

CARNE, HUESOS Y TÚ

Manuel Segade

Hay un par de pies elevados sobre sí mismos anclados al techo con unos postes extensibles de metal. Quizá son peanas podomorfas a la espera de su estatua por llegar o aún los escuetos restos de un atlante descuerpado. Su color anuncia carne venidera, aquel que la convención nos lleva a identificar con la piel caucásica, el llamado “color carne”. Hay un brazo que, en cierto modo, también es una plataforma elevada o, podría ser, la superposición de varios brazos sumados, de muchas manos una encima de otra o, potencialmente, de un movimiento sucesivo emergido en volumen de la plasticidad de una membrana. La extremidad, de un azulado alienígena, está colocada sobre una superficie técnica, sobre módulos de protección de goma, y porta la mitad de una geoda con hematites sobre la palma de la mano. Hay dos tubos, de nuevo de “color carne” caucásica, que son como una cinta sin fin, uno con bandas intermitentes rojas y el otro azules, las dos corrugadas, con algo de elemento de fontanería pero también de abyectamente intestinal. Hay dos huesos, dos fémures cruzados, con piedras engastadas en sus extremos –hematites y cuarzo azul–, que cuelgan del techo sujetos de una cinta como la que protege del sudor la mano que sujeta una raqueta. Hay un torso, también suspendido, esta vez de una cuerda con elaborados nudos. Los brazos en cruz están amputados a la altura de los codos y del cuello decapitado surgen amatistas y cuarzo naranja. Hay lo que podría ser una cabeza –o una máscara de protección o, incluso, una guata venosa– sobre una alfombra de cantos rodados, un plástico negro y una manta de protección con la que suelen embalsarse las obras de arte. Hay una columna depuesta o un caño ancho tumbado: parece una suma de los troncos de seis penes agigantados, con venas formidables pero sin glande, donde las arrugas de los pliegues del prepucio funcionan como fundidos encadenados, para rematar ambos extremos en desembocaduras tentaculares. Dos de los tramos tienen piercings tornasolados y el conjunto descansa de nuevo sobre manta de fieltro, sobre plástico negro y sobre un pedestal realizado a partir de un tronco de árbol, una madera tosca y rústica, toma de tierra, que contrasta con la apariencia industrial de los materiales de apoyo.

Cada pieza individual comparte una naturaleza heráldica, como si cada uno de los órganos estuviesen destinados a ser atributos de un cuerpo mayor o también de una estructura simbólica a recomponer en su potencial significado o sentido trascendente. Toda la exposición está dentro de –o es– una membrana, otra piel nueva, una crisálida o la mucosa interior de un órgano totalitario que lo abarca todo.

El espacio de la exposición es una ficción, un doble del mundo, una interioridad presentada en sociedad. A saber: un cuerpo ajeno, objeto de anhelo o sometido a la transformación; un cuerpo de artista desmembrado ofrecido para cualquier forma posible de interpretación; o un cuerpo metafórico institucional, que brota a un marco que le excede. Tres cuerpos –políticos– para un único complejo expositivo, un trío perverso polimorfo como lo es el deseo en la infancia.

“Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego. La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí”. Georges Bataille, *El erotismo*¹

Una membrana es un cierre blando, un paso: la afirmación de que el adentro tiene una relación obligada con el afuera. El umbral hace de la exposición un espacio *en medio de*. Una vez escuché de un artista que no se trata tanto de lo que se permita entrar en una exposición, de lo que se decida exponer en su espacio, sino de qué vas a dejar que se quede dentro.

Nauzet Mayor introduce en su membrana varias culturas del cuerpo simultáneas. Por un lado, la cultura técnica del cultivo del cuerpo: las proporciones del torso son las de la virilidad delgada y fibrada del ideal masculino clásico, una medida de fuerza pero también de serenidad ética. Este estereotipo –que nació en la Ilustración montado sobre la sensibilidad homoerótica y pedófila de Winckelmann– combinaba una mala lectura del repertorio somático de la escultura clásica con la disciplina corporal de la virilidad de época, construida a fuerza de esgrima y gimnástica. Como escribía el historiador de la masculinidad George L. Mosse “El ideal masculino en su fuerza y belleza viril se convirtió en el símbolo mismo de la sociedad y de la nación”².

La obvia referencia a la tumescencia de un pene eréctil lleva a recordar que la construcción de la virilidad se sostiene en su oposición binaria. La necesidad histórica continuada de vincular, por un lado, masculinidad y militarismo y, por otro, homosexualidad con degeneración –esta inescapablemente interseccional, vinculada a diferencia de clase y también de etnicidad– se ha desprendido en los últimos años: vivimos en la asimilación del estereotipo por su contratipo; el homosexual antes excluido del canon ahora es “como debe ser”, cancelando la diferencia entre la norma y su supuesto reverso. Por eso la puntuación que introduce el artista, en forma de pequeños grafemas, es un indicativo interesante de una sexualidad vernacular.

Los piercings en el sexo son marcas de embellecimiento, pero también herramientas de sensibilización de puntos erógenos para una comunidad concreta avisada. Las cintas continuas, tuberías humanizadas o *huula hop* blandos son como fluidos domesticados, lo mismo en las sucesiones de sexos apelmazados, penetrados unos con otros, que recuerdan a lo que el pintor homosexual Francis Bacon decía sobre sus pinturas: que surgían de “un río de carne”. Gilles Deleuze interpretaba que la carne y los huesos en los cuerpos que Bacon pintaba siempre estaban confrontados y no compuestos conjunta y

¹ Tusquets: Barcelona, 1997. P. 22.

² “L’idéal masculin dans sa force et sa beauté devint le symbole même de la société et de la nation”. George L. Mosse. *L’Image de l’homme. L’invention de la virilité*. Éditions Abbeville: Paris, 1997. P. 29. Traducción del autor.

estructuralmente, en algo que leía como una sensibilidad sadomasoquista³. A esta especialización del deseo responde de forma directa la atadura del torso. El shibari remite a una tradición de sujeción con cuerda utilizada por los samuráis sobre sus prisioneros y convertida en práctica sexual desde el siglo XVI. Es más, aquí se presenta su forma más sofisticada y estética, el kotori: shibari en suspensión. Estar colgado también significa una existencia en espera, como la pieza en una cadena de montaje que aguarda unirse al todo, ser insertada o montada, aunque siempre permanezca la posibilidad o el riesgo de despiece.

Llama la atención que ante una proliferación tan prolija de sexualidad, la parte central del cuerpo entre las ingles sea un vacío, una ausencia. Beaudelaire decía que no podía tener sexo: “Joder es aspirar a entrar en otro, y el artista no sale nunca de sí mismo”⁴. Quizá el antídoto sea otra suspensión, la advertencia de veneno o el memento mori de las dos tibias cruzadas. Ya sea una advertencia funeraria o el aviso del gran cambio.

En la Canción de Salomón en la Biblia, el rey profeta canta a Dios que sus piernas son como los pilares del templo. Por eso las tibias cruzadas abundaron en la iconografía masónica. La obra de la transformación, como el intercambio sexual, es un proceso colectivo, una necesaria construcción que pasa por una permuta de posiciones sociales, de posturas de cuerpos, de lugares de acuerdo.

“Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos nosotros de lo que han hecho de nosotros”. Jean-Paul Sartre. *Saint Genet. Comédien et martyr*⁵

Es la membrana social la que sostiene al cuerpo roto. Pero también hay indicios de metalenguaje que articulan la muestra: los pares –de pies, de estructuras tubulares, de huesos– que son repeticiones de sí mismas con ligeras variaciones... mismidades. La imaginación estética homosexual se basa en el amor a lo mismo y no a otro distinto. Como explica el teórico Leo Bersani, el sistema homofóbico es el de las diferencias, que obliga a resaltar lo individual frente a lo colectivo: “el deseo homosexual es el deseo por lo mismo desde la perspectiva de un ser que se ha identificado previamente como diferente de sí mismo”⁶. Lo que somos diferentes es de nosotros, de la primera construcción heterosexual que recibimos de nacimiento.

El filósofo Didier Eribon escribió: “Un gay aprende a hablar dos veces”⁷. Primero como hetero y luego como homosexual, en una construcción en

³ Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros: Madrid, 2002. P. 31.

⁴ Charles Baudelaire: *Mi corazón al desnudo y otros escritos póstumos*. Valdemar: Madrid, 1999. P. 144.

⁵ Jean-Paul Sartre. *Saint Genet. Comédien et martyr*. Gallimard: París, 1952. P. 63. Traducción del autor.

⁶ “Homosexual desire is desire for the same from the perspective of a self already identified as different from itself”. Leo Bersani. *Homos*. Harvard university Press, Cambridge, Massachussets, London, England, 1996. P. 59. Traducción del autor.

⁷ Didier Eribon. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama: Barcelona, 2006. P. 141.

devenir, interna y luego social. Pensarse dos veces, conocer un doble juego identitario, ocupar dos posiciones de vida sucesivas o –en ocasiones– hasta simultáneas, da lugar a una preparación para el metalenguaje, el teatro de la representación, la vida como ficción, equivalente a la destreza en el aprendizaje de idiomas atribuida a las personas bilingües. La necesidad de membrana y luego de código es un síntoma de esa forma de imaginación doble. La metalepsis, la presencia del autor en el relato –como cuando el malo de *Funny Games* utiliza el mando a distancia– está en la homosexualidad: en reconocerse. O reconocérselo. En presentar las cosas y luego ver quien *entiende*.

Michel Foucault, en “De la amistad como modo de vida”, su famosa última entrevista, decía: “No hay que ser homosexual, sino encarnizarse en ser gay”⁸. Entendía la opción sexual como agente de un cambio en la existencia, de un cambio de cuerpo, pero también de la posibilidad de convivencia entre cuerpos siempre nuevos.

“La sintomatología es siempre una cuestión de arte”.
Gilles Deleuze, *Frialdad y crueldad*⁹

Hay otras maneras de leer las subculturas del cuerpo, muchas formas de interpretar sus semas. Un *bondage* remite a la sumisión y a una posición esclava en la cultura BDSM, pero un shibari también plantea la importancia de las zonas de energías, de los puntos que se abren o se cierran en los flujos por el cuerpo. Se trata de abandonar una lectura centrada en el organismo en favor de otra que lo vincula con el mundo. El desequilibrio del sentido siempre llega por lo menor: ahí suelen radicar los afectos más personales, las formas de intimidad que nunca se desnudan del todo.

Las gemas y piedras engastadas en los miembros también son formas de incorporar un tiempo diferente al cuerpo: un tiempo cerámico, sí, pero también geológico. En los huesos cruzados hay cuarzo azul, pirita y hematites. Estos últimos fueron llamados piedras de sangre, que los griegos creían formadas con el fluido caído de los cuerpos heridos en batalla. Por eso se usaban machacadas y mezcladas en vino por su propiedad refleja de cortar hemorragias. La pirita es un escudo contra las energías negativas. El cuarzo azul, un relajante que favorece la posibilidad de comunicación. Sobre el cuello hay amatista, una piedra sanadora y defensiva, y cuarzo naranja. Este es curioso: proviene de calentar la amatista para cambiar las propiedades del hierro que le otorga su color característico. Es un mineral que proporciona felicidad. Por último, la geoda que sostiene la mano derecha es de naturaleza energética y metamórfica, un recipiente de purificación en litoterapia.

Nacido en las islas Canarias y residente en Baleares, Nauzet Mayor disfruta de una condición insular y archipiélaga: sus relaciones de movilidad y la proximidad con los movimientos geológicos en continua formación, los poderes

⁸ Michel Foucault. «De l’amitié comme mode de vie» (entrevista con R. de Ceccaty, J. Danet y J. Le Bitoux), publicado en *Gai Pied*, nº 25, abril 1981. Traducción del autor.

⁹ “Symptomatology is always a question of art”. Gilles Deleuze: “Coldness and Cruelty” en *Masochism*. Zone Books: New York, 1991. P. 14. Traducción del autor.

del suelo y de sus materiales, hacen de su cuerpo un lugar sincrético donde las ecologías del sexo, del deseo y del territorio se superponen, en un espacio casi alquímico de transformación. El cuerpo del mundo es un emplazamiento perfecto para sellar la negación de la posibilidad misma de separar naturaleza y cultura.