

# RELACIONES ESTRECHAS (RE)LECTURAS DEL SEXO ORAL Y EL CANIBALISMO EN LA OBRA DE FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

## CLOSE RELATIONSHIPS (RE) READINGS OF ORAL SEX AND CANNIBALISM IN THE WORK OF FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

**Javier Iáñez Picazo**

(Universidad de Granada, España)

[javierianez@gmail.com](mailto:javierianez@gmail.com)

---

Recibido: 15 junio 2020 / Aceptado: 07 agosto 2020

---

**Resumen:** Cuando una obra resulta tan abierta y atractiva como la de Félix González-Torres, resulta inevitable proyectar lecturas alternativas correspondientes al tiempo y espacio en el que se *mira*. La presencia omnipresente del deseo en su producción artística, especialmente en sus montañas de caramelos, permitirá ofrecer nuevas capas de significación y establecer relaciones entre actos culturales (tan vitales como estigmatizados) como son el sexo oral y el canibalismo. Estos espacios proporcionan además nuevas consideraciones permeables en la obra de González-Torres, como los límites entre lo público y lo privado, la politización del cuerpo y el rechazo de *el otro*.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo, Félix González-Torres, sexo oral, canibalismo, deseo.

**Abstract:** When a piece of art is as open and attractive as Felix González-Torres ones, it is inevitable to activate alternative readings at the same time and space in which the work is viewed. The omnipresent presence of desire in his artistic production, especially in his candy mountains', will allow him to offer new layers of meaning and to establish relationships between cultural acts (as vital as stigmatized) such as oral sex and cannibalism. These elements also provide new permeable considerations in the work of González-Torres, such as the limits between the public and the private space, the politicization of the body and the rejection of *the other*.

**Keywords:** Contemporary art, Félix González-Torres, oral sex, cannibalism, desire.

## Introducción

«Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente».

**Oswald de Andrade**

Manifiesto antropófago (1928)

Mucho se ha escrito sobre Félix González-Torres. Admitir que se trata de una de las figuras artísticas más discutidas y relevantes de la actualidad es, posiblemente, caer en lo evidente. Su legado será clave para entender el arte en la década de los noventa además de constituir un espacio abierto de reflexión/acción que invita a ser recordado y (re)pensado constantemente. En definitiva, configura una materialización del espíritu de su época que sigue despertando nuevos significados conforme avanza por el umbral del tiempo. El artista demuestra, a través de una suerte de *minimalismo sentimental*, una destreza impecable para decir mucho con muy poco; mejor dicho, cómo hablar de temas importantes y universales a través de objetos anodinos e ignorados (aunque igualmente universales). González-Torres emplea elementos de la vida cotidiana, producidos de forma industrial y formalmente inadvertidos, para hablar de conceptos tan complejos como la enfermedad, la pérdida, el deseo homoerótico, la ausencia, el tiempo o la huella. El espectador se enfrenta entonces a una variedad temática que se materializa a través del cuerpo, un cuerpo que, a diferencia de la principal tendencia de su tiempo —la visión del cuerpo abyecto y el cuerpo violado como residuo del poder— es tratado de forma sutil y críptica: es un cuerpo que nunca se muestra, sino que se insinúa. González-Torres habla desde el cuerpo fenomenológico, caracterizado por la ausencia de representación humana, principalmente sobre la huella, sobre el rastro que queda de *aquello* que desaparece. Es importante señalar que toda la producción de González-Torres es autobiográfica: «Mi trabajo es toda mi historia personal. No puedo separar mi arte de mi vida» (Troncy, 1992, p. 32-36).

Otro pilar de su obra será una visión del individuo completamente inseparable de lo colectivo, donde el cuerpo-huella aparece como ente que se encuentra entre lo público y lo privado. El cuerpo de González-Torres, al igual que toda su gama conceptual, es tan personal e íntimo como decididamente público. Se trata de un cuerpo enmarcado en una

preocupación político-social con una fuerte carga activista: «No busco el sentimiento del público (...). Quiero que el público (...) se decida a actuar» (Spector, 1994, p. 17). Es por esto que el artista prefería considerarse más un «creador de significados» que «creador de objetos» (Guasch, 2000, p. 554). Pero no es difícil encontrar un lugar en la obra de González-Torres para el sentimiento. De hecho, puede apreciarse que «sentimiento» y «acción» no se repelen —como muchas veces parece ocurrir en la alergia del arte participativo a lo sentimental— sino que se complementan: su obra toma una posición en la que es necesario *sentir* para poder *actuar*, en la que la acción despojada de sentimiento no tiene sentido. En otras palabras, Félix González-Torres invita a experimentar la potencia de actuar a través del sentimiento.

Ese interés por lo colectivo y la búsqueda de significados hizo que González-Torres se centrara en producir un arte tan personal y hermético como abierto y ambiguo. Buscaba alejarse de lo literal, recurrir a la sutileza para que el espectador pudiese proyectar su propia realidad individual sobre su obra, mezclando así lecturas personales y ajenas que conducen a una amplia coexistencia de significados. Esto se ve reflejado cuando se analiza la estructura de los títulos que acompañan sus piezas, compuestos de un *Untitled* (este es el terreno para la proyección individual del espectador) seguido de una breve pista o aclaración autobiográfica entre paréntesis (el terreno personal de González-Torres). Aunque el artista siempre defendió la obra abierta y su libre lectura, resulta indispensable conocer su vida para poder experimentar su obra más plenamente: saber que era un artista cubano que tuvo que emigrar a Estados Unidos, saber que era homosexual, saber que su pareja Ross Laycock murió de sida en 1991 y saber que él mismo moriría de la misma enfermedad años más tarde, en 1996. Este acercamiento a la biografía del artista permitirá, entre otras cosas, comprender cómo muchos de los cuerpos-huella de González-Torres son en realidad una simbiosis de su cuerpo con el de Ross. Otras veces sólo será la huella de Ross —o del artista— reflejada como evidencia que presenta la ausencia de un cuerpo.

### Caramelos de despedida

El cuerpo-huella se evidencia en una serie de obras que el artista trabajó en la que montañas de caramelos se apilaban en esquinas. Como es costumbre en la obra de González-Torres, estas pequeñas montañas de caramelos son una suerte de retrato

emocional, una doliente representación del cuerpo, su enfermedad y la posterior ausencia del mismo. El artista empezó a hacer estas obras cuando murió Ross en 1991, repitiendo una misma dinámica: realiza una montaña de caramelos que el artista asocia a una persona concreta —el peso de la obra es el mismo que el del sujeto en cuestión y los caramelos empleados son su marca favorita— y el espectador es libre de coger uno (o todos los que desee) y llevárselo. Al día siguiente, los encargados de la sala o el museo reponen la obra. De esta forma, el cuerpo va desapareciendo diaria y lentamente para aparecer igual al día siguiente. Una de las obras más conocidas es *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* de 1991 [Fig. 1], en la que se amontonan 79 kg (el peso de Ross antes de morir) de caramelos multicolor (sus favoritos).



1. Félix González-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L. A.)*, 1991, Art Institute of Chicago, Estados Unidos. Recuperado de: <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>

A través de estas piezas, González-Torres habla de la separación, de lo que conlleva dejar marchar una parte de ti que desaparece poco a poco. También remite a otro aspecto fundamental dentro de su producción como lo es el tiempo circular, la concepción de la vida como ciclo constante. Con esta obra no sólo se establece una íntima dinámica participativa entre obra menguante y espectador (no sólo te llevas contigo una parte de la obra): te llevas una parte del cuerpo de Ross, llevándote así también una parte del propio

González-Torres. Por lo tanto, el uso del caramelo no es baladí, sino que busca endulzar un proceso tan amargo como la pérdida gradual de un ser querido. Este proceso le parecía al artista tan inevitable y doliente como hermoso y necesario. No importa que el espectador decida guardar el caramelo en su bolso, que quiera llevarlo en su bolsillo, que lo coloque en su estantería como recordatorio, que prefiera comerlo y disolverlo en su boca... siempre estará con él, siempre llevará ese pedacito de vida consigo. El caramelo rescata aquí una dulzura que sirve como recordatorio de que la muerte no es el final sino un ciclo, un eterno cambio que se debe superar —aunque se dice que González-Torres jamás logró superar la pérdida de su pareja—.

En este caso, las montañas de caramelos remiten de forma metafórica a la «homofobia y el temor al contacto con los portadores de anticuerpos» a través de actos como «chupar, comer, tragar» (Guasch, 2000, p. 555). También es necesario descubrir que la obra abierta de González-Torres permite otras lecturas marginales. Igual que hay cabida para el sentimiento y la acción, también subyace un equilibrio entre lo sutil y lo explícito (resulta inevitable plantear si el propio artista habría pensado siquiera en estas lecturas alternativas que, en cierto modo, complementan las sensaciones genéricas que su obra suele despertar). Los caramelos representan aquí una parte del cuerpo de esa persona concreta que un individuo se lleva a la boca. Esta lectura literal permite una reflexión sobre dos actos principales en los que esto ocurre —donde también hay cabida para la acción a través del sentimiento— y que conllevan un vínculo emocional estrecho: el sexo oral y el canibalismo.

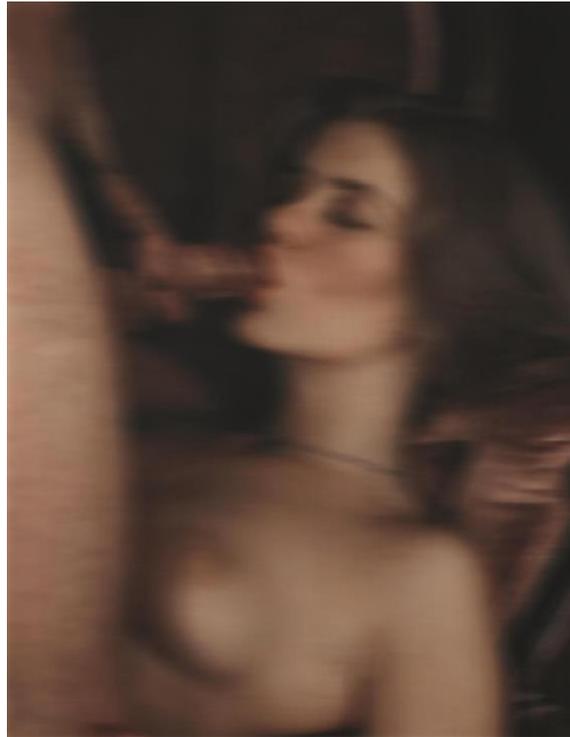
### **Sexo oral: el encuentro entre lo público y lo privado**

La presencia e importancia del sexo oral ha estado presente en la cultura —social, histórica y visualmente hablando— desde los inicios de la misma. Era una práctica común en la Antigua Grecia (las referencias en la *Iliada* de Homero son notables), una virtud en el Antiguo Egipto (donde se consideraba todo un arte), un acto prohibido y duramente castigado durante la Edad Media y una representación recurrente en los *shunga* —un tipo de *ukiyo-e* centrado en representaciones sexuales— producidos en Japón desde el siglo XVII. Hoy en día, constituye un acto que ha conseguido reivindicarse gracias a la revolución sexual que comenzó en la década de los sesenta y a diversos movimientos feministas, aunque todavía puede notarse cierta estigmatización del acto —latente por

una combinación entre el residuo del pensamiento judeo-cristiano y la des-educación sexual occidental basada en la pornografía—. La representación del sexo oral empezó a tener mayor presencia en las artes visuales del siglo XX a raíz de obras de algunos artistas pop como Andy Warhol, David Hockney y Tom Wesselmann [Fig. 2], que se encargaron de trabajar sin tapujos sobre esta práctica tabú, llevada al extremo en representaciones explícitas de artistas actuales como Thomas Ruff [Fig. 3] o Wim Delvoye.



2. Tom Wesselmann, *Face #5 (Girl eating a banana)*, 1967-68, galería Almine Rech, París. Recuperado de: <http://surovekgallery.com/tom-wesselmann/>



3. Thomas Ruff, *Nude*, 1999, galería Alain Noirhomme, Bélgica. Recuperado de:  
<https://iamacamerayouarecamera.tumblr.com/post/77797911567/bildwerk-thomas-ruff-nude-1999-colour-coupler>

Sin duda alguna, ha sido el cine el encargado de reflejar mayormente esta práctica ya sea desde películas porno como *Garganta profunda*, dirigida en 1972 por Gerard Damiano, hasta películas tanto comerciales como independientes, donde la escena suele evitar un tratamiento explícito para no encontrarse con problemas de censura (en muchas películas el acto tiene lugar en escenas clave verdaderamente intensas, como ocurre en *La pianista*, dirigida en 2001 por Michael Haneke). En la vida real y actual, se trata de una actividad sexual practicada y rechazada a partes iguales por considerarse mayoritariamente un «acto de generosidad»: la persona que lo recibe siente un placer que se encuentra ausente en la persona que lo proporciona (Blanco, 2018). Los caramelos de González-Torres aparecen entonces para demostrar cómo esta afirmación resulta un tanto ridícula al no tener en cuenta la «generosidad» y el placer psicológico que, en última instancia, se encuentran presentes en cualquier relación afectivo-sexual. Sus montañas de caramelos esconden todo un recorrido cultural sobre el sexo oral, dispositivos que contienen la liberación sexual acompañada de la liberación temporal que supone la muerte, la generosidad y entrega incondicional que nace en cualquier relación personal y la defensa del deseo homoerótico. Todo esto se muestra desde una imagen sutil, a través

del cuerpo que evita *mostrarse* para regodearse en el juego de la insinuación. Al artista no le interesa lo pornográfico, sino que deambula por un hipnótico erotismo, un juego libidinal contenido donde, al igual que una película comercial que teme la censura, el espectador sabe lo que ocurre, aunque *esto* no se muestre.

Precisamente, este paseo por el sutil terreno del erotismo será el que permitirá al espectador descubrir matices que van más allá del sexo oral como práctica física, aspectos ya mencionados como el deseo homosexual y la reivindicación de la entrega que reside en cualquier relación amorosa. González-Torres evidencia una serie de connotaciones lingüístico-nutricionales que la práctica del sexo oral implica y que son pasadas por alto: una parte del cuerpo que es tradicional, histórica y culturalmente «privada» toma contacto directo —se introduce— con una parte «pública» como es la boca, un elemento pilar para la capacidad humana de comunicarse verbalmente y expresar emociones. Esto puede verse si se analizan otros actos sexuales: por ejemplo, durante un beso «lo público» se encuentra con «lo público» y durante la penetración tiene lugar un diálogo mutuo entre «lo privado». La práctica del sexo oral, por otro lado, despierta más conflictos e intensidades que otros actos sexuales porque implica un punto de fricción entre lo público y lo privado. En su defensa de los afectos como armas para actuar a través del sentimiento, González-Torres invita a *introducir* en nuestra boca pública ese pedacito de cuerpo privado, todo camuflado de un acto tan banal como saborear un caramelo (todo queda entre artista y espectador). Y es que, en realidad, se trata de una forma de apuntar a una serie de procesos destinados a invisibilizar estas transformaciones contemporáneas de lo público a privado y viceversa. Esta invitación oculta a practicar sexo oral bien podría resultar violenta o inadecuada, pero el artista sabe plantear el encuentro para que todo resulte natural e íntimo, para afrontar una obra de fuerte carga afectivo-comunicacional donde no se pierde ni un ápice de intensidad y sensualidad, donde el erotismo queda camuflado bajo una fina capa de cotidianidad —algo recurrente en la producción del artista— y donde la acción del espectador sirve para reflexionar acerca de esos procesos que enfrentan a los cuerpos políticos en una batalla entre lo público y lo privado.

### **Canibalismo y vorarefilia: el deseo extremo**

Al igual que el sexo oral, el canibalismo conforma una práctica que ha estado presente en la cultura desde sus inicios. De hecho, consiste en un acto cultural-ritual que permite

establecer vínculos verdaderamente *estrechos* entre los sujetos implicados, si bien se trata de un acto completamente rechazado en la cultura occidental contemporánea (donde únicamente parece estar justificado en casos de supervivencia extrema). Cuando se habla de la presencia cultural del canibalismo en el siglo XX queda al descubierto una presencia explícita que se da tímidamente en el pensamiento (*Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade) y las artes visuales (Hermann Nitsch, Adriana Varejão o Matthew Barney). En un caso similar al del sexo oral, su mayor presencia cultural tendrá lugar en el terreno cinematográfico, donde el canibalismo se convirtió en un recurso popular en películas de serie B o varias *exploitation films* como la famosa *Holocausto Canibal* dirigida en 1980 por Ruggero Deodato. Pero resulta fundamental impedir que unas cuantas películas *gore* nublen la importancia del cuerpo caníbal. El canibalismo conlleva una tremenda carga política, aspecto explorado recientemente por figuras como la comisaria e investigadora Julia Morandeira en su proyecto *Canibalia* (2015-2017), un estudio que «explora la construcción del caníbal como un *bricolage* de diferentes tropos a través de la fricción entre documentación histórica, obras contemporáneas y objetos», obteniendo como resultado final un concepto cambiante que habla de «disidencia, deseo, comunidad, ecología e intercambio» (*Kadist*, 2015). Morandeira basa su investigación en la invención del «caníbal americano» y en cómo el canibalismo es en realidad la metáfora que adoptó el colonialismo español para dar nombre «a todo aquello que estaba considerado abyecto por la moral cristiana», desde la sodomía al apetito sexual femenino (Morandeira en Batallé, 2015). De esta forma, el canibalismo se configura como una práctica más abstracta e ideológica que concreta y nutricional (va mucho más allá de la mera antropofagia) que aparece con el viaje de Colón a América en 1492: «Tenía que ver con la propia hambre de los colonos por los recursos minerales, por los metales preciosos (...), va apareciendo bajo diferentes formas, cuerpos o discursos a lo largo en el espacio colonial de España en América hasta casi hoy en día» (Morandeira en Batallé, 2015). González-Torres ofrece uno de estos «cuerpos» que permiten la materialización del caníbal en la actualidad. Tomar un caramelo será entonces implicar al espectador en un casi imperceptible acto de canibalismo que cuenta con una larga tradición histórico-cultural. El artista busca generar un violento encuentro con *el otro*, el cuerpo homosexual enfermo de sida que es olvidado e invisibilizado. La figura del caníbal resurge entonces como cuerpo político marginal —tanto para el que come como el que es comido—, una

invención de las fuerzas políticas hegemónicas para categorizar aquello que consideran «peligroso» y que debe quedar al margen de toda sociedad y política.

Esta larga tradición del caníbal como figura politizada marginal no es una lectura realmente contemporánea y se remonta, como bien explica Morandeira, a los inicios del propio término en los siglos XV-XVI. Una evidencia de este hecho es cómo la figura del caníbal se popularizó por aquel entonces por los dibujos y grabados de Theodor de Bry (1528-1598) [fig. 4], un orfebre, grabador, editor y cartógrafo que se dedicó a ilustrar (*inventar*) América —nunca pisó el continente y trabajó siempre basándose en escritos de exploradores— para el pueblo analfabeto, *inventando* así el concepto extendido que se tiene de «caníbal»: en realidad, se trata de ofrecer una monstruosa visión colonial de *el otro* para facilitar su rechazo y exclusión.



4. Theodor de Bry, *Los hijos de Pindorama*, 1562, colección privada, Río de Janeiro, Brasil. Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cannibals.23232.jpg>

Como ocurre en toda la obra de González-Torres, el cuerpo político es inseparable de una incesante presencia del deseo. Es por esto que sus montañas de caramelos van mucho más allá del «acto de generosidad» que supone el sexo oral para alcanzar otras formas de deseo extremas. Cuando el canibalismo se mezcla con el deseo sexual se produce lo conocido como *vorarefilia*, considerada como una parafilia. Se trata de un deseo sexual que busca la forma literal de *ser uno*, una visión extrema del vínculo más

cercano posible y la consumación del acto romántico-tóxico en el que la otra persona *te consume* o viceversa. Es la «existencia recurrente de fantasías sexuales vinculadas a la idea de devorar o ser devorado en vida por otra persona, sea en parte o totalmente. En ocasiones también con la idea de ser digerido» (Castillero Mimenza, 2019). Los caramelos de González-Torres buscan ser devorados, sus montañas configuran el cuerpo que se consume lenta y parcialmente, pequeños contenedores de deseo doliente. Pero, al igual que ocurre con la vorarefilia, no se trata de un acto atroz sino de una demostración de amor; hay que tener en cuenta que «en principio, la fantasía no tiene porqué incluir la idea de muerte: lo que a estas personas les resulta erótico no es la idea de matar o morir, sino la de consumir o ser consumidas por otra persona» (Castillero Mimenza, 2019). El artista persigue que el espectador pueda consumir físicamente su obra en un gesto banal que recuerda cómo el sida consumió los cuerpos de González-Torres y Ross. Para el artista, es el amor lo que surge como rescate para evitar el consumo inevitable del tiempo, la salvación para que su paso lineal y caduco se transforme en un tiempo cíclico. Las montañas de caramelos van desapareciendo para aparecer de nuevo porque nuestro generoso gesto caníbal-sexual convoca el amor que permite que dos cuerpos sigan amándose continuamente, condenando al tiempo a repetirse.

Este estado de «estar dentro de otra persona» y viceversa, este canibalismo libidinal que es la vorarefilia es en realidad una visión alternativa del deseo, el amor, la ausencia y la pérdida; una construcción ideológica con una pesada carga socio-política (política y deseo se encuentran) que va mutando históricamente a través de conceptos mencionados por Morandeira como la disidencia, la comunidad y el intercambio. González-Torres no sólo nos habla de cómo los amantes son caníbales movidos por la vorarefilia, sino que convierte al espectador mismo en un caníbal movido por el deseo: no son caníbales los objetos sino el público forzado a interactuar (ingerir) con ellos. El espectador se convierte entonces en ese sujeto colonizado que lucha por la creación de su pequeño espacio marginal, ese cuerpo inseparable de la política e incapaz de huir de un vehemente deseo que busca *fusionarse* con aquello que ama.

### **Conclusiones: «la unión más estrecha posible»**

Merece la pena finalizar con el polémico caso de Armin Meiwes, en el que sexo oral y canibalismo aparecen como una forma extrema de deseo, para comprender la complejidad

que arrastran aquellos cuerpos marginales que buscan fusionarse en uno solo. Meiwes, conocido por la prensa como «el caníbal de Rotemburgo», era un usuario activo en diferentes *blogs* sobre prácticas sexuales alternativas donde personas podían chatear y quedar para realizar encuentros sexuales que implicaban actos *inusuales* como el canibalismo. Meiwes buscaba alguien que se dejase ser comido para poder saciar su creciente deseo: «Busco un hombre apuesto de entre 18 y 30 años dispuesto a ser devorado» rezaba su anuncio (Yakovenko, 2016). Tuvieron lugar cuatro intentos fallidos con diferentes sujetos que siempre se mostraron dubitativos a la hora de consumir el acto: para Meiwes el deseo debía de ser mutuo, sólo tenía sentido si la víctima accedía activamente a ser devorada. Fue entonces cuando conoció a Bernd Brandes, un ingeniero alemán dispuesto a satisfacer sus retorcidos deseos sexuales. El 9 de marzo de 2001 quedaron para practicar sexo sadomasoquista, acto que culminó cuando Brandes pidió a Meiwes que le arrancase el pene y se lo comiese. Meiwes lo sedó con medicamentos y alcohol, le amputó el pene e intentó comérselo: «El primer bocado fue un poco extraño pero sentí algo que nunca había experimentado. Algo que llevaba esperando 40 años» (Yakovenko, 2016). Brandes había perdido el conocimiento y empezaba a desangrarse, así que Meiwes lo metió en su bañera y lo degolló para más tarde descuartizarlo en una habitación previamente preparada para ello. Guardó su cuerpo en el congelador y fue consumiendo sus partes *poco a poco* —llegó a consumir hasta 20 kg de carne—. Meiwes fue descubierto y arrestado en 2002, mismo año en el que tuvo lugar un complicado juicio ya que la víctima dio su consentimiento para que Meiwes llevase a cabo su plan. Se trataba de un caso único de la historia judicial: nos encontramos ante «un asesinato convenido por víctima y asesino» (Harding, 2004). El abogado de Meiwes pidió que la condena fuese por «eutanasia asistida» (Villapadierna, 2004), aunque finalmente fue condenado por homicidio. Volker Mütze, el juez que llevó el caso, entendió el acto como una «fantasía de hacer a otra persona parte de sí mismo» (Villapadierna, 2004), y sostuvo que el caníbal buscaba en realidad «la unión más estrecha posible» con su víctima, buscando obtener «seguridad y recogimiento» en lugar de «sexo y placer» (El País, 2004).

El caso demuestra actos extremos donde las prácticas de canibalismo y sexo oral son movidas por un ardiente deseo que conduce a los implicados a una incomprensible (y destructiva) relación más allá de la moralidad. Si bien la atrocidad de los actos choca frontalmente con la sensualidad presente en la obra de González-Torres, también demuestran una presencia del deseo, la generosidad y la necesidad de comprensión en los

lugares más inesperados. Como ocurre con la vorarefilia, aspectos superficiales y pornográficos quedan al margen para adentrarse en un sentimiento que realmente busca «seguridad y recogimiento», estar a salvo *dentro* del ser amado. En el sexo oral y canibalismo, un cuerpo público se encuentra oculto y privatizado dentro de otro cuerpo público. Ambas prácticas son eufemismos para referirse al deseo de *el otro*, ese cuerpo rechazado y enfermo de sida que materializa los conflictos del encuentro entre lo público y lo privado, ese cuerpo político invisibilizado movido por la necesidad de comprender y ser comprendido, ese cuerpo amado que vence al tiempo lineal y convierte a los amantes en un solo ser eterno que consigue repetirse de forma cíclica en el tiempo.

Acercarse a la obra abierta de Félix González-Torres supone afrontar nuevas lecturas contemporáneas y cuestionarse la realidad actual a través de sus objetos y prácticas participativas. El público no sólo se mete un caramelo en la boca: se mete una pequeña parte del cuerpo politizado —el artista y su amante— para recordar lo que es amar, para ayudar a los cuerpos marginales a superar el olvido al que están condenados (convirtiéndose en un cuerpo marginal él mismo). Es un deseo altruista a través del sexo oral e incontrolable a través de la vorarefilia que permite entrar a González-Torres *dentro* de nosotros, igual que él lo estuvo alguna vez en el interior de Ross, igual que los amantes se devoran mutuamente. Actuar a través del sentimiento siempre será una opción arriesgada, a veces desapercibida y usualmente rechazada, pero será la forma más intensa de establecer vínculos complejos. No importa que seas víctima o amante, que comamos o seamos comidos, sólo así podremos buscar «la unión más estrecha posible».

### Referencias bibliográficas

Batallé, J. (14 de abril de 2015). *Julia Morandeira Arrizabalaga, comisaria de “Canibalia”*. Recuperado de <http://www.rfi.fr/es/cultura/20150413-julia-morandeira-arrizabalaga-comisaria-de-canibaila>

Blanco, C. (27 de julio de 2018). Ni hablar de sexo oral. Recuperado de: [https://elpais.com/elpais/2018/06/10/mordiscos\\_y\\_tacones/1528643281\\_831390.html](https://elpais.com/elpais/2018/06/10/mordiscos_y_tacones/1528643281_831390.html)

Castillero Mimenza, O. (2019). *Vorarefilia: síntomas, causas y tratamiento de esta parafilia*. Recuperado de <https://psicologiymente.com/clinica/vorarefilia>

El País (30 de enero de 2004). Los jueces alemanes condenan al “caníbal de Rotemburgo” a tan sólo ocho años de cárcel. Recuperado de:

[https://elpais.com/internacional/2004/01/30/actualidad/1075417202\\_850215.html](https://elpais.com/internacional/2004/01/30/actualidad/1075417202_850215.html)

Guasch, Anna María (2000). *El arte último del siglo XX*. Alianza Forma: Madrid.

Harding, L. (31 de enero de 2004). Cannibal who fried victim in garlic is cleared of murder. Recuperado de:

<https://www.theguardian.com/world/2004/jan/31/germany.lukeharding>

Kadist (2015) Canibalia. Recuperado de <https://kadist.org/program/canibalia-julio-arrizabalaga/>

Morandeira, Julia (2015-2017). Canibalia. Recuperado de <https://canibalia.tumblr.com/>

Spector, N. (1994), «Travelogue». *Parkett*, nº 39, p. 17.

Troncy, E. (1992), «Félix González-Torres. Placebo». *Art Press*, pp. 32-36.

Villapadierna, R. (31 de enero de 2004). Condena de ocho años de prisión para el “caníbal” alemán, Armin Meiwes. Recuperado de:

[https://www.abc.es/internacional/abci-condena-ocho-anos-prision-para-canibal-aleman-armin-meiwes-200401310300-236712\\_noticia.html](https://www.abc.es/internacional/abci-condena-ocho-anos-prision-para-canibal-aleman-armin-meiwes-200401310300-236712_noticia.html)

Yakovenko, M. (11 de febrero de 2016). “Él quería sacrificarse. Quería ser comido vivo”. Recuperado de <https://www.playground.media/news/el-queria-sacrificarse-queria-ser-comido-vivo-33436>

### **Figuras (obras en museos o galerías)**

Bry, Theodor de. (1562). *Los hijos de Pindorama* [grabado]. Colección privada, Río de Janeiro, Brasil. Recuperado de:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cannibals.23232.jpg>

González-Torres, Félix. (1991). *Untitled (Portrait of Ross in L. A.)* [instalación]. Art Institute of Chicago, EEUU. Recuperado de:

<https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>

Ruff, Thomas. (1999). *Nude* [fotografía]. Galería Alain Noirhomme, Bélgica.

Recuperado de:

<https://iamacamerayouarecamera.tumblr.com/post/77797911567/bildwerk-thomas-ruff-nude-1999-colour-coupler>

Wesselmann, Tom. (1967-68). *Face #5 (Girl eating a banana)* [pintura]. Galería Almine Rech, París. Recuperado de: <http://surovekgallery.com/tom-wesselmann/>