizando sus marcos de análisis.

Todas estas aportaciones se inscriben, de manera más o menos explícita, en la estela abierta por algunos textos ya canónicos de Judith Butler, como *Gender Trouble* (1990) —cuya edición castellana no aparecería hasta un tardío 2007— y *Bodies That Matter* (1993), publicado en castellano en 2018. A ellos se suma *Female Masculinity* (1997), de Judith “Jack” Halberstam, traducido al castellano en 2008.

Este desfase en la circulación editorial no resulta un dato menor, condicionó los ritmos de recepción, discusión y apropiación de estas teorías en el ámbito de habla hispana, generando una asimilación diferida que, en buena medida, explica ciertas discontinuidades y relecturas específicas en el contexto español.

Aunque es cierto que algunos comisariados, como *100%*, impulsado por Mar Villaespesa en Sevilla (1993), ya incorporaban obras vinculadas a esta temática, nos interesa subrayar aquellas exposiciones cuyo planteamiento se detenía de manera más explícita y precisa en estas cuestiones.

La eclosión de estas muestras se intensifica con el cambio de siglo. Entre ellas cabe destacar *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, celebrada en 1998 en Koldo Mitxelena Kulturunea, en Donostia-San Sebastián, con textos de Mar Villaespesa y Juan Vicente Aliaga; *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre las identidades*, comisariada por Guillermo Cano, Rian Lozano y Johanna Caplliure en 2005 en el Centre Cultural La Nau; así como *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte* (2005) y *La batalla de los géneros* (2007), ambas comisariadas por Juan Vicente Aliaga en el Centro Galego de Arte Contemporánea.

En conjunto, estas exposiciones no solo visibilizaron una serie de prácticas, sino que contribuyeron a consolidar un marco crítico desde el cual pensar la sexualidad y el género como territorios de disputa simbólica y política en el arte contemporáneo español.

El corpus de obras que aquí reunimos aspira a enriquecer y ampliar el repertorio de prácticas dedicadas a la exploración de la masculinidad femenina. De ahí nuestro interés por otorgar visibilidad tanto a trabajos que no han gozado de amplia atención crítica —en ocasiones por su carácter emergente, en otras por su adscripción periférica— como a aquellos que han tenido una incidencia decisiva en el panorama nacional.

En todos los casos, hemos procurado establecer un diálogo con las aportaciones teóricas desarrolladas por Judith Halberstam, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Paul B. Preciado, Donna Haraway o Rosi Braidotti, así como con aquellas autoras que, desde la ficción literaria o el ensayo, han esbozado imaginarios de género liminares y desbordados, como Virginia Woolf, Gloria Alzandúa o Cristina Peri Rossi.

Entre teoría y creación, estas obras se sitúan así en un espacio de resonancias compartidas, donde la masculinidad femenina se entiende como un territorio fértil de experimentación simbólica, política y estética.

2. Preámbulo

[...] en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad [...] se había operado sin dolor y minuciosamente y de manera tan perfecta que la misma Orlando no se extrañó. (Woolf, 1968 [1928], p.84)

La pregunta que me atormentaba a los seis años

“¿Por qué soy yo y no cualquier otro u otra?”

Sigue sin respuesta muchos años después.

Sólo que en ese tiempo

A menudo he sido otro

Otra

Sin necesidad de ir a Casablanca

A cambiar de sexo

Ni a una clínica de cirugía estética

A cambiar de aspecto. (Peri-Rossi, 2004, p.22)

Apelar a la masculinidad femenina no implica reducirla al ámbito de la sexualidad ni limitarla a aquellas prácticas asociadas históricamente a mujeres homosexuales, ya que como indica Halberstam es este “un concepto mucho más flexible que la categoría «lesbiana»” (Halberstam, 2008, p.13). Más allá de estas coordenadas, la masculinidad femenina constituye un imaginario que atraviesa y configura múltiples dimensiones de la subjetividad, desde la manera de habitar el cuerpo hasta las formas de actuar, representarse y posicionarse en la esfera social. Se trata, en definitiva, de un repertorio de posibilidades performativas que cuestiona las normas de género y ensaya modos de existencia que transitan entre lo normativo y lo subversivo o como Sentamans define una: “masculinidad imprevista” (Sentamans, 2010, p.192).

Entendemos por masculinidad femenina la adopción de un conjunto de prácticas que, culturalmente, han sido atribuidas a los comportamientos, valores y proyecciones sociales históricamente asociados a los

hombres. Estas prácticas no se limitan a un ámbito específico, sino que pueden desplegarse, como ocurre con otras formas de acción social, en múltiples esferas: en la teoría, en lo político y en la vida cotidiana (De Miguel, 2015, p.29). Nos referimos a prácticas que no confieren una categoría epistemológica, pues, como señala Laura Cottingham (2004), no constituyen ni un estatus oficial ni un orden biológico, sino que funcionan como procesos dinámicos y en constante devenir.

No obstante, resulta imprescindible apelar a la dimensión subjetiva que el término comporta, puesto que, como ha puesto de relieve la antropología social, la masculinidad y la feminidad no constituyen criterios inmutables, sino que se encuentran modulados por variables que dependen de la cosmovisión cultural y del contexto histórico:

Las masculinidades, como las feminidades, son prácticas sociales y no verdades eternas, y se forman en la interacción entre lo biológico, lo social y lo psicológico. [...] Las relaciones de género se organizan en la intersección entre el poder, la producción y la emoción, dando lugar a una multitud de masculinidades—hegemónicas, subordinadas, marginadas y oposicionales— que coexisten e interactúan simultáneamente y que se configuran, todas ellas en circunstancias históricas específicas (Weeks, 2002, p.153).

Es por ello que desde el ámbito de la antropología se prefiere hablar de géneros multidimensionales y relacionales, tal y como apunta Aurelia Martín Casares “las investigaciones antropológicas han demostrado que existen sociedades que reconocen más de dos sexos y, por tanto, más de dos géneros; es decir, que las culturas construyen los sistemas sexo/género de diferentes formas que no siempre dividen la humanidad en hombres y mujeres” (Martín, 2006, p.66).

En este artículo nos referiremos a la construcción de la masculinidad femenina en el contexto de las sociedades occidentales, aunque, como se ha señalado, esta construcción puede asumir formas diversas en otras culturas. Lo abordaremos haciendo referencia a la masculinidad hegemónica, pues, como apuntaba Jeffrey Weeks, la masculinidad también adopta una morfología poliédrica. Entendemos por masculinidad hegemónica aquella forma tradicionalmente dominante que:

[...] no es solo una manifestación predominante, sino que como tal queda definida como modelo social hegemónico que impone un modo particular de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes, e inhibe y anula la jerarquización social de las otras masculinidades, más aún en estos tiempos de globalización homogeneizante donde esta masculinidad hegemónica también lo es (Bonino, 2002, p.7).

Una masculinidad que como plantea Juan Vicente Aliaga está “constantemente encarnada en el cuerpo viril, en la fuerza física, en la musculatura, en el poder ejercido por los varones, en la valentía, la asertividad o en la seguridad, y que no entiende de modos de producción” (Aliaga, 2006, p.109).

Se trata de un discurso complejo, puesto que, como señala Judith Halberstam, la subversión de género no provoca las mismas respuestas según cuál sea el género que se cuestiona: “parece que prestamos muy poca atención a la masculinidad femenina, mientras que mostramos mucho interés en la feminidad masculina” (Halberstam, 2008, p.19). Incluso la tolerancia hacia esta subversión parece variar según el género en cuestión; cuestionar la masculinidad se percibe como un gesto considerablemente más amenazante. Desmontar la masculinidad implica desafiar directamente la esencia de los rasgos que han sostenido los valores jerárquicos y hegemónicos sobre los cuales se ha articulado la asimetría de géneros.

El tipo de mujer fuerte y travestida, que a través de sus ropas y su conducta se opone a la norma social, ha sido una constante moderada en la historia de la literatura [...] Ese tipo de fenómenos, fáciles de aceptar por el poder masculino si describen ideales, no resultan tan digeribles cuando se verifican en la vida real, cuando se utilizan los signos masculinos para ejercer presiones diferentes y tambalear el poder, primero dentro de un grupo reducido, luego más amplio (De Diego, 1992, p.76).

El mecanismo disruptivo se logra mediante la adopción de determinados patrones y roles de género que, al ser experimentados en un cuerpo distinto, adquieren una naturaleza distinta o, en algunos casos, similar, generando tensiones y reconfiguraciones en la percepción de lo que tradicionalmente se entiende como masculino o femenino. Pues “La masculinidad femenina lejos de ser una imitación de la masculinidad nos hace vislumbrar cómo la masculinidad «verdadera» es construida como tal. La masculinidad femenina es uno de los componentes que enmarcan la masculinidad normativa; son algunos de los residuos rechazados por esa masculinidad dominante, para hacer que ella parezca la real y la auténtica” (Martínez, 2005, p.107).

Porque, en definitiva, nos referimos a una institución construida sobre la que se sustenta el status quo social, cuyos signos más visibles no son meramente atributos identificativos, sino componentes que refuerzan y reproducen las jerarquías existentes. “La masculinidad no se agota en el pene, ni en el simbolismo fálico, ni por supuesto en la longitud del pelo o en el atuendo, sino en toda una serie de factores que condicionan las relaciones de poder entre sexos” (Albarrán, 2007, p.308).

3. Del *Hic mulier* a la *virago queer*

La mujer no llevará ropa de hombre ni el hombre se pondrá vestidos de mujer, porque el que hace esto es una abominación para Yaveh tu Dios (Biblia de Jerusalén, 2000, Deuteronomio 22:5, p.222).

La práctica de la subversión de género constituye un hábito consustancial a la naturaleza humana, con raíces que se hunden en un pasado remoto. Un temprano ejemplo puede rastrearse en las disputas que se

sucedieron en la Inglaterra del reinado de Jacobo I de Inglaterra. En 1620, el monarca presionaba al clero para que atendiera una cuestión que, según se consideraba, atentaba contra el orden social: las mujeres habían comenzado a adoptar costumbres y vestimentas tradicionalmente masculinas, práctica que trascendió incluso a la literatura popular¹. Para contrarrestar esta tendencia, se publicó el panfleto *Hic Mulier* (Fig. 1), en el que se fustigaba la masculinización femenina en todos los ámbitos.

Este debate no se limitaba al ámbito femenino, algunas prácticas subversivas se desarrollaban también entre los hombres, dando lugar a los conocidos debates de la época sobre el *Hic Mulier* y el *Haec Vir* (Borin, 2000, p.265).

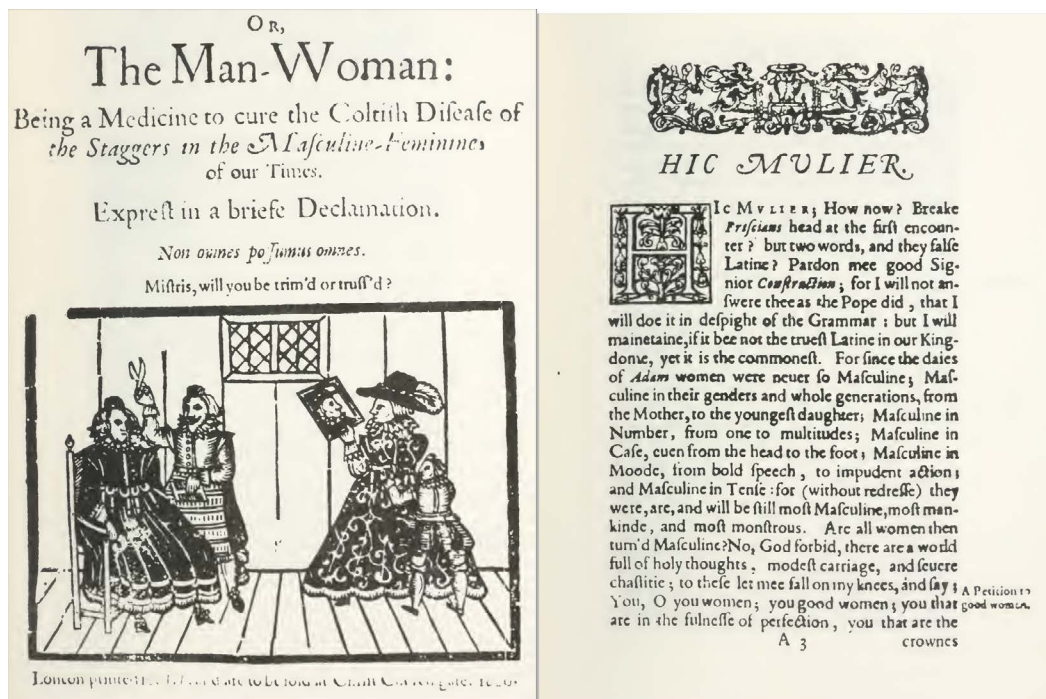


Figura 1. *Hic mulier*. London printed for J.T. and are to be fold at Chift Church gate. 1620

Para Judith Butler, el género no es sino un acto performativo de temporalidad social, carente de estabilidad y sujeto a constante mutabilidad: “el género no es en ningún caso una entidad estable o un emplazamiento operativo del que procedan los diferentes actos. Es más bien [...] una identidad constituida por una repetición estilizada de actos” (Butler, 1998, p. 270).

En Butler resuena también el eco de otros autores como Gilles Deleuze y Félix Guattari, para quienes el devenir constituye un proceso inextricable de la condición posmoderna del sujeto: “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación [...] El devenir no produce otra cosa que sí mismo [...] lo que es real es el propio devenir [...]” (Deleuze y Guattari, 2008, p. 244).

Al noema del devenir puede unirse el principio de iterabilidad de Jacques Derrida, según este autor, para quien el lenguaje, al repetirse en distintos contextos, adquiere significados distintos. La repetición nunca se fundamenta en lo idéntico, sino en lo no idéntico; por ende, cualquier repetición constituye siempre una apertura hacia significados diversos. Replicar la masculinidad, entonces, es ahondar en su carácter indefinido, mutable y voluble, tensionando constantemente las nociones establecidas sobre género. Una lógica que descansa también en las nociones de artificio y verdad que han condicionado a la esencia femenina y masculina respectivamente y que coincide con el planteamiento de Tatiana Sentamans: “Fuera de una determinada burbuja, la feminidad sigue siendo la encarnación del postizo, y la masculinidad una cuestión natural infranqueable” (Sentamans, 2013, p. 180).

En el ámbito artístico español, Itziar Okariz explora las dimensiones performativas del género en *Saltando en el estudio de Marta* (1991). Se trata de una pieza en la que la artista ejecuta una serie de saltos como mecanismo de disrupción de lo masculino y lo femenino, pues, como ella misma planteaba, nos referimos a “un gesto corporal mecánico opuesto a lo femenino, una mecánica corporal no carente de un cierto humor” (Okariz, 2004, s.p.).

Este rasgo constituye, sin duda, un elemento determinante en muchas propuestas dedicadas a la deconstrucción de los géneros: el humor como herramienta corrosiva. Butler también vincula esta estrategia a las respuestas antinormativas de drags y travestis: “El concepto de una identidad de género original o

¹ Personajes como Long Meg de Westminster o Moll Cutpurse ejemplifican de manera singular el fenómeno de la masculinización femenina y la subversión de género en el período barroco. Cutpurse era la representación de una mujer real de la época, Mary Firth, una ladrona londinense que, tras ser arrestada en cuatro ocasiones, optó por travestirse como varón para continuar con sus fechorías. Sus aventuras y transgresiones fueron relatadas en diversas obras literarias, y este fenómeno de la subversión de género trascendió incluso a las capas más altas de la sociedad.

primaria es objeto de parodia dentro de las prácticas culturales de las travestidas, el travestismo y la estilización sexual de las identidades butch/femme” (Butler, 2007, p. 268).

Efectivamente, el ejercicio irónico posee un enorme potencial en los posicionamientos artísticos posmodernos, como subrayan algunos autores: “El proceder irónico en las producciones artísticas también ha sido de interés para la teoría crítica [...] con respecto al empoderamiento del marginado que desde la hibridación des-privilegia el lenguaje hegemónico devolviéndolo transformado” (de Abiega, 2015, p. 8).

En la obra de Itziar Okariz, esta capacidad de transformación a través de la parodia se evidencia como fundamento crítico, articulando un discurso que cuestiona y resignifica los significados establecidos de lo masculino y lo femenino.

Mear en espacios públicos y privados (2000) constituye otra de las piezas paradigmáticas de Itziar Okariz, mostrando paralelismos con la propuesta *Vauxhall Bridge, Old Street, Silvertown* (1995) de Sophie Rickett². Tal y como ha señalado José Antonio Colón, la postura de miccionar ha estado cargada históricamente de simbologías misóginas en la literatura: “desde Décimo Julio Juvenal, siglo I d.C., hasta Boccaccio, siglo XIV, los cuales incidían en la inferioridad del género femenino ante la imposibilidad de orinar de forma erguida” (Colón, 2020, p. 412).

El sentido ficcional queda impreso en el gesto y en sus simbologías: una ficcionalidad masculina, según la artista, ya que no existe impedimento fisiológico alguno que impida a las mujeres realizar un acto semejante. Nos encontramos nuevamente ante la noción de “repetición estilizada” de Judith Butler, una deslocalización del gesto en distintos espacios. Itziar Okariz ha llevado a cabo la acción en múltiples ubicaciones, incluido el puente de Brooklyn, lo que redimensiona la universalidad de aquello que escenifica. Se trata de un acto que, tradicionalmente, la mujer ejerce en privado, mientras al hombre se le permite realizarlo en público, sobre el cual pesa además una larga tradición artística de representación (Colón, 2020, p.412).

He tratado de desplegar estrategias que me permitan desplazar las fronteras en torno al género, a través de obras que funcionen como dispositivos que provoquen tales desplazamientos [...] En la cuestión sexo/género me interesan los factores ligados a la construcción del espacio social, a su uso, los gestos corporales, la morfología de los objetos, todo lo que conforma nuestra identidad de sujetos (Okariz, 2004).

Entre 2004 y 2005, el colectivo O.R.G.I.A desarrolla una serie de piezas en las que la masculinidad se convierte en el epicentro de la práctica. Se trata de una masculinidad satirizada e hiperbólica, que pone en evidencia la construcción social de los modelos que configuran el imaginario colectivo. *Serie Verde* (2004-2005) (Fig. 2) es una serie fotográfica en la que, a través de la parodia, se reproducen estereotipos de la masculinidad “celtibérica” de la cultura popular y de la cultura visual española de los años 60 y 70: masculinidades “cañís”, anti-chic y “casposas”, según palabras del colectivo, con el objetivo de evidenciar tanto la ridiculización como el predominio ejercido históricamente sobre lo femenino.



Figura 2. O.R.G.I.A. *Serie Verde* (2004-2005). Fotografía digital. © O.R.G.I.A.

Por su parte, *Taller de reyes. Bastos, Copas, Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española* (2005) (O.R.G.I.A, 2025) (Fig. 3) consistió en un taller de travestismo (drag-king) desarrollado en dos sesiones, cada

² En este caso, la artista británica, vestida con minifalda y chaqueta masculina, orinaba frente a la sede del MI-16 (Servicio de Inteligencia Secreto Británico) en un gesto claramente subversivo e irónico, cuestionando los fundamentos masculinos que históricamente vinculan el poder político con la dominación y la autoridad.

una centrada en una dimensión de la masculinidad: la física, encarnada en la sesión de caracterización y maquillaje; y la performática, explorada a través de ejercicios de ocupación del espacio, movimientos básicos, taller de piropos, baile y cortejo.

Resulta interesante observar cómo la realización de talleres³ se configura como una herramienta poderosa de encuerpamiento, con un enorme potencial crítico, político y catárquico. Como puntualiza Diego Marchante Transbutch: “la mayoría de estos talleres se produjeron de una manera más festiva fuera del contexto institucional, promovidos por todo un conjunto de colectivos feministas y queer que utilizaron el King como una forma de ‘toma de conciencia’ y una estrategia de empoderamiento feminista”⁴.



Figura 3. O.R.G.I.A. Taller de reyes. Bastos, Copas Oros, Espadas y Dildos. Los Reyes de la Baraja Española (2005). © O.R.G.I.A.

En ese mismo ámbito de la construcción de género como espacio de repetición y ficcionalización se enmarca la obra de Cabello y Carceller. Tal y como plantean las mismas autoras en su obra se constata: “nuestro intento por saltar las barreras [...] escapar de los guetos y de las normativas excluyentes [...] una práctica artística andrógina, un cruce desjerarquizado donde lo masculino y lo femenino se funden, formal y conceptualmente” (Puche, 2005, p.195).

Entre sus muchas aproximaciones al tema nos referiremos a una obra, *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)* (2004), que escogemos, por la proximidad de las prácticas escénicas con el concepto de teatralización butleriano: “por dramático entiendo [...] que el cuerpo no es una mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino que, en un sentido

³ Uno de los primeros talleres nacionales se llevó a cabo en el marco del encuentro *Retóricas del género. Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía en 2003. Asimismo, destaca *Genderhacker*, un proyecto de deconstrucción de género impulsado por Diego Marchante Transbutch, en el que, a través de prácticas diversas como talleres Drag King, se articula un discurso no esencialista del género, cuestionando las categorías esencialistas.

⁴ Como los desarrollados por el colectivo LESFATALES en Barcelona, en el centro social Eskalera Karakola en Madrid o por el grupo Medeak en Donostia.

La cultura drag king cuenta, asimismo, con una trayectoria dilatada. No obstante, podemos observar una suerte de codificación de estas prácticas durante el período de entreguerras en ciudades como Berlín o París, especialmente en torno a la cultura de los clubes y el cabaret, así como en el ambiente neoyorquino de los años 50 y 60 en Harlem y el Village, con figuras destacadas como Stormé DeLarverie. Durante los años 90, la cultura drag comenzó a trasladarse de los escenarios a la práctica artística performativa en ciudades como San Francisco, Nueva York y Londres. Un ejemplo paradigmático es el de Diane Torr, cuyas prácticas se reflejaron en su texto capital *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance*. (Torr y Bottoms, 2010).

crucial, uno hace su propio cuerpo” (Butler, 1998, p.273). Esta pieza de Cabello y Carceller admite una clara deuda con Debora Bright quien en su pieza *Dream Girls* 1989-1990 ya había esbozado los roles de género al introducir personajes femeninos masculinizados en fotogramas de títulos famosos como *Desayuno con Diamantes* o la misma *Rebelde sin causa*, entre otras.

En *Casting 16* mujeres escenifican diversas escenas de la película *Rebelde sin causa*, intentando asumir el papel que protagoniza James Dean, un personaje cuya masculinidad está continuamente en entredicho, masculinidad sobreactuada que plantea las fronteras y los límites de la masculinidad hegemónica. Tal y como plantean las propias autoras: “El casting se convierte aquí en un laboratorio idóneo para la investigación de las pautas que construyen imágenes de alto poder normativo” (Cabello y Carceller, s.p.) y en segundo lugar, porque es altamente sintomático la apropiación desde el otro, pues tal y como plantean algunos autores la masculinidad hegemónica (Bonino, 2002, p.8), aquella que codifica culturalmente lo que es y debe ser un hombre se fundamenta en actos cuyo régimen de verdad es diametralmente opuesto a la indeterminación que plantean los cuerpos que ponen en práctica la acciones de *Casting: James Dean (Rebelde sin causa)*.

(...) cuando una actuación (performance) se considera real y otra falsa, o cuando una representación de género se considera auténtica y otra una falsificación, se puede llegar a la conclusión de que una cierta ontología del género está condicionando esos juicios, una ontología que también entra en crisis a causa de la actuación de género, de forma que estos juicios se socavan o se convierten en imposibles de hacer (Butler, 2007, p.303).

En *Haceres Stone*-aces* (2024) (Fig. 4) el colectivo Bajorufian plantea una revisión de las practicas sexo afectivas desde los cenagosos limos de la categorización. Pues la categoría como condición nominativa se torna también en un complejo de constricciones incluso para identidades deshegemónicas. Así la práctica afectivo-sexual de las personas bucth hiperboliza la condición insensible de la masculinidad, como rechazo al carácter sensible que ha caracterizado lo femenino. En la pieza les autores subvierten el carácter insensible a través de la aplicación de escayola en el cuerpo de la amante. La condición háptica se convierte aquí en el vehículo que desarticula la supuesta impenetrabilidad. El carácter metarreferencial del pensador autocobaya siguiendo a Preciado se materializa en la propuesta de este colectivo, como también la concepción de somateca (Somateca, 2012, s.p.) al decir de Preciado como esa memoria que adquiere el cuerpo como archivo, cuerpos atravesados por regímenes biopolíticos que denotan su capacidad para crear afectos y generar prácticas de resistencia.



Figura 4. Bajorufián. *Haceres Stone*-aces*. (2024) Escayola/ video. ©Bajorufian

Solitaire (2017) (Fig. 5) es una pieza audiovisual en la que la artista residente en Valencia, Anna María Staiano, desnuda un temprano sentimiento de infancia. Sentimiento reactivo hacia las constricciones sociales impuestas por la moral católico-burguesa cuyo imperativo de género, de su Nápoles natal, moldea su condición y su estar en el mundo para devenir otra/otro/otro. Una voz en Off, la propia de Ana María, narra sus

experiencias desde la infancia al tiempo que una serie de fotografías de la propia artista ilustran esa necesidad de explorar las dimensiones imaginativas de ser.

Reproducimos un extracto del texto que subtítulo la voz en off:

Deja de ser tan maleducada y salvaje y sino nadie te querrá. Te quedarás sola como un perro/ jeres una loca! Si sigues comportándote así, te enviaremos al orfanato de los salesianos/ Tardé años en comprender que estas pequeñas amenazas familiares son simplemente trazas de mecanismos mucho más grandes a las que estamos sometidas mujeres y niñas/ *Solitaire*, para mí, recoge no sólo estas amenazas sino también el sentirme aislada por ser diferente/ Crecí en Nápoles en los años setenta, rodeada de mis tías y mi madre/ desde que era pequeña aprendí a jugar con la feminidad y la masculinidad/ me sentía cómoda en los extremos: era genderqueer. Para mí todo era un travestimiento (sic)/ Mi comportamiento había sido aceptado si hubiera sido un niño/ cuantas más reglas me imponían más las rompía/ el problema no era yo, o mi familia, sino una sociedad en la que los roles de género eran demasiado marcados/ me empujaron hacia una feminidad estandarizada pero elegí una versión exagerada/ más adecuada para una "drag queen" que se ha quedado conmigo toda mi vida (Staiano, 2017, s.p.).

Ese acto reactivo es el que hace según Luce Irigaray que el imaginario masculino de las mujeres se proyecte especularmente, utilizando la metáfora del espejo de Virginia Woolf.

Sin duda, el rechazo. La reclusión de un imaginario femenino sitúa a la mujer en un lugar donde se experimenta a sí misma de un modo sólo fragmentario. Se trata de una experiencia de los restos o del exceso en los márgenes apenas estructurados de una ideología dominante; es en este espejo donde el "sujeto" (masculino) ha de reflejarse y doblarse (Irigaray, 2009, p.22).

En el caso de Anna Maria Staiano la hiperfeminización se torna dualidad, por un lado, deriva en la exacerbación de una feminidad caricaturizada, histriónica, aspectos que la aproximan al universo camp y drag y por otro, en un proceso opuesto reactivo de masculinización femenina pues como opinaba Meret Oppenheim: "querer que la mujer se convierta en mujer a la potencia dos, es querer desnaturalizarla. Es sobre todo impedirle crear y unirse en sí misma al elemento masculino que forma parte de su propia naturaleza" (Combalia, 1998, p.38).

Observamos en estos actos de rechazo y despliegue también los ecos de la filosofía del devenir. Un cuerpo que se vacía para ser cualquier cosa y ofrecernos la posibilidad de "liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante" (Deleuze y Guattari, 2008, P.165).

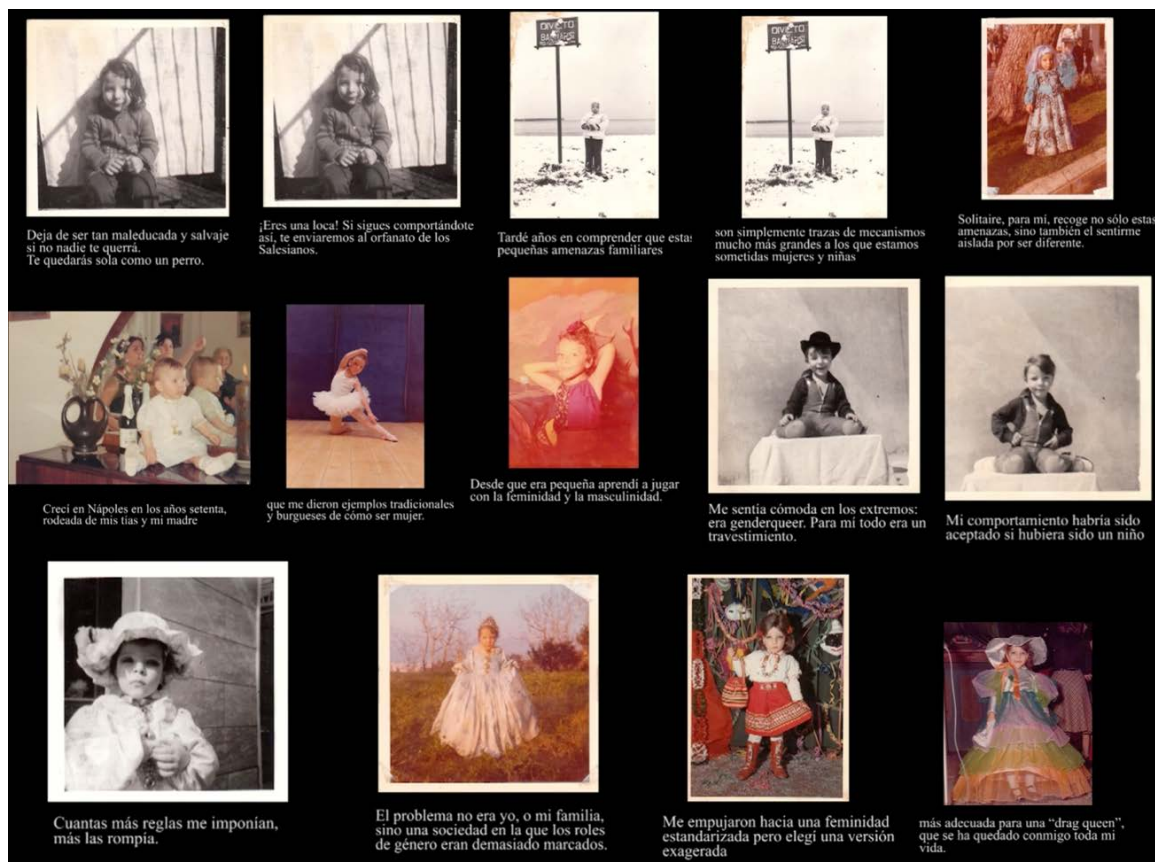


Figura 5. Extracto de *Solitaire* de Ana María Staiano. 2017. Vídeo. 4'21". ©Anna Maria Staiano.

En una línea semejante se sitúa *Marimacho* (2010) de Diego Marchante Transbutch una sucesión de imágenes fotográficas domésticas ilustra una cronología del crecimiento identitario, desde la niña con el traje de folclórica hasta el marimacho y el balón de fútbol.

4. El universo prostético

Hasta ahora habíamos hecho referencia a prácticas de género vinculadas a la masculinidad femenina en el ámbito de lo material simbólico como es el hábito o el de las acciones. Un paso más allá lo constituye la incorporación de prótesis duraderas o efímeras, transformaciones a las que aluden también el impacto de las teorías posthumanas tanto como las políticas trans y queer y que ahondan también en la apropiación o suplantación de la masculinidad.

Uno de los colectivos que ha establecido la utilización prostética como un espacio de posibilidad y reinención es el colectivo Post-op, pseudónimo que es en sí mismo una declaración de intenciones ya que este término médico define el estado siguiente al proceso quirúrgico de cambio de sexo.

Los artistas aluden al término “des-generar sujetos” como una operación que deconstruye al sujeto genérico y le abre a un imaginario inmerso en la parodia, su pieza de video *Implantes* (2005) constituye un cuestionamiento de las tecnologías biopolíticas que descansan en la conformación binaria. Una propuesta audiovisual engendrada desde el terrorismo genérico.

En *Trasplante* (2020) (Fig. 6) de Bajorufian la barba se torna en un elemento deítico resignificado. Una propuesta fotográfica en la que cuestionar la masculinidad desde la asunción física de los rasgos viriles. En palabras de los autores “Nos apoderamos de la masculinidad hegemónica para transformarla en una masculinidad transgresora característica de lo abyecto, lo fallido, esa masculinidad que está donde por norma no debería existir” (Bajorufian, s.p.).

La pieza guarda una estrecha relación con *Trasplante de pelo facial* (1972) de Ana Mendieta. Una acción en la que Mendieta se iba implantando la barba recién cortada de un compañero de estudios en un acto que simbolizaba la “cualidad constructiva del sexo” (Ruido, 2002, p.65). A diferencia del ejemplo de Mendieta en *Trasplante*, Bajorufian realizan un ejercicio sinérgico al trasplantarse el pelo de otro, en un acto que traslada la masculinidad desde otro cuerpo no binario.



Figura 6. Bajorufian. *Trasplante* (2020). ©Bajorufian

Efectivamente, la indeterminación es un espacio que genera una constelación de posibilidades, es el lugar que define a los seres “atravesados”. Seres entre dos territorios, en “la frontera”, situados en los márgenes de ninguna parte. “Hay algo emocionante en ser a la vez macho y hembra, tener entrada a ambos mundos” (Anzaldúa, 2016, p.60). Dos mundos, el masculino y el femenino que constituyen un

[...] amplio amasijo de posibilidades, huecos, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado que hallamos cuando los elementos constitutivos del género o de la sexualidad de cualquier persona no están hechos para (o no se les puede hacer) significar de forma monolítica. Queer designa aventuras experimentales (Kosofsky, 2002, p.37).

También la artista Olga Diego explora los lindes de las masculinidades a través de la identidad y de la constitución corporal (Ferrer, 2018, p.6). Para ello trabaja mediante la incorporación de distintas prótesis a su cuerpo. En la pieza *No soy yo. El artista* (Fig. 7, 8 y 9) hace uso de una serie de penes postizos que se incorpora, así como de una barba también postiza mediante la que acciona en diversos espacios públicos y privados, mientras trabaja o en su vida privada. Como opina Paul B. Preciado, la prótesis no conforma el sexo: “No nos falta nada [...] ni el pene, ni los senos. El cuerpo es ya un territorio por el que cruzan órganos múltiples e identidades diversas” (Preciado, 2002, pp.167-168).

Estamos frente a esa identidad múltiple y mudable a la que alude Braidotti “y a menudo en contradicción consigo misma, un sujeto que no está dividido por el lenguaje sino en discordancia con él; una identidad compuesta por representaciones heterogéneas y heterónomas de género, raza y clase y, fundamentalmente, compuestas de hecho a través de lenguajes y culturas; una identidad que se reclama partiendo de una historia de asimilaciones múltiples y en la cual se insiste, a manera de estrategia” (Braidotti, 2004, p. 22).

Dicho al modo de Deleuze y Guattari, Olga Diego no se convierte en un hombre por el hecho de incorporarse un pene postizo a su cuerpo, deviene hombre, en un proceso de cambio y metamorfosis que no tiene estadio o ciclo final. Pues el estadio posterior al de la metamorfosis es el preludio de otro devenir. Como opina Haraway “las metáforas son tropos y herramientas” (Haraway, 1995, p. 86).



Figura 7. Olga Diego. (de la serie *El no yo*) *Máscaras en construcción*. 2009. © Olga Diego.



Figura 8. Olga Diego. (de la serie *El no yo*) *Encontrar la duda*. Fotografía. 2009. 30 x 22 cm. © Olga Diego.



Figura 9. Olga Diego. *No yo*. Performance. 2011. Fotografía. 40x30cm © Olga Diego.

5. Conclusión

La masculinidad femenina puede manifestarse en diversos ámbitos de la producción de subjetividad, en el material, como es el caso de la vestimenta; en el gestual y el de las acciones; en el afectivo; en el físico a través de implantes o prótesis, etc.

Nos hallamos frente a un fenómeno universal, si bien las distintas maneras con las que se ha manifestado difieren de un período o contexto a otro. Constituye un ejercicio de cuestionamiento que franquea las

fronteras y nos permite situarnos en el lugar del otro, estar en el otro y así contemplar —y contemplarnos— desde un marco heterogéneo y flexible, abierto hacia la alteridad.

Lejos de tratarse de una mera imitación, esta práctica nos permite vislumbrar los mecanismos que constituyen la identidad y alterarlos; en ello radica su carácter metarreferencial. Los principios que la sustentan —como la condición monolítica y el régimen de verdad— se ven desarticulados cuando son suplantados por otras identidades, generando así un espacio de indeterminación y ficcionalidad, producto directo de dicho proceso.

El encuerpamiento, a su vez, constituye una acción con un enorme potencial pues aporta una condición de catarsis para quien la realiza, le otorga un gran potencial crítico y es en sí misma una acción de gran carga política.

Muchas de estas prácticas son exploradas desde otros lenguajes al de la seriedad atribuida a la masculinidad hegemónica. Ese régimen es substituido y reemplazado por el humor y el carácter paródico de muchas de estas propuestas capaces de subvertir los regímenes de verdad positivistas del constructo heteropatriarcal.

Las prótesis de la masculinidad actúan como un lenguaje deíctico, capaz de adquirir significados diversos según el contexto, lo que acentúa su condición de iterabilidad. Tal como se ha señalado desde el inicio de este artículo, la masculinidad femenina implica la conquista de espacios que ostentan un alto valor jerárquico dentro del status quo social y cultural. Este acto no supone necesariamente la asunción de dichas jerarquías, sino más bien la constatación de su existencia y la posibilidad de cuestionarlas desde su interior.

Los artistas y las artistas han atravesado con sus cuerpos y sus propuestas desde distintos lenguajes esas esferas y han evidenciado universos híbridos y polimórficos.

La masculinidad femenina es un ejercicio de disolución de los márgenes que cuestiona los principios dualistas del racionalismo ilustrado generando espacios interseccionales, como un marco de enorme potencialidad y libertad.

Referencias

- Abiega de, M. (2015). La ironía como estrategia de resistencia. *Nierika. revista de estudios de arte*, 4(8), 7-9.
- Albarrán, J. (2007). Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. *Foro de educación* 5(9), 297-309.
- Aliaga, J.V. (2006) El cuerpo, ese renovado campo de batalla. Las masculinidades en las prácticas artísticas en España En Mérida, R.M. (Coord.), *Masculinidades disidentes* (pp.109-134). Icaria.
- Alzandúa, G. (2016). *La frontera*. Capitán Swing.
- Bajorufian, *Transplante*. <https://bajorufian.es/trasplante/>
- Biblia de Jerusalén*, (2010). Desclée de Brouwer.
- Bonino, L. (2002). Masculinidad hegemónica e identidad masculina. *Dossiers feministas*, 8(6), 7-35. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102434/153629>
- Borin, F. (2000). Imágenes de mujeres. En Duby, G. y Perrot, M. (Eds.), *Historia de las mujeres en Occidente* (2) (pp.245-268). Taurus.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Dossiers feministas* 9(18), 296-314.
- (2007) *El género en disputa*. Espasa.
- Cabello, A. y Carceller, E. *Castig: James Dean, (Rebelde sin causa)* <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?/proyectos/microcinema-actos-13/#1>.
- Colón, J.A. (2020). Mujer que orina. Icono, performatividad y género en la expresión artística contemporánea. En Ramos, E. M. (Coord.). *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp.398-423). Arcibel.
- Combalia, V. (1998). *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*. Ajuntament de L'hospitalet.
- Cottingham, L. (2004). *Sobre la especificidad de las lesbianas en la historia del arte y de la cultura (algunas consideraciones metodológicas)* <https://es.scribd.com/document/213445049/Sobrelaespecificidaddelaslesbianasenlahistoriadelarteydelacultura-2>
- De Diego, E. (1992). *El Andrógino asexual. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Visor.
- De Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Cátedra.
- Derrida, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- Deleuze, G. y Guattari, G. (2008). *Mil mesetas*. Pretextos.
- Ferrer, M. (2018). *Olga Diego/ Jardín Automata*. Centro de Cultura Contemporánea de Carmen.
- Halberstam, J./ J. (2008), *Masculinidad femenina*. Eagles.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Akal.
- Kosofsky, E. (2002). A(queer) y ahora. En Mérida R. M (Coord.) *Sexualidades trasgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 29-54). Icaria.
- Martín, A. (2006). *Antropología del género*. Cátedra.
- Martínez, J. (2005). *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. CENDEAC.
- Okariz, I. (2004). El cerebro es un músculo. *Zehar: revista de Arteleku* (54), s.p.

- O.R.G.I.A (2025). "Memoria editada y epílogo abierto a los reyes de la baraja española", (pp. 219-248). En Rosón, María (ed.). *Memoria y deseo*. Editorial Vizca.
- Peri-Rossi, C. (2004). *Estrategias del deseo*. Lumen.
- Preciado, P. B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*. Opera Prima.
- Puche, L. (2005). Cuerpos (de)generados. Imágenes e identidades híbridas en el arte español de la última década. En Amador, M. P. y Robledano, J. (Coords.) *Imagen, Cultura y Tecnología*, 195-208). Editorial Archiviana.
- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Nerea.
- Sentamans, T. (2010): *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Secretaría General Técnica/ Ministerio de Cultura.
- (2013): "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Estrategias de producción", (pp. 177-192). En Solá, M. y Urko, E. [coord.]: *Transfeminismos. Epistemes, Fricciones y Flujos*. Txalaparta.
- Somateca. *Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans*. (2012) <https://www.museoreinasofia.es/actividad/somateca-presentacion-programa-practicas-criticas>
- Staiano, A. M. (2017). *Solitaire*. Vídeo.
- Toor, D. y Bottoms, S. (2010) *Sex, Drag, and Male Roles: Investigating Gender as Performance*. University of Michigan Press
- Weeks, J. (2002). ¿Héroes caídos? Todo sobre los hombres. En García Cortés, J.M. (Ed.), *Héroes caídos. Masculinidad y representación* (pp.168-174). Espai D'Art Contemporani de Castelló.
- Woolf, V. (1968). *Orlando*. Índice.