

ESPERAR LA HORA QUE CAMBIARÁ NUESTRA COSTUMBRE NO  
ES FÁCIL”: EL DESNUDO MASCULINO EN LA PINTURA MEXICANA  
EN LAS DÉCADAS DE 1980 Y 1990

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
del 3 de abril de 1981



“ESPERAR LA HORA QUE CAMBIARÁ NUESTRA COSTUMBRE NO  
ES FÁCIL”: EL DESNUDO MASCULINO EN LA PINTURA MEXICANA  
EN LAS DÉCADAS DE 1980 Y 1990.

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

SERGIO TREJO ORTÍZ

Directora de tesis: Dra. Dina Comisarenco Mirkin

Lector: Mtra. Karen Cordero Reiman

Lector: Dra. Ana María Torres Arroyo

## Índice

Introducción.....	1
Justificación.....	1
Estado de la cuestión.....	3
Metodología .....	5
Hipótesis .....	24
Objetivos .....	24
Capítulo I. Desarrollo histórico-artístico del desnudo masculino en la pintura en México.....	25
1.1 Antecedentes artísticos: el recurso del cuerpo masculino en la obra de arte .....	25
1.1.1 El desnudo masculino en el arte occidental.....	25
1.1.2 Devenir del desnudo masculino en el arte mexicano.....	29
1.2 Antecedentes sociales: la liberación homosexual como detonante del desnudo masculino en la pintura mexicana .....	34
1.2.1 Cuarenta y safo.....	34
1.2.2 La comunidad gay en México .....	36
1.3 Coyuntura histórico-artística en México en las décadas de 1980 y 1990.	39
1.3.1 La enfermedad social que el SIDA evidenció .....	39

1.3.2	El contexto artístico gay en México, en las décadas de 1980 y 1990	44
1.3.3	Contexto artístico: Neo-mexicanismo .....	48
Capítulo II. El retrato y autorretrato: identidad y otredad .....		56
2.1	Breve historia del retrato y autorretrato desnudo en México .....	58
2.2	Las décadas de 1980 y 1990 en México: juegos de identidad en el autorretrato desnudo masculino.....	62
2.2.1	Obsesión de sí mismo: el yo y la identidad en el autorretrato.....	62
2.2.2	Soy lo que ves: la identidad en la autorrepresentación .....	64
2.2.3	De la rostricidad a la corporeidad, cambio identificativo .....	69
2.3	Mirada y poder: el retrato desnudo masculino en México .....	72
2.4	Lo que soy, no es más que el recuerdo imborrable de tu cuerpo junto a mí .....	80
Capítulo III. El cuerpo sacro: dolor, piedad y protesta.....		85
3.1	San Sebastián.....	85
3.1.1	El pasado en el presente .....	89
3.2	Cristo.....	93
Capítulo IV. El cuerpo otro: estéticas contemporáneas.....		103
4.1	Cuerpos políticos.....	104
4.1.1	Estructuras de poder en el desnudo masculino .....	104

4.1.2	Activismo y representación .....	109
4.2	Fenomenologías del cuerpo desnudo .....	111
4.2.1	Cuerpos mundanos .....	111
4.2.2	Cuerpos sensibles, carnes y fluidos .....	115
4.3	Vanitas corpórea: anatomía y muerte .....	116
4.4	Pornos y Eros.....	118
	Conclusiones.....	121
	Tabla de Imágenes.....	132
	Fuentes consultadas .....	134

# Introducción

## Justificación

A lo largo de la historia del arte occidental la representación del desnudo en general, pero aún más la del masculino, se valía de distintos recursos estéticos para ser incluido en las obras de arte. Dichos recursos abarcaron temas tales como alegorías, figuras metafóricas, representaciones religiosas o históricas.

A pesar de su amplia producción es difícil encontrar estudios que lo aborden como género propio, pues en general su representación se encuentra inserta en estudios monográficos o en catálogos de exhibiciones colectivas.<sup>1</sup>

Fue muy recientemente que el desnudo masculino cobró una relevancia indudable dentro del arte. Particularmente desde la segunda mitad del siglo XX, se observa que para el arte moderno y el arte contemporáneo, el cuerpo se transformó en un elemento predominante y protagónico en las diversas manifestaciones artísticas.

Consecuentemente, resulta indispensable profundizar en el estudio de la representación del desnudo masculino desde distintos contextos como el histórico, el social y el de género, entre otros.

Con el fin de revalorar su importancia y significado en la historia del arte mexicano, me concentraré en las décadas de 1980 y 1990, mismas que considero de suma

---

<sup>1</sup> Lorena Zamora, *El desnudo femenino: una visión de lo propio*, México, D.F.: INBA, 2000, p. 15-16.

Un argumento válido al tema es mencionado en este texto en el que comenta sobre la escasez de estudios académicos en los que se incluyen y clasifican obras con desnudos. A pesar de que la autora se refiere a textos que aborden al desnudo femenino, considero que es un buen parámetro de referencia para afirmar lo mismo con respecto al desnudo masculino.

importancia gracias a la convergencia de movimientos sociales, culturales y artísticos que influyeron en la reconsideración del cuerpo y del desnudo en el discurso estético de los creadores mexicanos.

En este sentido me parece fundamental ubicar los factores que por un lado, permitieron un cambio en la percepción sobre aquellas imágenes que contienen desnudos masculinos y que por el otro lado, influyeron en una producción notoria de obras de arte que lo incluyen. Sobre todo si se toma en cuenta que tradicionalmente fue el desnudo femenino el que predominó en la producción artística, justo como lo señala el crítico de arte John Berger, en su obra *Modos de ver* (1975)<sup>2</sup>, cuando escribe sobre el uso y costumbre de algunos artistas masculinos por retratar modelos femeninas en imágenes de desnudos.<sup>3</sup>

Ahora bien, Berger también señaló la existencia del vínculo inherente entre la cultura y los procesos histórico-sociales de cada época y la consiguiente adaptación de los contenidos temáticos en la producción artística. Dicho vínculo me parece fundamental para comprender cuál ha sido el transcurrir histórico-artístico del desnudo masculino en la pintura mexicana de las décadas de 1980 y 1990.

Es importante tomar en cuenta dentro del contexto histórico-social de México que la sociedad mexicana es considerada por algunos como tradicional y conservadora, hecho que resalta la especialista Sylvia Navarrete cuando escribe:

---

<sup>2</sup> John Berger, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2ª. Ed., 1975, p. 36-37.

<sup>3</sup> Este aspecto se analiza con mucho mas detalle en el capitulo II

“la cultura prohíbe a los hombres disfrutar el acto de observar otro cuerpo de su propio sexo”<sup>4</sup>. Navarrete pone de esta manera en evidencia la renuencia socio-cultural prevaleciente en México, en cuanto a la recepción de imágenes de desnudos masculinos.

En este sentido resulta interesante analizar los imaginarios artísticos producidos en las décadas de 1980 y 1990, ya que a través de estos se aprecia la convergencia de diversos contextos como son el político, el histórico, el social y el estético. A través de las obras producidas en esas dos décadas podemos comprender cuáles fueron las motivaciones y preocupaciones de sus autores sobre ciertos temas, como es el caso de la apropiación del desnudo masculino en sus imágenes.

Por lo tanto, el presente estudio pretende indagar en estos y otros factores entrelazados con los puntos mencionados, en un ejercicio de análisis socio-cultural a través del arte y en particular de la pintura como disciplina artística.

Paralelamente quiero propiciar una reflexión sobre la función del desnudo masculino en la pintura y su inserción en determinados momentos de la cultura mexicana, tomando en cuenta que algunos artistas lo han incorporado en sus obras como elemento retórico, contestatario, de autoafirmación y de denuncia.

## **Estado de la cuestión**

---

<sup>4</sup> Sylvia Navarrete, “El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano”, en Karen Cordero, *et al.*, *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, siglos XVI – XX*, México, D.F.: INBA, 1998, p. 152.



Tradicionalmente a lo largo de la historia del arte occidental, el desnudo en la pintura ha sido un tema recurrente en la obra artística y su abordaje por lo general ha sido a través del cuerpo femenino. Su estudio y análisis desde diversas perspectivas también ha sido extenso y de acuerdo a Lorena Zamora, cuando se habla del desnudo en la obra de arte, es muy común que se recuperen en la memoria aquellas imágenes de cuerpos femeninos, a pesar de la amplia presencia del cuerpo masculino<sup>5</sup>.

Berger argumenta que esta tendencia se debe al legado artístico del desnudo europeo, el cual fue estructurado bajo un esquema de dominio de género. Señala que tanto los pintores, los espectadores y los propietarios de esas obras eran hombres y que las modelos femeninas eran tratadas como objetos<sup>6</sup>.

De esta manera nos es posible establecer un predominio del desnudo femenino sobre el masculino, derivado de los argumentos previos y de otros como el de Navarrete quien señala justamente la omnipresencia del desnudo femenino en la obra de arte, mientras que el desnudo masculino ha sido insertado en contextos, como los ya mencionados de narraciones metafóricas, históricas o religiosas.<sup>7</sup>

De igual forma, Navarrete explica que a la fecha el desnudo masculino continúa provocando en la mayoría de los espectadores cierta incomodidad, sobre todo en el público masculino, pues como bien señala con respecto a las imágenes con

---

<sup>5</sup> Zamora, *op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> Berger, *op. cit.*, p. 63.

<sup>7</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 152.

genitales masculinos expuestos y como estas “siguen siendo causa de tensión o de repulsión en el espectador masculino”<sup>8</sup>, lo que nos habla de un síntoma cultural sobre la tendencia a rechazar imágenes con cuerpos masculinos desnudos.

Por otro lado, la literatura académica que ahonda en el estudio del desnudo masculino en las obras de arte resulta ser escasa y particularmente en el caso de la historia del arte mexicano es prácticamente nula. Si bien existen algunos catálogos de exposiciones que han incluido el tema del desnudo y del autorretrato dentro de un espectro más amplio de temas propios del arte contemporáneo, pero que no ha conseguido una distinción como tal en derecho propio.

A través del estudio del desnudo masculino en la pintura mexicana, de los contextos históricos y artísticos de México y de los principales artistas activos en este período, busco contribuir a los estudios de arte aportando de igual manera a otras áreas sociales y culturales con intereses afines al arte realizado durante las décadas de 1980 y 1990.

## **Metodología**

Las metodologías con las que se puede analizar a la cultura son abundantes y sin embargo considero que no es pertinente utilizarlas como una llave que abre una única puerta a la verdad, sino más bien como una especie de lente con el cual es posible aproximarse a la obra.

---

<sup>8</sup> *Ídem.*

Es por ello que el abordaje de las imágenes contenidas en este trabajo transita por varias metodologías para integrarse a partir del mismo objeto de estudio, de modo que mi mirada y la mirada del lector establezcan un diálogo en el que puedan existir debates, críticas y aportaciones que enriquezcan esta investigación.

Es pertinente considerar las perspectivas fenomenológicas en estas aproximaciones, ya que mi exploración solo se puede desarrollar desde mi percepción con la que establezco a la obra como un objeto de estudio que discurre entre mi experiencia y las diversas categorías de análisis que me parezcan oportunas, evitando con ello que la obra se vuelva un ejemplo de mi teoría.

Desde la fenomenología transito entre la historia del arte, los estudios culturales<sup>9</sup>, los estudios de género y los estudios queer principalmente, ya que estos permiten una identificación y una lectura de los elementos particulares en las obras y su posible interrelación con otras.

De tal manera que a partir de la comparación se establezcan algunos puntos de referencia en común, así como las diferencias estéticas que conforman los discursos vinculados a los contextos históricos, sociales y culturales en los que se producen, logrando así conformar diferentes categorías de análisis o grandes grupos que vinculan a las obras entre sí.

---

<sup>9</sup> Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, Londres: Laurence King Publishing, Ltd., 2005, p. 76-86.

Se entiende esta práctica interdisciplinaria definida en su texto como una metodología que examina a la cultura a través de sus diversos vínculos sociales. Con esta perspectiva se analizan las expresiones de arte desde distintas aristas como son la antropología, la sociología, la economía, la historia, la crítica literaria y la historia del arte, entre otras.

Estas categorías que conforman la presente investigación abarcan el estudio del desnudo como fenómeno estético y su devenir histórico tanto en el arte universal, como en el ámbito mexicano; la exploración de la identidad y su diferentes morfologías; su presencia y función en los géneros artísticos del retrato y el autorretrato; la representación del desnudo en el cuerpo sacro; y por último en la otredad y sus diferentes concepciones estéticas como una manifestación de la individualidad ontológica que se inserta en la colectividad.

Así mismo, estas categorías o grupos a las que me refiero no son más que una aproximación a la representación del desnudo masculino en la pintura mexicana de las décadas de 1980 y 1990, partiendo del desplazamiento de las teorías de género y las teorías queer que introyectan en la significación cultural, que si bien no son la única vía, si hacen evidente su intento de mediación entre el estudio de la obra y el contexto general de la politización del desnudo masculino, a partir de la época de la liberación homosexual que se inició como movimiento a finales de la década de 1960 y que se consolidó durante la década de 1980.

Considero de igual forma que todo contenido discursivo en las obras analizadas adquiere significaciones de carácter connotativo. Es decir que hay valores que le son atribuidos por estos y otros contextos, y que al mismo tiempo permiten que las obras se conviertan en una especie de síntoma social sobre la identidad, la sexualidad, el activismo y lo contestatario.

Por otro lado las teorías de género, las feministas, las gay y las queer, al ser áreas de estudio interdisciplinarias, son de suma importancia para esta investigación ya

que son un mecanismo de mediación en el análisis de los mecanismos de expresión y de construcción del género. De tal forma que me puedo enfocar principalmente en aquellas expresiones artísticas que hacen referencia a estos conceptos, ya que es posible entrelazar sus elementos simbólicos con la cultura visual contemporánea de México.

Después de revisar varios textos que abordan tanto las teorías gay, como las teorías queer, considero que la manera más adecuada para referirse a la estética que aborda temas relacionados a la expresividad artística y cultural gay, cuando menos en México a partir de las décadas de 1980 y 1990 es mediante el término queer.

Nikki Sullivan realizó un análisis a fondo de diversos textos producidos por críticos y especialistas en los estudios queer en los últimos años y reseña como el término queer fue recuperado a finales de la década de 1980 por la comunidad LGBTQ<sup>10</sup> norteamericana de generaciones recientes para reintegrarlo al ámbito social contemporáneo con una resignificación positiva (o al menos neutra, ya que anteriormente fue utilizado de manera peyorativa en contra de la comunidad gay y de aquellos individuos que salían de lo percibido socialmente como “normal”), y con el que incluye a todos aquellos que difieren de la heteronormatividad y que no necesariamente se identifican con el concepto de lo gay<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer, por sus siglas en inglés.

<sup>11</sup> Nikki Sullivan, *Critical Introduction to Queer Studies*, New York: New York University Press, 2003, p. 43-45.

El historiador del arte Christopher Reed señala también en este sentido, que lo queer intentó asir coherentemente a las diversas identidades gay y lésbicas principalmente, ya que fueron las expresiones de diversidad sexual más importantes y representativas de aquel entonces.<sup>12</sup>

Por otro lado lo queer también se concibe como una ideología de activismo social, tal y como el especialista Iván Acebo señala: “lo queer se manifestó con ímpetu creciente y beligerante, obteniendo poco a poco victorias y reivindicaciones que, sumadas, rescatan del silencio y la marginalidad a las víctimas de la heteronormatividad”<sup>13</sup>. Muchos de estos logros que señala el autor son alcanzados mediante manifestaciones de orden político, social, cultural y artístico.

No obstante el concepto queer se ha integrado lentamente al estudio académico latinoamericano incluyendo México, así como es señalado por el escritor Rafael Acosta: “en América Latina lo queer no se ha constituido como una categoría epistemológica, a pesar de que se considera que desde finales de la década de los noventa comenzó a circular tímidamente en algunos países más desarrollados cultural y socialmente”<sup>14</sup>. Es relevante este señalamiento toda vez que el autor

---

<sup>12</sup> Christopher Reed, *Art and Homosexuality: A History of Ideas*, New York: Oxford University Press, 2011, p. 232.

<sup>13</sup> Iván Acebo Choy, “¿Arte queer? Obra que no perturba, fracasa”, en *Ustedes, los otros; selecciones de arte queer latinoamericano*, Cat. Exp., Galería Anonymous Julio-Agosto 2013, México, D.F.: CONACULTA, 2013, p. 4.

<sup>14</sup> Rafael Acosta de Arriba, “Para una cartografía visual del deseo y la otredad”, en *Ustedes, los otros; selecciones e arte queer latinoamericano*, Cat. Exp., Galería Anonymous Julio-Agosto 2013, México, D.F.: CONACULTA, 2013, p. 17-18.

propone que lo queer debe utilizarse como una herramienta de apoyo en el quehacer y pensamiento social, cultural y artístico.

Es entonces que mediante estos argumentos se puede establecer una manera más puntual para enunciar lo queer como un concepto que por un lado evita una categorización de género con relación al binomio masculino-femenino y por el otro lado, describe incluyentemente a la diversidad sexual y sus manifestaciones sociales, culturales y artísticas.

Por otra parte, en relación a la estética gay se observa que es un término con el que se siguen abordando teórica y críticamente ciertos temas pertinentes a las manifestaciones políticas, sociales, artísticas y culturales de la comunidad LGBTQ. Sin embargo es una categoría con un alcance limitado si se toma en cuenta que lo gay es más bien asociado a la homosexualidad masculina y en consecuencia tiende a homogeneizar otras formas de diversidad sexual que no se identifican a sí mismas con lo gay, como en el caso de las lesbianas y los bisexuales, entre otros.

Encuentro de igual forma limitante la asociación que existe entre la estética gay y las expresiones de la estética camp y del arte kitsch. Un ejemplo de esta asociación se encuentra en el señalamiento del investigador en estudios latinoamericanos e identidad cultural Alejandro Varderi quien advierte que las expresiones de arte gay están ligadas a un contexto histórico-social determinado y tienen una tendencia “al exceso, el sentimentalismo, la nostalgia, el artificio, constantemente recurre a la estética del kitsch, al gesto camp, al ámbito de lo

cursi con y sin distancia irónica”<sup>15</sup>. De tal suerte que es preciso contar con ambas definiciones para entender cómo se establece dicho vínculo y de igual forma, para mostrar como esta generalización reduce el valor estético gay.

Primeramente, sobre el concepto kitsch según la especialista en Ciencias Humanas Elena Moreno señala que es un término utilizado para describir lo antiestético, aquello que se considera de mal gusto y que puede llegar a permear cualquier expresión cultural y artística gracias a la reproducibilidad y el consumo masivo<sup>16</sup>.

En cuanto a lo Camp Susan Sontag escribió en 1964 sobre esta sensibilidad que “no se establece en términos de belleza, sino en grados de artificio y estilización”<sup>17</sup>, haciendo referencia al marcado engolosinamiento por la exageración característica de la estética camp.

En este sentido Sontag advierte que lo camp descubre una de las mayores manifestaciones de la exageración en lo andrógino y mediante su representación alude al placer sexual y que define como “...ir contra el propio sexo. Lo más

---

<sup>15</sup> Alejandro Varderi, “Masculinidad y cultura gay: apuntes para una mirada kitsch”, en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J*, México, D.F.: Planeta, 2010, p. 229-239.

<sup>16</sup> Elena Moreno, “La cara kitsch de la modernidad”, en *Revista electrónica: documentos lingüísticos y literarios*, Universidad Austral de Chile. No. 26-27, Web. [http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=48](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48), consultada el Octubre 25, 2013.

<sup>17</sup> Susan Sontag, “Notas sobre lo Camp”, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 4.



hermoso en los hombres viriles es algo femenino, lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino”<sup>18</sup>.

Sontag consideró acertadamente que lo camp estaría redefiniéndose constantemente en relación a los cambios de los valores culturales en determinados momentos de la historia del arte. De tal suerte que aquello que hoy podemos percibir en ciertas imágenes como exagerado, sin lugar a dudas tendrá otra connotación al paso del tiempo.

Sobre estos términos y su relación con la estética queer, me parece importante el argumento que Michael K. Schuessler realizó sobre la relación entre lo camp y lo kitsch. Señala que lo *kitsch* describe específicamente al objeto, mientras lo *camp* es una forma de representación cultural, de tal suerte que separa ambos conceptos dejando en claro que lo camp no incluye necesariamente a lo kitsch y que no todo lo que es kitsch conforma una estética camp<sup>19</sup>.

A pesar de que en la estética queer se encuentran paralelismos con la del camp, considero que resulta impráctico equipararlas porque se corre el riesgo de reducir los campos interpretativos de ambas categorías. Para demostrar que estas dos categorías estéticas son más bien complementarias, tenemos en la pintura de Julio Galán titulada *La muerte morirá cuando pasemos a la vida eterna* (**figura 1**) un buen ejemplo.

---

<sup>18</sup> *Ídem*.

<sup>19</sup> Michael K. Schuessler, “Una macana de dos filos”, en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J*, México, D.F.: Planeta, 2010, p. 51.

En esta imagen tenemos al autor que nos dirige su mirada de manera un tanto inquisidora, toda vez que nosotros como espectadores estamos invadiendo su espacio íntimo sugerido con su desnudez. Recorremos la obra observando con detenimiento algunos detalles, pero indudablemente fijamos nuestra atención en el cuerpo pálido desnudo.

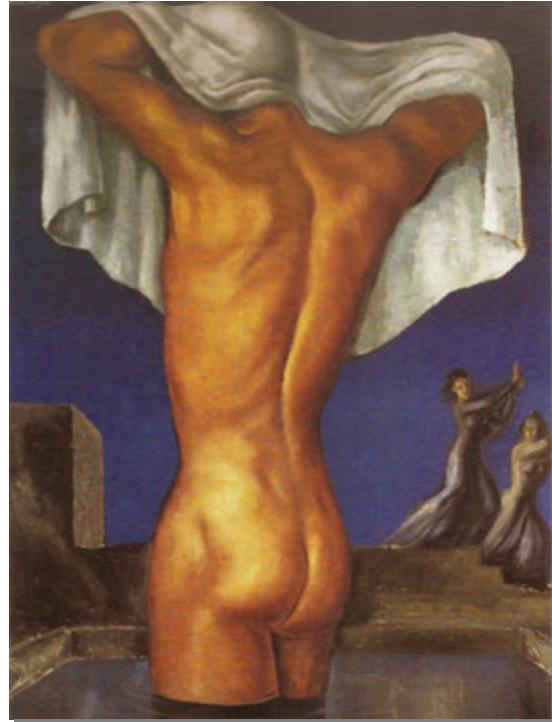
Un elemento relevante de esta obra con el que el autor alude lo gay, está relacionado con el aspecto anecdótico-biográfico de la obra, ya que no se puede ignorar la preferencia sexual y explícita del artista. Sin duda alguna ésta imagen es un autorretrato como son la gran mayoría de las obras de Galán, pero en particular en esta autorrepresentación se puede constatar a través de un detalle particular localizado en el tatuaje en forma de corazón del brazo izquierdo en el que leemos las iniciales del artista "JG".

El autor nos ofrece una vista completa de la parte posterior de su cuerpo con una postura insinuante y mediante el *contraposto*, Galán enfatiza una cadencia armoniosa de líneas curvas del contorno de la cadera, la cintura y la espalda, con la que hace referencia sobre aquellas obras de desnudos femeninos que también evocan sensualidad a partir de la postura corporal.

Existen algunas semejanzas entre esta obra de Galán y una pintura de Roberto Montenegro (**figura 2**) en la que también se aprecia la parte posterior de un cuerpo masculino desnudo.



**Figura 1**  
Julio Galán,  
*La muerte morirá cuando pasemos  
a la vida eterna, s.f.*



**Figura 2**  
Roberto Montenegro,  
*Desnudo Masculino, 1942*

En ambas obras hay sin duda un matiz de delicadeza realzada con las líneas que dibujan el contorno de ambos cuerpos y que insinúan sensualidad. Sin embargo, una de las diferencias más notables entre las dos imágenes se encuentra en los rostros.

En la pintura de Galán el rostro es visible y como ya vimos, interactúan el personaje y el espectador a través de la mirada. En contraste, el personaje en la obra de Montenegro tiene el rostro cubierto, lo que le impide darse cuenta de la presencia de las dos mujeres que en el fondo del cuadro corren asustadas alejándose del hombre desnudo.

En esta imagen Montenegro posiblemente evoca al pudor característico de la época, cuando no era común retratar hombres desnudos de no ser en estudios anatómicos en el contexto académico. De acuerdo a Sylvia Navarrete fue durante la década de 1940 que algunos pintores se reapropiaron del tema de escenas de baño, característico del siglo XVIII en el que se representaban mujeres desnudas, para introducir en sus obras con desnudos masculinos<sup>20</sup>.

A partir del gesto corporal con el que ambos artistas representan sus desnudos masculinos puedo entonces abordar el tema de la identidad y de la diversidad sexual, y para profundizar en este tema recurro a algunos conceptos que Judith Butler en torno a la construcción del género a partir del modelo heteronormativo con el que se presupone una identificación del deseo sexual hacía el sexo opuesto.<sup>21</sup>

Dicho de otra manera, identificarse como hombre desde esta perspectiva heterodominante implica sentir una atracción hacía una mujer y viceversa. Estos supuestos están profundamente arraigados tanto en el ámbito social como en el cultural y tienden a generar intolerancia sobre aquellos que divergen de esta norma.

Dicho fenómeno es relevante para este estudio dado que se abordan imágenes que tratan sobre el tema gay, por lo que resulta importante conocer el contexto gay en México.

---

<sup>20</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 157.

<sup>21</sup> Judith Butler, "Imitation and gender insubordination", en Henry Abelove, *et al.*, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Londres: Routledge, 1993, p. 73-74.

De acuerdo al especialista Juan Vicente Aliaga, en Latinoamérica incluyendo México y también en las comunidades chicanas de los Estados Unidos, es común encontrar cierta asociación entre el homosexual con el comportamiento afeminado. Dicha generalización tiende a ignorar *de facto* cualquier otro tipo de expresión y comportamiento sexual, es decir, que cualquier persona que se asume como gay, es sistemáticamente señalada como afeminado sin importar si su comportamiento refleja algo distinto<sup>22</sup>.

Aliaga señala que esta asociación tiene arraigo en una estructura de dominio y poder en la que el sujeto que penetra sigue considerándose hombre y el que es penetrado “puto”<sup>23</sup>.

Rubén Campero, otro especialista en el tema del comportamiento sexual también aborda de manera crítica el arraigo homofóbico en las sociedades contemporáneas y deja en claro como este constructo social permea profundamente el comportamiento social y sexual del hombre y explica la aberración resultante por todo aquello que implica feminidad, tanto en el ámbito biológico como en el emocional<sup>24</sup>.

Es de esta manera que Campero sugiere que la única posibilidad de representar lo erótico en el hombre es enfocándose directamente en los genitales: “entre las

---

<sup>22</sup> Juan Vicente Aliaga, *Orden Fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid: Ediciones Akal, 2007, p. 23.

<sup>23</sup> *Ídem*.

<sup>24</sup> Rubén Campero, “Hombres sin cuerpo: penes en llagas y máquinas de carne”, *Knot magazine*, No. 5. Febrero 2010, <http://issuu.com/revistaknot/docs/knot05?e=1218624/2843351>, consultada Mayo de 2012. p. 74-75

piernas ya no hay un órgano, sino un símbolo de poder que deambula intentando comprobar su majestuosidad...”<sup>25</sup>. De esta manera el autor argumenta que la genitalidad masculina adquiere un peso cultural importante y en consecuencia trasciende su función fisiológica y se transforman en un emblema de virilidad.

Ambas argumentaciones son válidas para el abordaje de imágenes con desnudos masculinos en tanto son visibles los genitales. Sin embargo, es relevante abordar también aquellas obras de desnudos posteriores, como las comentadas de Julio Galán y Roberto Montenegro, ya que siguen siendo de cualquier forma desnudos, pero en particular éstas evocan una feminidad a través del gesto y también mediante el significado sociocultural subyacente. Éste último factor es señalado por Campero cuando advierte:

...al tener ano el hombre queda igualado a las mujeres...Comprueba horrorizado que también posee un cuerpo[...] el hombre también puede ser penetrado (como las mujeres), gozar con un órgano que es solo un órgano y reconocerse como cuerpo, como carne no divina, que admite la existencia de otros penes o dildos que le pueden brindar placer.<sup>26</sup>

Dicho de otra manera, en tanto exista esta conciencia en el hombre de la posibilidad de ser igualado con una mujer, se hace inminente su vulnerabilidad y da cabida a la emoción (a través de la angustia), mostrando consecuentemente aquellos atributos esperados en las mujeres.

De igual forma Aliaga señala que en el acto de penetrar hay implícitas una pasividad/feminidad y un acto de sumisión: “un sujeto viril, masculino, no puede ser penetrado pues quedaría feminizado y por ende devaluado siguiendo esta

---

<sup>25</sup> *Ídem.*

<sup>26</sup> *Ídem.*

lógica heterosexista, misógina y homófoba que se da incluso en las prácticas homosexuales: quien sodomiza es un hombre, quien es sodomizado es un puto<sup>27</sup>.

Vemos de esta manera que en las construcciones culturales que giran en torno al hombre, su cuerpo y su sexualidad, en los contextos señalados por Campero y por Aliaga pueden explicar el origen de la homofobia y de la discriminación hacia homosexuales en el contexto mexicano de las décadas en cuestión.

Algunos artistas como Julio Galán tomaron la oportunidad de incidir en esta problemática y representaron en sus obras algunos de los estereotipos del gay, como es el caso del personaje en la obra *La muerte morirá cuando pasemos a la vida eterna*, quien es retratado mordazmente como un hombre afeminado, con una pose exagerada y adornado con diversas aves. Sobre esta imagen podemos hacer una lectura de lo exótico y de lo extravagante, atributos que comúnmente aluden a lo gay.

Por otro lado, es pertinente resaltar las aportaciones de los estudios de género, los estudios gay y los estudios queer en el relativamente reciente proceso evolutivo del concepto de lo gay y las diferentes maneras de enunciarlo. Un ejemplo de ello es el anacronismo del término homosexual, mismo que ha dejado de ser un concepto vigente y sin embargo continúa siendo utilizado.

El crítico de arte Olivier Debrouse advertía un cambio en la manera de enunciar al homosexual desde la década de 1970 cuando lo gay se transformó en una noción

---

<sup>27</sup> Aliaga, *op. cit.*, p. 22.

de autoafirmación y a través de las diversas expresiones culturales, sobre todo en la literatura, encontró un espacio para manifestarse abiertamente.

...lo gay es una manera de concebir la sexualidad como modo de ser, una sensibilidad *sui generis* situada en el tiempo y en el espacio [...] en la definición de lo gay se incluyen además de las nociones de elección y libertad sexual, un aprendizaje de la tolerancia y la solidaridad...<sup>28</sup>

Debroise reafirma de esta manera que lo gay es una sensibilidad que abarca muchos más ámbitos como el de la estética gay y que a través de sus expresiones políticas, sociales y culturales proclama un entendimiento y tolerancia hacia este grupo.

Otro hallazgo importante en esta investigación que merece ser señalado es el hecho de que en México existen algunas posturas ambiguas por parte de investigadores, críticos y académicos en torno al tema de la estética y la cultura gay.

A pesar de que se pueden encontrar algunos argumentos en los que se reconoce a la cultura gay, aunque sea de manera superficial, resultan ser en su mayoría aspectos que la desplazan al ámbito de lo erótico, evitando darle un justo valor a las imágenes enmarcadas dentro de la estética gay.

Un ejemplo en torno a estas posturas ambiguas es encontrado en la investigadora y crítica de arte Teresa del Conde, quien sugiere que es irrelevante precisar sobre

---

<sup>28</sup> Olivier Debroise, "La dispersión de lo gay", en Círculo Cultural Gay, *Diez y va un siglo: Libro conmemorativo de los diez años de la semana cultural lésbico-gay*, México, D.F.: UNAM, Difusión Cultural, Museo Universitario del Chopo, 1997, p. 35.

Cuando Debroise escribió sobre este texto, el término *queer* aún no tenía la importancia y significados que recientemente adquirió. Es por ello que lo menciono como gay, respetando ampliamente lo que este importante autor entendió en su contexto temporal y socio cultural del término.



la existencia de una cultura gay porque para esta autora vale más la pena enfocarse en el arte con motivos eróticos y que pueden ser compartidas por muchos autores independientemente de su preferencia sexual<sup>29</sup>.

De igual forma, el investigador y académico Jorge Alberto Manrique señala sobre la construcción social de la homosexualidad y los productos culturales y artísticos derivados de ella. De acuerdo al autor dichas manifestaciones del arte gay tienden a ocultarse o disfrazarse para ser incluidas dentro de otras manifestaciones como las del arte erótico.<sup>30</sup>

Otro planteamiento del crítico de arte Edgardo Ganado Kim señala la tendencia a implicar la sexualidad de los artistas cuando se trata de arte gay, y resalta la contradicción que resulta con la omisión del mismo cuestionamiento cuando se trata de artistas que se presumen heterosexuales<sup>31</sup>.

A propósito de estos argumentos recupero la exposición en la que se exhibieron algunas de las obras de Manuel Rodríguez Lozano (MUNAL, julio-octubre 2011) y

---

<sup>29</sup> Teresa del Conde, "Eros se aproxima y es el maestro de Apolo", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J*, México, D.F.: Planeta, 2010, p. 125-137.

<sup>30</sup> Jorge Alberto Manrique, "Arte erótico y plural", en *Arte erótico y plural*, Prólogo Cat. Exp., México, D.F.: Museo Universitario del Chopo UNAM, 1988, s.p.

Manrique se refiere al arte erótico, como una expresión que surge inherentemente de la condición humana al igual que la homosexualidad, pero que debido a las tradiciones y costumbres derivadas de la religión, se encuentran reprimidas y consecuentemente son expresiones negadas de la dimensión sexual, llevándolo entonces por el camino de lo prohibido y lo pecaminoso.

<sup>31</sup> Edgardo Ganado Kim y José Antonio Cordero, "Cuando se habla de arte gay... Una mirada a la semana cultural Lésbica-gay", en *Círculo cultural Gay, Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*, México: Círculo Cultural Gay, 2007, p. 45-46.

Ganado Kim señala que desde finales del siglo XX, se considera a la diversidad y no solamente la sexual, si no también aquella que refiere a los grupos que habían sido marginados, como son mujeres, ancianos, niños, discapacitados, etc. y como en el ámbito artístico, se comenzaron a incluir a estos grupos.

en la que se hubo oportunidad de apreciar el trabajo artístico basado en el tratamiento de la figura humana, de la corporeidad, y del desnudo.

Dicha exposición titulada *Pensamiento y Pintura* exhibió cerca de treinta pinturas y dos murales y contó además con una interesante propuesta museográfica y pedagógica orientada a la comprensión de la obra y también del contexto biográfico, histórico y social del artista. Al respecto de la curaduría me pareció interesante la mención sobre las relaciones personales e íntimas del artista con reconocidos hombres de la época, implicando de manera directa su preferencia sexual.

Con dicha exposición se demuestra precisamente lo que señala Ganado Kim en cuanto a la tendencia de señalar la sexualidad de aquellos artistas de los que se presume conocer sobre su homosexualidad. Es desde mi punto de vista un aspecto positivo pues al hablar abiertamente sobre la sexualidad de un autor y en un contexto artístico, museístico y educativo, se refuerza la normalización del tema gay en la sociedad mexicana actual.

A pesar de que Ganado Kim acierta en su crítica de cuestionamiento de la sexualidad de cualquier artista, creo que es desafortunado que no mantenga una postura más firme en sus aproximación del tema gay en el arte como ya que advierte: “no creemos que exista el ‘arte gay’”. Hay un arte con preocupaciones

diversas, con propuestas y planteamientos múltiples, pero en su naturaleza, como se ha tratado de ver, no hay tal<sup>32</sup>.

Siguiendo esta lógica argumentativa, ¿no es el arte una preocupación particular de cada autor por plantear nuevas perspectivas críticas y estéticas, sociales, filosóficas y hasta políticas, en un momento determinado; y que en este sentido va a diferir de la tendencia temporal y geográfica de un estilo hegemónico?

Estas posturas ambiguas han limitado el estudio profundo de varios artistas mexicanos, de sus obras y de exposiciones que tienen un valor cultural innegable, tomando en cuenta que estas manifestaciones han contribuido de manera importante a la cultura y a la sociedad mexicana y a un cambio paulatino en la manera de aceptar estas y otras expresiones artísticas<sup>33</sup>.

El mismo Ganado Kim observa como en las artes plásticas en México se han abordado escasamente estos temas, remitiéndolos a un espacio más íntimo y menos público, tanto en ámbitos expresivos del arte y en sus estudios críticos.

Para concluir en este punto, considero que hasta el momento ha sido más fácil negar al arte gay en México, ya que en términos prácticos es frecuentemente matizado con el fin de desvanecerlo en otras expresiones artísticas y culturales, haciendo más difícil que exista una postura firme de los estudios que ahonden en el arte gay de México.

---

<sup>32</sup> Ganado, *op. cit.*, p. 45.

<sup>33</sup> El foro que brindan las semanas culturales lésbico gay, además de confrontar los temas eróticos y de diversidad sexual, también muestran las tendencias del arte contemporáneo en México en los ochentas y noventas. La inclusión de artistas consolidados e incipientes talentos, conformó esta riqueza artística en un solo espacio.

Es una discusión que hasta el momento ha contado con algunos aciertos, pero también con ambigüedades y como consecuencia se ha mantenido a este género artístico con un reconocimiento limitado, pero que poco a poco se está abriendo camino con investigaciones y también con más espacios expositivos y de difusión<sup>34</sup>, demostrando que se ha conseguido despertar el interés académico y crítico en el arte y la cultura contemporánea de otras latitudes, como es el caso de países como Estados Unidos y Europa, y que en México de manera incipiente se comienzan a vislumbrar cambios en el abordaje de estos temas, en su estudio y en la vindicación de las contribuciones en la vida cultural y artística mexicana desde hace varias décadas.

Estas expresiones artísticas lejos de intentar aislarse de otras exploraciones creativas, buscan más bien una revaloración por sus aportaciones a la cultura en sus diferentes vertientes, como son en el lenguaje, en las letras, en la música y en las artes visuales<sup>35</sup>.

Es sin embargo, a través de la riqueza interpretativa de las imágenes y desde su abordaje mediante otros marcos teóricos, conceptuales y metodológicos como estas obras y sus autores pueden trascender la imprecisa definición del arte gay, y

---

<sup>34</sup> Como muestra existen algunos festivales de cine con temática queer, (Festival de cine Gay de la UNAM que comenzó en 2006 y el más antiguo el Festival Mix México que inició en 1996), así como las exposiciones de artistas consolidados y reconocidos como es el caso de Julio Galán, Nahum Zenil y Manuel Rodríguez Lozano, entre muchos otros, y que son aceptados tanto por sus cualidades artísticas y en cierta medida (sin ser la más importante) por sus preferencias sexuales.

<sup>35</sup> Schuessler, *op. cit.*, p. 27.

El autor puntualiza sobre algunas de las aportaciones que la comunidad gay ha hecho en la cultura mexicana, critica el aislamiento que proyecta la heterodominancia cultural sobre estas expresiones y también cuestiona la carencia en las investigaciones sobre temática gay

con ello puedan ser revalorados por su exploración artística y por los contenidos temáticos y expresivos.

## **Hipótesis**

La hipótesis central de esta investigación es que la reapropiación protagónica del desnudo masculino en la pintura mexicana de las décadas de 1980 y 1990 fue un medio expresivo que permitió a algunos artistas indagar sobre su identidad y su sexualidad, protestar, criticar y denunciar la discriminación y la violencia de la que han sido objeto los homosexuales en México.

## **Objetivos**

El objetivo principal de esta investigación es lograr establecer vínculos entre el uso del desnudo masculino y las diferentes categorías conceptuales que sus autores exploran: la sexualidad, el género, la denuncia, el auto-conocimiento y la discriminación en la pintura mexicana de las décadas de 1980 y 1990.

Establecer si en la pintura mexicana de las décadas 1980 y 1990 se incluye un discurso representativo de la identidad y la diversidad sexual en el imaginario cultural de México.

Analizar e interpretar aquellas obras pictóricas, que a través del retrato y del autorretrato exploran por parte de sus autores diferentes formas de auto-conocimiento,

Analizar las pinturas producidas durante las décadas de los ochentas y noventas en México con temática religiosa para determinar de qué manera los artistas reinterpretan sus contenidos simbólicos.

# Capítulo I. Desarrollo histórico-artístico del desnudo masculino en la pintura en México

## 1.1 Antecedentes artísticos: el recurso del cuerpo masculino en la obra de arte

Dos conceptos que pueden ser confundidos y que cabe esclarecer en este momento son la desnudez y el desnudo, mismos que retomo del especialista e historiador del arte Kenneth Clark, quien en su texto clásico *El desnudo: un estudio de la forma ideal*<sup>36</sup> propone dos significados distintos. Para este autor la desnudez significa algo más que la ausencia de vestido porque conlleva un grado de vergüenza.

En contraste su definición del desnudo es propiamente una categoría de representación artística que no implica incomodidad en su uso, o más bien en el desuso de vestimentas. Es entonces que utilizo en el desarrollo de esta investigación esta definición de desnudo cuando me refiero a su representación en la obra artística.

### 1.1.1 El desnudo masculino en el arte occidental

En el mundo grecolatino encontramos una amplia producción de obras con desnudos sobre todo en esculturas. La historiadora del arte Frances Borzello da cuenta sobre estas representaciones de desnudos masculinos en las que invariablemente se mostraban los genitales y en cambio en las representaciones

---

<sup>36</sup> Kenneth Clark, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid: Ed. Alianza, 1981, p. 17.

de desnudos femeninos, los genitales se ocultaban en formas sutiles como por ejemplo anteponiendo una mano o con partes del vestido<sup>37</sup>.

En dicha época existió un gran culto al cuerpo masculino y como nos relata Clark esto se debió por un lado, a la vasta representación de las deidades griegas, en particular del dios Apolo quien era por excelencia la máxima expresión de la belleza masculina debido a una supuesta proporción perfecta.

Por otro lado, Clark sugiere que la amplia producción artística fue realizada en torno a las grandes proezas atléticas y a la idealización de la figura humana, y de acuerdo al autor, en esta época existía un sentimiento de orgullo y glorificación en la admiración del cuerpo masculino.<sup>38</sup>.

En cambio, en el arte del medioevo occidental, en términos generales, el desnudo fue reservado para la representación del castigo divino. Algunos autores señalan que la iglesia contribuyó contundentemente en la transformación de la percepción del desnudo como señal del pecado por su asociación con la idea de la belleza pagana.

La prohibición del desnudo en este período desplaza la idea de sublimación y belleza corporal con la del cuerpo que es objeto de humillación y vergüenza<sup>39</sup>. De manera que podemos encontrar desnudos en los capiteles y canecillos de iglesias

---

<sup>37</sup> Frances Borzello, *The Naked Nude*, Londres: Thames & Hudson, 2011, p. 15.

<sup>38</sup> Clark, *op. cit.*, p. 41.

<sup>39</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 152.

y monasterios que están más bien asociados al vicio, así como las escenas del Juicio Final.

Es a mediados del siglo XIII cuando la sombra del paganismo y de la ruptura entre cuerpo y alma se matiza, y comienzan a reaparecer desnudos; por ejemplo, en escenas del bautismo de Cristo o en miniaturas ilustradas con escenas amorosas.

La resignificación del cuerpo en el Renacimiento se basó en gran parte en el estilo clásico y fue renovada por medio de las ideas humanistas y científicas de la época. Por ello, es durante este periodo cuando se aprecia un intento por descubrir nuevamente al cuerpo humano de manera literal, ya que se le despoja de las vestimentas y cubiertas impuestas durante el medioevo.

Es a través del estudio anatómico como se refuerza en la academia un naturalismo pictórico en las obras renacentistas, en contraste con las formas alongadas e idealizadas predominantes en las figuras medievales. Dicha apertura estilística persiste durante el Barroco donde el naturalismo y la continuidad de algunos temas clásicos permiten el uso de desnudos.

Durante los siglos XVIII y XIX se utilizaron desnudos masculinos en temáticas heroicas o en obras de carácter histórico, abordando incluso el amor romántico entre hombres como en *La muerte de Jacinto* de Jean Broc (1801).



Con el nacimiento de la fotografía a mediados del XIX siguieron siendo utilizadas las poses artísticas heredadas de la pintura para cubrir una función muy distinta: realizar estudios anatómicos y etnográficos<sup>40</sup>.

En el siglo XX la experimentación que surgió de las vanguardias y los consecuentes “ismos” originó una gran diversidad en el abordaje del cuerpo humano desnudo, aunque igual que a lo largo de la historia del arte observamos un predominio del desnudo femenino.

El desnudo femenino es encontrado en el contexto artístico en grandes cantidades desde la antigüedad clásica hasta el siglo XX por ser un género reconocido y aceptado y que se refiere comúnmente a “*la naturaleza, la belleza, la maternidad y el erotismo*”<sup>41</sup>.

La aceptación de estas obras de desnudos femeninos parece tener origen en la práctica frecuente de los artistas masculinos retratando modelos femeninos, lo que dio como resultado una gran cantidad de obras dirigidas a la mirada masculina; es decir, que son obras realizadas con la intención de ser admiradas por otros hombres<sup>42</sup>.

En contraste la representación del desnudo masculino en la historia del arte occidental se ha tenido que valer de pretextos ya que su inclusión en obras

---

<sup>40</sup> Como ejemplo de estas imágenes véase “Naked Before de Camera”, *The Metropolitan Museum of Art*. March 27–September 9, 2012, <http://www.metmuseum.org/exhibitions/objects?exhibitionId={5992E04C-2A5A-4D34-9E0D-929A263289E6}&rpp=20&pg=4>, consultada el 17 de Julio de 2013.

<sup>41</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 152.

<sup>42</sup> *Ídem*.

artísticas es “una excusa en el ejercicio, el martirio, el heroísmo o la pose académica”<sup>43</sup>.

El uso y costumbre del desnudo en el arte nos confirma que las mujeres han sido tradicionalmente excluidas como artistas dignas de utilizar el desnudo en su práctica artística y al mismo tiempo, los hombres, homosexuales o heterosexuales, se vieron limitados en su exploración sobre el cuerpo masculino<sup>44</sup>.

En décadas recientes el cuerpo a diferencia de todos los discursos de la modernidad, ingresó a un terreno en el que su uso dejó de remitir a la belleza para insertarse en las exploraciones sobre las identidades cambiantes, la enfermedad, la ruptura, la miseria, el individualismo y la vulnerabilidad humana; confrontándose al concepto estético tradicional del cuerpo e incluso de la masculinidad. Si bien predomina aún la representación del desnudo femenino, es considerable el aumento del desnudo masculino en la pintura occidental.

### **1.1.2 Devenir del desnudo masculino en el arte mexicano**

La representación del desnudo masculino en la historia del arte mexicano cuenta con una tradición importante desde las culturas prehispánicas. Como ejemplo tenemos algunas figurillas Olmecas que aparecen hincadas o sentados con las piernas entrecruzadas en las que el tratamiento es simplificado, a tal grado de parecer seres asexuados.

---

<sup>43</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 152.

<sup>44</sup> Zamora, *op. cit.*, p. 15.

La autora argumenta que cuando se habla de cuerpo se hace indistintamente del género representado y que cuando se hace habla sobre el desnudo, se hace referencia a imágenes corporales femeninas.

Otras veces el desnudo aparece vinculado a la esclavitud, tal como se observa en los murales de Cacaxtla, o en los danzantes de Monte Albán, donde los genitales se representan marcados por espirales entrelazadas<sup>45</sup>.

Particularmente, en la región de la Huasteca y también en la cultura Mexica se trabajaron con representaciones de desnudos de jóvenes varones en esculturas de posiciones hieráticas como lo muestran el adolescente del Río Tamuin, o el de El Consuelo e incluso es posible encontrar al desnudo en fusión con animales o en la representación de rituales.

En la época colonial el criterio impuesto por la corona española y su influencia católica de censura también afecta de manera importante la manera de representar al cuerpo en el arte, ya que se produjeron obras en las que el desnudo no es utilizado de no ser en las figuras religiosas como las del Cristo y las de algunos santos como San Sebastián, o la representación de las ánimas del purgatorio.

De nueva cuenta es a través de las narraciones religiosas en las que el cuerpo masculino tiene cierta presencia. Sin embargo es importante hacer notar que estos desnudos sobre los que hago referencia no son desnudos completos, toda vez que resulta prácticamente imposible encontrar alguna imagen con un desnudo integral. Es más bien a través de insinuaciones y ciertos matices como se puede

---

<sup>45</sup> Tal representación se ha interpretado como tatuajes o escarificaciones como compensación por un sacrificio, signos de castración, de celibato, o una equiparación lingüística entre las palabras “flor” (qui) y “genitales” (xqui) en zapoteco

percibir la desnudez, pues siguen siendo cubiertos los genitales de estas figuras masculinas.

Debido a la moral predominante en el período poscolonial, todo lo relacionado al cuerpo y sus necesidades fisiológicas como comer, copular, o defecar, son censurados por la iglesia y por la sociedad burguesa, quienes según Navarrete consideraban que “el recato es una muestra de cierto estatus social”<sup>46</sup>, limitando de esta manera alguna representación del cuerpo desnudo.

Es a principios del siglo XX cuando se comienza a ver un intento de representar al cuerpo masculino de otra manera y como ejemplo tenemos en la obra de Saturnino Herrán (1887-1918) titulada *El Quetzal* (1916) (**figura 3**), el retrato de un indígena desnudo que muestra por un lado la interpretación del autor sobre el tema de la identidad mexicana que durante el siglo XIX se simbolizó generalmente a través del indígena<sup>47</sup>.

Herrán descubre al cuerpo indígena de sus vestimentas en *El Quetzal*, mostrando un cambio importante en la manera de representar al indígena. Caros Lira y Dulce Mattos describen este cambio estilístico de representación del desnudo señalando

---

<sup>46</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 154.

También esta autora escribe sobre las representaciones de mujeres indígenas semidesnudas en las obras de arte mexicano de las cuales argumenta una mayor aceptación, en contraste con aquellas de hombres indígenas.

<sup>47</sup> Evelyn Lilian Huitrón, “Del Academicismo al arte contemporáneo. Saturnino Herrán Figura de Transición”, [http://enlacecursosohistoria.files.wordpress.com/2010/05/rm\\_evelynhuitron\\_10.pdf](http://enlacecursosohistoria.files.wordpress.com/2010/05/rm_evelynhuitron_10.pdf), consultada el 10 de Diciembre 2013

Este aspecto puede ser observado en obras como *El suplicio de Cuauhtémoc* (1892) de Leandro Izaguirre, en donde según la autora se aprecia el rigor académico y el apego al discurso nacional que permeaba al arte mexicano del siglo XIX

por un lado, el realismo con el que el artista retrata al cuerpo masculino, retirándolo de la idealización con la que era tratado anteriormente con el academicismo o de la exageración con la que artistas como Rivera y otros pintores posrevolucionarios abordaban al cuerpo masculino del indígena<sup>48</sup>.



**Figura 3**  
Saturnino Herrán,  
*El Quetzal*, 1916

Tiempo después, durante la década de 1940, se produjeron algunas obras con desnudos masculinos en las que se observa la apropiación de temas que eran habitualmente utilizados para representar desnudos femeninos, como en la obra

---

<sup>48</sup> Carlos Lira y Dulce Mattos, “Saturnino Herrán, un hombre de su tiempo/Vida y obra”, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvweb06/art02/art02.html>, consultada el 28 de Noviembre de 2013.

de Roberto Montenegro (1887-1968) y su desnudo masculino de 1942 (**figura 2**) la cual ya fue analizada previamente.

En este sentido, vemos a otros artistas como Juan Soriano (1920-2006) quien en su obra *Hombre con perro* (1984) (**figura 4**) también recurre al desnudo masculino con una representación algo escueta de un cuerpo desnudo, que no pretende ser otra cosa que eso un hombre desnudo. Soriano refuerza esta sobriedad mediante el tratamiento austero de la composición situando a su modelo y al pequeño perro en el primer plano. Al fondo vemos una habitación con una ventana medio abierta aludiendo una escena íntima.



**Figura 4**  
Juan Soriano,  
*Hombre con perro*, 1984

Es hasta años recientes cuando los pintores mexicanos retoman una preocupación por el cuerpo y lo hacen en una forma “introspectiva, existencial y de conquista de identidad”<sup>49</sup>, a través de representaciones alegóricas pero con un sentido más personal, como en el caso de Soriano y también mediante la exploración del cuerpo como símbolo de identidad como en el caso de Nahum Zenil.

De igual forma, la presencia de otros pintores como Francisco Toledo, Julio Galán, Fernando Colunga, Enrique Guzmán, Oliverio Hinojosa, Rafael Cauduro, entre muchos otros; de escultores como Reynaldo Velásquez en la escultura; de fotógrafos como Miguel Fematt y Adolfo Pérez Butrón, son todos ejemplos de creadores que se reapropiaron de este género artístico en su obra artística.

Cabe señalar que existen algunas obras con desnudos masculinos realizados por mujeres artistas como Rocío Caballero, Rocío Maldonado, Carla Rippey, Magali Lara, Dulce María Núñez, entre otras, quienes exploran desde una perspectiva femenina su abordaje de la corporeidad masculina.

## **1.2 Antecedentes sociales: la liberación homosexual como detonante del desnudo masculino en la pintura mexicana**

### **1.2.1 Cuarenta y safo...**

Uno de los primeros antecedentes en la historia de México del siglo XX, del que se tiene registro, en el que la comunidad gay mexicana es agredida por las

---

<sup>49</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 158.

autoridades es el infame incidente de los *cuarenta y uno*. Brevemente baste mencionar que este evento se originó en la víspera de una fiesta privada, el 20 de noviembre de 1901, mismo que culminó con una redada policiaca y la detención de 41 hombres de entre los cuales se sabe que algunos pertenecían a respetables familias de la sociedad mexicana de la época. Uno de los más destacados fue el caso de Ignacio de la Torre y Mier, quien fuera el yerno de Porfirio Díaz y que debido a la gran influencia política de su familia, y para evitar el escándalo que eso significaba, fue puesto en libertad.

En contraste, aquellos otros que no contaban con la suerte de pertenecer a la sociedad influyente fueron encarcelados y trasladados a Yucatán, destinados a cumplir largas sentencias y trabajos forzados<sup>50</sup>.

En este contexto, considero que una consecuencia notable de este hecho fue la amplia producción visual que surgió de este incidente y con la que se promovió la ridiculización de hombres homosexuales desde entonces. Es a partir de ese momento que en México se representa de forma humillante y ridiculizante a la homosexualidad, en una diversidad de medios como son el teatro, la literatura, la pintura, el grabado y el periodismo<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Miguel Capistrán, "Un día como hoy hace más de ciento", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J*, México, D.F.: Planeta, 2010, p. 53-62.

<sup>51</sup> Uno de los ejemplos más notables, son los ejemplares del periódico *Hoja suelta* publicados en 1901, en los que encontramos títulos como: "Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901" y que fueron ilustrados con grabados de José Guadalupe Posadas, hecho importante, al considerar que en esta época la mayoría de la población es analfabeta y solían obtener información de hechos sobresalientes de la época, por medio de estas ilustraciones.



Esta diversidad de imágenes como las realizadas por José Guadalupe Posadas (figura 5) son una manifestación del pensamiento popular mexicano sobre la homosexualidad y con estas expresiones se contribuyó a la asociación negativa y arraigada entre el número 41 y la homosexualidad, así como a la permanencia de un imaginario con tintes homofóbicos en la cultura mexicana<sup>52</sup>.



**Figura 5**  
José Guadalupe Posadas,  
*Los 41 maricones*, 1901

### 1.2.2 La comunidad gay en México

Si bien es cierto que no existe una sola identidad que abarque lo gay, es necesario referirla de manera simplificada debido a la pertinencia que guarda con la representación del desnudo masculino en la pintura mexicana de las décadas de

<sup>52</sup> Schuessler, *op. cit.*, p. 33.

1980 y 1990 con contenidos temáticos, simbólicos y narrativos de algunas obras en el contexto de la estética gay.

La conformación de la identidad gay en México como un fenómeno colectivo surgió en la década de los setenta, cuando se adoptó la misma postura norteamericana por jóvenes de clases medias y altas que viajaban a Estados Unidos<sup>53</sup>.

De acuerdo con Michael K. Schuessler el movimiento de liberación homosexual es considerado un detonador que impulsó a la comunidad gay a pelear por sus derechos. La unión y transformación social que se logró en diferentes ciudades de Estados Unidos, Europa y algunos países de América reafirman la importancia de este momento histórico.<sup>54</sup>

En el contexto mexicano, fue dentro del marco de las conmemoraciones del décimo aniversario de la de la matanza de estudiantes mexicanos del 2 de octubre 1968 cuando un contingente homosexual fue encabezado por los grupos FLH, Lesbos, Oikabeth, Lambda de Liberación Homosexual y Sex-Pol. Ahí la periodista Nancy Cárdenas aprovechó el espacio público de esta marcha para hacer presente su inconformidad con respecto al maltrato social hacia los homosexuales en México.

---

<sup>53</sup> En aquellos años quedaron establecidos los principios retomados de *The Stonewall Riots* cuando el 28 Junio de 1969 en el barrio gay neoyorquino de Greenwich Village, una de las confrontaciones más graves entre homosexuales y policías dio lugar al surgimiento del movimiento de liberación gay en los Estados Unidos.

<sup>54</sup> Schuessler, *op. cit.*, p. 27-62.

Al siguiente año el contingente homosexual marcha *ex profeso*, es decir sin la necesidad de insertarse dentro de un contingente heterogéneo y teniendo una presencia que los identificaría a partir de entonces, en lo que se conoce ahora como marcha del orgullo homosexual.<sup>55</sup>

Dicha postura rompió con la visión añeja de la homosexualidad en México, donde solamente el hombre que asumía un rol pasivo en las relaciones sexuales era visto como homosexual, mientras que la parte activa en el rol sexual seguía considerándose como hombre.

El asumirse gay fue el comienzo de la conformación de una comunidad que frecuentaba ciertos espacios comunes<sup>56</sup>. Por supuesto que existían muchos vocablos que podrían hacer referencia al homosexual, tal como señala el escritor Luís Zapata quien argumenta que en México actualmente hay una reapropiación de varios términos lingüísticos para hacer referencia al tema gay:

Se usaba y se sigue usando mucho, “loca”, que ha ido perdiendo su intención peyorativa; con la palabra “joto” ha pasado lo mismo, sobre todo si se emplea en diminutivo: “¿Es jotito?” Como han hecho los angloparlantes con *queer*, nos hemos ido apoderando de estos términos, así como de “maricón” y, en menor medida, de “puto”: al fin y al cabo, la lengua es de quien la trabaja.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Miguel Alonso Hernández Victoria, “Historia de la Marcha del Orgullo LGBTTTI de la Ciudad de México”, 10 de Junio 2009, <http://greenmob.com.mx/2286/conciencia-social/marchas-orgullo-gay>, consultada el 17 de Mayo 2013.

<sup>56</sup> Rodrigo Laguarda, “La Construcción de identidades: una propuesta de análisis sobre el caso de los bares gay de la ciudad de México”, [http://bvirtual.ucol.mx/descargables/653\\_construccion\\_identidades.pdf](http://bvirtual.ucol.mx/descargables/653_construccion_identidades.pdf), consultada el 15 de Octubre 2013.

<sup>57</sup> Luis Zapata, “Highlights de mi vida como gay”, en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J*, México, D.F.: Planeta, 2010, p. 22.

No obstante, estos son términos en los que existe cierta carga negativa como señala el escritor. En este sentido coincido con lo que Alejandro Brito, director de la agencia informativa *Letra S* (dedicada a información sexual y derechos humanos), quien advierte que cada vez es más común que en México se hable de lo gay, como un síntoma de la apertura sobre la aceptación de diversas expresiones sociales y culturales originadas en la diversidad sexual y en la inserción de estos grupos minoritarios que se han ido incorporando en el lenguaje y en lo políticamente correcto.<sup>58</sup>

La evolución de este movimiento ha coadyuvado a que la comunidad gay tenga un reconocimiento social, tenga protección legal y se exprese a través de manifestaciones culturales y artísticas.

### **1.3 Coyuntura histórico-artística en México en las décadas de 1980 y 1990.**

#### **1.3.1 La enfermedad social que el SIDA evidenció**

Durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982), la década se mostraba promisorio para México en el ámbito económico. Siendo el petróleo la mayor fuente de ingresos para el país y tras el descubrimiento de nuevos yacimientos de combustible en el sureste mexicano, a finales de los setentas, México contaría con

---

<sup>58</sup> Alejandro Brito, "Por el derecho a todos los derechos: 1999-2003. La reivindicación de la diversidad", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J*, México, D.F.: Planeta, 2010, p. 245-246.

el 5% de la producción de crudo mundial aunada a la mejora de la autosuficiencia agropecuaria.

La administración de José López Portillo argumentaba que la bonanza económica era cuestión de “administrar la abundancia”<sup>59</sup>. Además de ser identificado por el enorme fallo económico y una de las inflaciones más severas<sup>60</sup>, el gobierno de López Portillo buscó igual que el de su antecesor, la incorporación de fuerzas políticas minoritarias y grupos civiles.

Para 1982 cuando la inconformidad social y las protestas se vieron aumentadas por el desempleo y la pobreza, entró en turno el también Priísta Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988).

En los años posteriores México comenzó una escalada de deterioro económico. Tras aceptar las condiciones que el Fondo Monetario Internacional (FMI) impuso para la renegociación de la deuda externa mexicana y con la poca habilidad administrativa, así como la gran corrupción que prevalecían durante ese período

---

<sup>59</sup> Federico Campbell, “México en cinco décadas”, en Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus artistas. Siglo XX: 1951-2000*, Tomo II, México, D.F.: Qualitas, 2001, p. 35.

A pesar de esta aparente ventaja, López Portillo se encontró con una oposición sobre la “petrolización” de la economía mexicana a manera de evitar lo que sucedía con los países árabes en esta época y quienes basaban exclusivamente su desarrollo económico en la venta de crudo a otros países, principalmente Europa y Estados Unidos.

<sup>60</sup> La mayoría de la inversión pública se concentro precisamente en la industria petrolera y su extracción. Sin embargo, la gran oferta de crudo a nivel mundial ocasionó una fuerte disminución en los precios del combustible y en consecuencia se originó una de las inflaciones más severas que México ha visto.

Se compraban dólares porque el valor del peso no era soportado y esta devaluación originó una fuerte fuga de capitales extranjeros y también una reducción en las exportaciones de otros productos.

El valor del peso en 1982 era de 45 pesos por dólar y para agosto del mismo año fue de 80 pesos por unidad. López Portillo terminó su mandato dejando al país en unas condiciones económicas desfavorables y que serían heredadas por el siguiente gobernante.

de gobierno y las decisiones erróneas que fueron tomadas por el ex mandatario, en conjunto sumieron al país en una crisis social muy profunda.<sup>61</sup>

Las tensiones sociales crecieron a partir de la crisis social y económica y se evidenciaron en el número de manifestaciones, plantones, boicots, y huelgas de hambre. “No es que antes no hubiera este tipo de actos de protesta, pero ahora ocurrían con mayor frecuencia y eran protagonizados no sólo por obreros y campesinos empobrecidos, sino también por sectores empresariales y de la clase media urbana y agraria”<sup>62</sup>.

El narcotráfico comenzó a ganar terreno y el terremoto de 1985 causó una fuerte crítica al gobierno mexicano debido a la demora en su respuesta de auxilio, más aún fue la ciudadanía misma quien se organizó en brigadas espontáneas de ayuda.<sup>63</sup>

Dos años atrás, en 1983, se habían reconocido ya algunos casos de SIDA en México en jóvenes de clase alta que habían vivido en Estados Unidos. “Comenzó un irritante rumor sin sentido hacia fines de 1982 o principios de 1983, uno de

---

<sup>61</sup> Campbell, *op. cit.*, p. 35-39.

Dos malas decisiones fueron, en primer lugar, la fluctuación libre del peso contra el dólar estadounidense, colocando a la moneda mexicana en los 150 pesos por dólar. En segundo lugar, con el afán de mantener buenas relaciones con el sector industrial y financiero mexicano, privatizó a la banca mexicana en el año de 1983. Como consecuencia de lo antes mencionado, la inflación alcanzó el 90 por ciento, llevando el costo de los alimentos básicos a precios inalcanzables para la clase trabajadora.

<sup>62</sup> Pablo Escalante Gonzalbo González, *et. al.*, *Historia mínima de México*, 1ª edición, México D.F.: El Colegio de México, 2004, p. 293.

<sup>63</sup> Como ejemplo, el gobierno norteamericano declaró a México tras el asesinato de Enrique Camarena, un agente de la *Drugs Enforcement Administration* (dependencia estadounidense a cargo de la persecución y desarticulación de asociaciones delictivas relacionadas con el contrabando de drogas), evidenciando con ello la participación conjunta del gobierno mexicano y del narcotráfico.

esos mitos urbanos que nunca tienen rostro ni nombre específico: que a los gay gringos les estaba dando una enfermedad rara por la que perdían las defensas y morían sin remedio posible”<sup>64</sup>.

A pesar de que actualmente se sabe que el VIH/SIDA es una enfermedad que puede afectar a cualquier persona, independientemente de su preferencia sexual, condición social, raza, edad o religión, es cierto que la comunidad homosexual todavía no se deshace totalmente del estigma social que le fue impuesto durante el inicio de la pandemia<sup>65</sup>.

Las organizaciones homosexuales fueron diezmadas con la enfermedad en la fatalidad de saberse o conocer a alguien infectado, además de que creció el estigma social, ya que el SIDA parecía ser un castigo sobre su elección y preferencia sexual.

A partir de 1986 se diversificaron las poblaciones que sufrían de la enfermedad: por una parte los emigrantes de origen rural contagiaban a sus parejas al regresar a México; y el uso de drogas inyectadas en los estados del norte de país provocó la infección vía sanguínea. “La frontera con Estados Unidos demostró ser extraordinariamente permeable, no sólo al tráfico y consumo de drogas, sino

---

<sup>64</sup> José Ángel Córdoba Villalobos, *et. al.*, *25 años de SIDA en México. Logros, desaciertos y retos*, México: Secretaría de Salud/ Instituto Nacional de Salud Pública, 2008, p. 93.

<sup>65</sup> Al inicio de la pandemia del SIDA, alrededor de 1983, se pensaba que era una enfermedad que mayormente afectaba a los homosexuales y de esta forma, se estigmatiza y discrimina socialmente a este grupo. En 1985 se identificó como principal factor de riesgo los viajes a otros países de jóvenes homosexuales, pero para el 87, se consideraban también el número de parejas sexuales, el coito anal, la transmisión heterosexual y principalmente el uso de sangre de donadores de paga en bancos e plasma.

también al VIH. Al mismo tiempo, se pudo detectar un número creciente de mujeres casadas cuyo único factor de riesgo era la vida sexual de su cónyuge”<sup>66</sup>.

Sin embargo considerando el tiempo transcurrido desde el inicio de la pandemia del VIH/SIDA es posible señalar un aspecto positivo como fue la unión que surgió entre distintos grupos sociales (homosexuales-heterosexuales, hombres-mujeres, niños, caucásicos-africanos, etc.) afectados por la enfermedad directamente (si están infectados con el virus de inmunodeficiencia humana) o indirectamente (familiares, amigos, parejas de aquellos que padecen la infección del VIH).

En conjunto, la entonces formada comunidad *seropositiva* unifica sus esfuerzos para combatir un estereotipo negativo forjado sobre ellos por el simple hecho de estar infectados<sup>67</sup>. Tal y como Olivier Debroise señala:

... puesto que la enfermedad no es triste privilegio del homosexual, la toma de conciencia del peligro que representa ha abierto las fronteras en lo gay a grupos e individuos que nunca se hubieran identificado con su estética. Por solidaridad o por temor, por tolerancia o por sobrevivencia, lo gay ya no es un concepto limitado a las comunidades homosexuales<sup>68</sup>.

La producción de imágenes que surgen a partir de esta época y con la que estos grupos unidos en una causa común fue también un ejercicio social que coadyuvó a desmontar algunos de los estereotipos negativos con los que los homosexuales eran asociados erróneamente. Un valioso ejemplo de lo anterior fue la creación del Taller de Documentación Visual (TDV), mismo que durante dos décadas llevó a

---

<sup>66</sup> Córdoba, *op. cit.*, p. 20.

<sup>67</sup> *Ídem*.

<sup>68</sup> Debroise, *op. cit.*, p. 35-37.



cabo un proyecto que vinculó la producción artística con diversos temas sociales, entre ellos el SIDA y la cultura gay (**figura 6**).



**Figura 6**  
Taller de Documentación Visual,  
*El Santo Señor del Sidario*, 1991

### 1.3.2 El contexto artístico gay en México, en las décadas de 1980 y 1990

Los problemas sociopolíticos y de índole económica descritos con anterioridad, fueron decisivos en la producción artística de la época. A finales de los setenta y principios de los ochenta comenzó junto con la lucha por los derechos homosexuales, la producción de obras que trataban abiertamente esta temática en el teatro, la literatura y el cine.

Es interesante comprender que a nivel artístico y cultural, independientemente de la disciplina artística, la apertura de la cultura gay es inminente y comienza a compenetrar diversas áreas de la vida social.

A continuación se presentan algunas de las incursiones culturales y artísticas que contribuyen a tal apertura social en favor de la cultura y la estética gay en México.

En 1974 Nancy Cárdenas presentó en el Teatro de los Insurgentes el montaje *Los chicos de la banda*, obra escrita por Matt Crowley que en 1970 fue llevada al cine en los Estados Unidos, centrada en una fiesta de un grupo de amigos gay en donde representan diversos prejuicios en torno a los homosexuales y las dificultades que tienen para enfrentarse a las vicisitudes sociales.

En 1977 la película de Arturo Ripstein titulada *El lugar sin límites*, basada en la novela de José Donoso y ganadora de dos Arieles y un premio en el Festival de San Sebastián, aborda la vida de *La Manuela*, un travesti que tiene romances con un hombre heterosexual. Esta cinta dio origen a uno de los análisis más importantes sobre muchos de los estereotipos y supuestos roles sociales dentro de la sociedad mexicana.

Para 1979 la obra teatral *Y sin embargo se mueven* dirigida por José Antonio Alcaráz fue el primer gran espectáculo con gran afluencia que ponía en el centro de la trama la identidad homosexual.

En ese mismo año Luís Zapata publicó su novela *El vampiro de la Colonia Roma*. Historia en la que un joven homosexual que se prostituye, cuenta su vida a un

locutor de radio, haciendo mediante un lenguaje directo una crítica a la sociedad y a los mitos que construyeron en torno a las diversas preferencias sexuales. A partir de entonces, el autor retomó durante todos los ochenta aspectos de la cultura popular mexicana: el ambiente de la Zona Rosa, el cine nacional, la música de Juan Gabriel, la preocupación por el SIDA o la figura de Angélica María para reinsertarlos dentro de la temática homosexual.

En el año de 1979 José Joaquín Blanco cobró gran importancia en el panorama artístico nacional debido a su incursión a la crónica publicada en el suplemento *Sábado* en la que se declaró abiertamente homosexual y en donde argumentaba el poder que le daba hacerlo frente a la sociedad, siendo ésta analizada y adoptada por un gran número de artistas de la época<sup>69</sup>.

Este escritor dejó entrever en *Las púberes canéforas* (1983) los problemas de un homosexual ciudadano en los bares gay y los enfrentamientos con policías que exhibían ya la intolerancia de la época que se daba en las clases sociales más bajas, donde el machismo se encuentra más profundamente arraigado.

En 1984 otra película cobra gran importancia en el panorama nacional: *Doña Herlinda y su hijo*, historia que presenta la vida de un hombre que es presionado por su madre para casarse mientras que él está enamorado de otro hombre.

---

<sup>69</sup> Hortensia Moreno Esparza, "La construcción cultural de la homosexualidad", en *Revista Digital Universitaria*, 1 de agosto de 2010, Vol. 11, no. 8, consultada en <http://www.revista.unam.mx/vol.11/num8/art79/art79.pdf>, el 26 de noviembre de 2012.

Al mismo tiempo el desnudo masculino en la segunda mitad del siglo XX fue ampliamente utilizado en el contexto de la cultura gay, no sin polémicas luego de la crisis del SIDA:

Por un lado, algunos sectores de la comunidad gay abogan por una renuncia al cuerpo como estrategia para alcanzar una cierta respetabilidad y conseguir que los gays sean sujetos sociales, algo más que su cuerpo y su diferenciado deseo sexual. [...] Por otro lado, los grupos activistas, a principio de los noventa, ponen en marcha lo que se ha denominado la reivindicación queer del cuerpo. Renunciar al cuerpo es quedar en un estado de indeterminación y dar la razón al orden heterosexual<sup>70</sup>.

Considerando estos precedentes, podemos argumentar que ha existido desde la década de 1980 una preocupación por promover socialmente la inclusión de la comunidad gay en varios ámbitos sociales y culturales.

Hoy en día es mucho más fácil encontrar que la comunidad gay ha ganado espacios importantes en el ámbito social, como es el caso de la nueva legislación que el gobierno del Distrito Federal aprobó como Ley de Sociedades de Convivencia, misma que a partir de 2006 permite la unión jurídica entre personas del mismo sexo.<sup>71</sup>

Finalmente cabe destacar que uno de los elementos principales más contundentes en las obras citadas anteriormente fue la sexualidad explícita de sus personajes centrales. Los creadores de esta época realizaron a manera de apoyo y también de vindicación, a través de sus expresiones creativas y utilizando de manera

---

<sup>70</sup> Jesús Martínez Oliva, "Identidades corporales (Algunas representaciones de la homosexualidad en el arte contemporáneo a través de la reducción a cuerpo)", en Ed. Juan Vicente Aliaga, *et. al.*, *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX*, Valencia: Universitat de Valencia, 2001, p.149.

<sup>71</sup> Schuessler, *op. cit.*, p. 28.

recurrente al cuerpo masculino como un elemento protagónico y contestatario en sus obras.

### **1.3.3 Contexto artístico: Neo-mexicanismo**

El Neo-mexicanismo es un movimiento estético que surgió en la década de 1980 y de acuerdo a la investigadora y especialista en el tema Teresa Eckmann se caracterizó principalmente por haber retomado tanto al género figurativo, particularmente la figura humana, así como también algunos elementos que simbolizan la identidad nacional.

Del grupo neomexicanista me ocupé de aquellos pintores que integraron el desnudo masculino en su producción artística. Autores como Nahum Zenil, Julio Galán, Arturo Guerrero, Enrique Guzmán, Froylán Ruiz, Gustavo Monroy, Javier de la Garza, entre otros, son representantes importantes de esta corriente artística.

Los neomexicanistas se reapropiaron de muchos de los elementos simbólicos que estuvieron presentes en el arte mexicano de principios del siglo XX, con los que a la par del discurso oficial del gobierno posrevolucionario, los artistas de esa época definieron una noción de identidad nacional.<sup>72</sup>

Sin embargo, a diferencia de lo que la denominada Escuela Mexicana de Pintura realizó con dicha representación de la mexicanidad, los neomexicanistas analizaron de manera crítica el entorno social, cultural y político de la década de

---

<sup>72</sup> Teresa Eckman, *Neo-mexicanism: Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980s*, New Mexico: University of New Mexico, 2010, p. 24.

1980, y mediante el abordaje de temas como la identidad, el nacionalismo, la religión y la sexualidad, y mediante la utilización del cuerpo como punto de convergencia de estos conceptos, propusieron una reconfiguración del complejo y polivalente concepto de la identidad mexicana.

Los neomexicanistas revisaron las influencias y elementos estéticos de los movimientos antecesores y propusieron un imaginario pictórico que refleja la ideología de una era de crisis social y política. Mediante elementos irónicos y críticos plantearon una estética en la que se burlaban de los discursos artísticos previos, como por ejemplo de la exacerbada idealización del indígena, tan presente en las obras monumentales de los muralistas a principios del siglo veinte.

La relación entre identidad mexicana y cultura nacional se ha presentado a lo largo de la historia del arte mexicano, aún en movimientos como el de la llamada Ruptura en las décadas de 1950 y 1960, en la cual sus exponentes abordaron también estos temas en una práctica artística más individual y expresiva; o como en la década de 1970 cuando los grupos y los colectivos trabajaron con el arte conceptual y el arte público y con el que también realizaron una crítica social dirigida a las autoridades y sus decisiones políticas.

Ahora bien, es importante esclarecer una aparente dicotomía que se origina en la agrupación de neomexicanistas y que en consecuencia sus integrantes son comúnmente analizados debido a los elementos que guardan en común.

Los estudios académicos y museísticos realizados en torno al neo-mexicanismo, como el de Eckmann, o la exposición itinerante del Museo de Arte Moderno

titulada *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*<sup>73</sup>, han aprovechado este agrupamiento para realizar análisis estilísticos de la corriente neomexicanista, así como del contexto sociocultural de la década de 1980.

No obstante estos artistas pueden y deben ser estudiados aisladamente del grupo y de su marco estético, ya que en lo individual se pueden encontrar otros abordajes que sin duda son de un gran valor para el contexto histórico del arte mexicano.

Un ejemplo claro de lo anteriormente señalado se encuentra en el trabajo del artista Nahum Zenil, quien es comúnmente asociado al movimiento neomexicanista debido al contenido temático de su obra que coincide con las características del marco estético del neomexicanismo. En este sentido, Eckmann señala que Zenil ha expresado su falta de interés por pertenecer a alguna vanguardia o grupo artístico y señala que lejos de pensar en crear en función de una temática grupal<sup>74</sup>.

El mismo creador describe su proceso más personal, dejando fluir la creatividad de manera espontánea: “yo no escogí ni las cosas ni la manera de hacerlas. Se

---

<sup>73</sup> Dicha exposición dio origen a la publicación de un texto que contiene el trabajo de investigación y curaduría que se realizó sobre esta. Además es un valioso recurso por las imágenes que conforman el catálogo de exposición y que de otra manera resultarían muy difíciles de encontrar.

Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochentas*, México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 2012.

<sup>74</sup> Eckmann, *op. cit.*, p. 260.

me salen. Y cualquier expresión es válida si se proyecta esa sinceridad. Así soy, como me ven en los cuadros y siento la necesidad de mostrarlo<sup>75</sup>. De esta manera Zenil nos dice que la opinión o expectativas del público afectan la forma y el contenido de sus obras<sup>76</sup>.

De tal suerte que Zenil pertenece en ciertos momentos a los neomexicanistas, sobre todo desde la perspectiva de Eckmann quien argumenta que al igual que otros pintores del grupo, Zenil también reafirma y celebra su identidad mexicana<sup>77</sup>.

En adición a esta mexicanidad celebrada por Zenil, no se debe perder de vista que el contenido narrativo de su obra nos muestra igualmente un interés por celebrar y reafirmar su identidad gay.

El investigador e historiador del arte Eduardo de Jesús Douglas afirma a propósito de esto que “para Zenil, el ser gay es ser mexicano, es una mezcla de algo entre dos mundos radicalmente diferentes y el no pertenecer a ninguno de ellos<sup>78</sup>”.

Douglas argumenta sobre la paradoja que resulta entre la coexistencia de estas dos identidades contrarias y excluyentes en la sociedad mexicana de las décadas de 1980 y 1990 y que de acuerdo al autor tiene origen en la diferencia de las clases sociales del México de entonces. Como resultado de su estudio tenemos

---

<sup>75</sup> Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los 80s México*, México, D.F.: Ed. Diana, 1989, p. 170.

<sup>76</sup> Emerich, *Figuraciones*, *op. cit.* p. 159.

El autor realizó una entrevista a varios artistas de la época en la cual Zenil puntualiza que la pintura es para él un ejercicio en el que transcribe su ser a través de su obra.

<sup>77</sup> Eckmann, *op. cit.*, p. 44.

<sup>78</sup> Eduardo de Jesús Douglas, "The Colonial Self: Homosexuality and Mestizaje in the Art of Nahum B. Zenil", *Art Journal*, Vol. 57 No. 3, Septiembre 1998, p. 16.



una posible explicación de algunos matices en la percepción del macho, del homosexual o gay y de estos roles de poder entre hombres y como asumen su sexualidad.

El autor afirma que el ser mestizo y ser mexicano equivale a ser macho, un hombre de que domina incluso por medio de la fuerza. Señala que los homosexuales pertenecientes a clases sociales privilegiadas son concebidos como gais y en contraste los referentes a las clases populares son denominados peyorativamente como joto, marica, puto, etc.

Por otro lado, Teresa Eckmann escribe con respecto al contenido simbólico y temático de las obras de Zenil de las que percibe un anhelo del el artista por ser aceptado como gay y que este es llevado al plano narrativo de sus obras<sup>79</sup>. Sin embargo considero que Zenil más bien desea el desvanecimiento de la homofobia prevaleciente en la sociedad mexicana, pues a pesar de que en las décadas de 1980 y 1990 ya existía cierta aceptación de la homosexualidad, ésta todavía no se reconocía plenamente.

Zenil ciertamente plasma estas ideas de conciliación entre lo mexicano y lo gay como identidades que pueden coexistir sin que una someta a la otra. Ejemplos de estas obras de autorretrato y la alusión de lo mexicano a través de un símbolo patrio son: *Tiro de dardos* (1994), *Soy puro mexicano* (2001) y en *¡Oh! Santa Bandera (Homenaje a Enrique Guzmán)* (1996) (**figura 7**).

---

<sup>79</sup> Eckmann, *op. cit.*, p. 260.

Este último es un autorretrato desnudo, de espaldas, inclinado y mostrando las nalgas. Es una imagen provocadora en la que vemos al autor auto-sodomizarse con el asta de una bandera mexicana, en un acto de indiscutible rebeldía hacia los símbolos patrios, del cual podemos elaborar distintas interpretaciones.

Una primera lectura es sobre referencia y homenaje que Zenil rinde sobre el trabajo de Enrique Guzmán de 1977 titulada también *¡Oh! Santa Bandera* (**figura 8**). Indudablemente Zenil reutiliza tanto el título como el contenido simbólico de la obra de Guzmán y la recontextualiza 19 años más tarde.



**Figura 7**  
Nahum Zenil,  
*¡Oh! Santa Bandera (Homenaje a Enrique Guzmán)*, 1996



**Figura 8**  
Enrique Guzmán,  
*¡Oh! Santa Bandera*, 1977

En ambas pinturas la bandera tiene en lugar del escudo nacional mexicano una boca abierta, misma que Beatriz Zamora describe como un doble referente que Guzmán hace tanto de la iconografía de José Clemente Orozco y de un icono cultural de la década de 1970, tomada de una portada de disco de los *Rolling Stones*<sup>80</sup>. En ambos casos podemos interpretar este símbolo como un gesto de rebeldía con un matiz revolucionario, y como la exigencia de justicia, libertad y equidad social del pueblo mexicano.

En la época en la que Guzmán realizó su obra esos elementos simbólicos seguramente fueron considerados subversivos. Presumiblemente para la década de 1990 ya se contaba con mayor libertad de expresión, lo que dio oportunidad a Zenil de presentar de manera muy directa y no menos subversiva, una obra que desafió algunos prejuicios sobre temas relacionados a las condiciones sociales, políticas y de derechos humanos que los gays padecían en el México de aquel entonces.

Zenil no deja dudas sobre su preferencia sexual y vemos en la mayoría de sus obras como el autor imprime elementos de su vida privada incluso en un plano íntimo y sentimental. Sus imágenes son claras, contundentes y en ocasiones osadas, como es el caso de *¡Oh! Santa Bandera* con la que confronta y denuncia la homofobia predominante en México.

---

<sup>80</sup> Beatriz Zamorano Navarro, "Bandera mexicana e iconografía contemporánea: Enrique Guzman y Daniel Lezama", Julio – diciembre 2009, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/agora/agobeatriz.htm>, consultada el 9 de mayo de 2013.

Al utilizar su cuerpo, Zenil explicita a nivel político su identificación y pertenencia a una comunidad gay marginada. El investigador Ed J. McCaughan señala que el cuerpo representado en las obras de arte asume en un nivel político, una gran carga simbólica del cuerpo como identidad individual y colectiva<sup>81</sup>.

Este intento de normalizar la homosexualidad en el ámbito político y social fue abordado por Nahum Zenil y también por otros creadores de la época como Julio Galán, Oliverio Hinojosa, Froylán Ruiz, entre otros; mismos que mediante el desnudo masculino en sus obras, pero sobre todo mediante el uso de su propio cuerpo, problematizaron a la identidad, la inequidad social y la homofobia predominante en la sociedad mexicana de esas dos décadas.

---

<sup>81</sup> Ed J. McCaughan. *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham, N.C.: Duke University Press, 2012, p. 70.

## Capítulo II. El retrato y autorretrato: identidad y otredad

La pertinencia de abordar a los géneros de retrato y autorretrato se debe en un principio al vasto número de obras que fueron realizadas durante las décadas de 1980 y 1990 y que fueron recopiladas en el transcurso de esta investigación.

En este sentido, se debe prestar atención al manejo casi exclusivo del autorretrato como medio expresivo en la obra de artistas como Nahum Zenil, Julio Galán, Oliverio Hinojosa y Froylán Ruiz, por mencionar solamente algunos. De tal manera que se puede constatar lo que la investigadora e historiadora del arte Dina Comisarenco comenta sobre como el retrato y autorretrato, el cual ha tenido una preferencia muy marcada en el quehacer artístico de los creadores mexicanos<sup>82</sup>.

Es innegable que a través de los retratos y autorretratos los artistas vuelcan su creatividad y exploran al mismo tiempo varios aspectos relacionados a la identidad, mediante distintos recursos narrativos y expresivos y en particular con el uso del desnudo masculino.

Es imperante introducirnos en el tema de la identidad y su consideración como elemento de autoafirmación psicológica, social y cultural, ya que a través de estos

---

<sup>82</sup> Dina Comisarenco, "Aquí nos pintamos nosotras: El autorretrato femenino en el México moderno", *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, no. 28, Cuarta época, Año V, Enero-junio 2012, p. 47.

autorretratos los creadores la evocan en sus distintas vertientes: sexual, racial, social y en algunos casos a todas ellas interrelacionadas.

Estas imágenes de autorretrato son un valioso recurso estético que vale la pena recuperar y estudiar en un contexto interpretativo distinto al que hasta el momento se ha realizado.

Por otro lado, vale la pena considerar que el retrato y el autorretrato han evolucionado a través de la historia del arte con respecto a su forma y función. A continuación de manera breve señalo sus transformaciones más importantes.

Para Frances Borzello, la función principal del retrato y del autorretrato cuando menos hasta el siglo XIX, fue la representación de un sujeto/modelo/artista con un parecido o semejanza suficiente a través de sus cualidades físicas y psicológicas plasmadas en la obra, para que se lograra la identificación y reconocimiento del sujeto retratado<sup>83</sup>.

De acuerdo a esta autora la idealización o embellecimiento, como recurso estilístico, formaban parte del canon del retrato. Hecho que resulta interesante al considerar que el artista generalmente recibía un pago a cambio de su trabajo, por lo que éste debía poner en uso sus habilidades técnicas y artísticas para matizar aquello que pudiera considerarse “demasiado realista”<sup>84</sup>. Dicho en otras palabras,

---

<sup>83</sup> Borzello, *op. cit.*, p. 110.

<sup>84</sup> *Ídem.*

el artista tenía que exagerar los atributos de belleza y reducir al máximo aquellos que desfavorecían al sujeto retratado.<sup>85</sup>

Vemos como el retrato y el autorretrato se redefinieron una vez que el artista independizó de las exigencias del patrón o mecenas y obtuvo libertad creativa para explorar aún más estos géneros pictóricos e indagar sobre su identidad, dando como resultado una mayor riqueza en el imaginario artístico.

## **2.1 Breve historia del retrato y autorretrato desnudo en México**

Como antecedentes importantes sobre retrato y autorretrato en México existen algunas exposiciones, como la realizada en 1946 en *Homenaje a Marte R. Gómez* y que se volviera a exhibir en el Museo de Arte Moderno en 1996; la exposición de 1947 realizada en Bellas Artes bajo el título: *45 autorretratos de pintores mexicanos*; culminando con *Autorretrato en México. Años 90*, llevada a cabo en el Museo Nacional de Arte Moderno en el año de 1996<sup>86</sup>.

Comisarencó señala como a pesar de la vasta producción de autorretratos realizados en México, sigue siendo un género del cual se ha realizado poca investigación académica que profundice en su estudio y comenta sobre las publicaciones existentes en torno a dichas exposiciones que resultan ser

---

<sup>85</sup> Carolina Bernardet, *La autorepresentación en la pintura de Pablo Picasso*, Mémoire de maîtrise 1999-2000, Université Blaise Pascal – Clermont – Ferrand, UFR lettres, langues et science humaines, Département d’espagnol, <http://www.elcalamo.com/benardet.html>, consultada el 2 de Marzo de 2013.

Por otro lado, Carolina Bernardet señala que fue hasta el siglo XX cuando los artistas desplazaron a la belleza a un segundo plano.

<sup>86</sup> Lilia Pérez Martínez, *El autorretrato desnudo*, Tesis de Licenciatura en Pintura, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 1998, p. 60-65.

solamente catálogos con reseñas biográficas de los artistas participantes en estas exposiciones.<sup>87</sup>

Tras revisar algunos de estos catálogos surge una observación importante que tiene que ver con el hecho de que son pocas las obras realizadas por mujeres artistas en estas exposiciones. Tal y como señala Comisarenco quien argumenta que fue hasta muy recientemente que se comenzó a prestar atención a las obras realizadas por artistas mujeres<sup>88</sup>.

De esta manera se pone en evidencia una resistencia socio-cultural para revalorar las aportaciones artísticas de las artistas mexicanas, y también incita a reflexionar sobre el prejuicio masculino dominante en los espacios académicos, culturales y sociales del país.

Sobre este tema Marsha Meskimmon señala que antes del siglo XX los retratos y autorretratos eran realizadas por lo general por artistas masculinos, quienes sustentaban ciertos ideales de masculinidad y dominio a través de este tipo de obras y este argumento se puede observar claramente en imágenes en donde esos artistas se retratan junto a su modelo mujer<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Comisarenco, *op. cit.*, p. 47-48.

<sup>88</sup> *Ídem.*

<sup>89</sup> Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists's Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York: Columbia University Press, 1996, p.16, 20, 22-23.

Se hace esta distinción en el género biológico para enfatizar precisamente el dominio procedente de la relación de poder entre lo que las críticas y autoras de estudios de género y queer, tales como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Judith Butler entre otras, han argumentado sobre sus ensayos y trabajos académicos sobre heterodominancia y androcentrismo en el arte y su historia.



Es a partir de los estudios feministas y de género que se comenzaron a recuperar los trabajos de creadoras y a revalorar sus aportaciones políticas, sociales y estéticas. Meskimmon escribe sobre este proceso mediante el cual las artistas del siglo XX reconocieron en el retrato/autorretrato un medio efectivo para problematizar la cuestión del género y de los roles sociales.<sup>90</sup>

Un ejemplo importante de esta transformación estética de retratos y autorretratos es encontrado en la obra de la artista Sylvia Sleight, quien de acuerdo a Borzello fue un agente de cambio estético a finales de la década de 1960 ya que Sleight fue influenciada en gran medida por los estudios feministas de la época, mismos que problematizaron el papel de las mujeres como creadoras.<sup>91</sup>

Sleight en su propuesta artística invirtió los roles convencionales del retrato con desnudos y produjo obras durante casi una década, en las que representó hombres desnudos en lugar de mujeres, como tradicionalmente se había hecho; mostrando un cambio en la percepción y objetivación del cuerpo desnudo en la obra de arte a través de la mirada femenina.

Comisarenco en este sentido también señala un cambio los géneros del retrato y autorretrato en México indicando la manera en la que: “las mujeres artistas en el México moderno recurrieron a él no solo con una intención biográfica, sino como

---

<sup>90</sup> Meskimmon, *op. cit.*, p. 100.

<sup>91</sup> Borzello, *op. cit.*, p. 120-122.

medio eficaz para reflexionar y compartir su percepciones sobre la compleja cuestión de la definición de la identidad tanto individual como de género”<sup>92</sup>.

En este sentido se puede inferir que también los pintores mexicanos a partir de estos abordajes estéticos realizados por sus contrapartes femeninas, comenzaron a explorar estos temas en torno a los roles de género, la identidad y la autopercepción y como muestra de este cambio de mentalidad están los retratos y autorretratos con desnudos masculinos realizados en las décadas de 1980 y 1990 y que fueron exhibidos en la exposición *Autorretrato en México: Años 90*.

En el catálogo publicado de esta exposición encontramos sugerencias de desnudos a través de los torsos descubiertos en obras como la de Roberto Donis, *Autorretrato* de 1996; en la de Xavier Esqueda, *Autorretrato* 1995-96; y en la de Luís Fracchia, *Autorretrato con piedras* 1996.

Por otro lado, Marco Tulio Lamoy en su obra *La primera letra* de 1995 presentó su cuerpo casi desnudo que de no ser por la prenda interior que viste que casi no se percibe debido a la pose acucillada y contenida con el artista abrazando su cuerpo.

También encontramos obras con desnudos integrales como los de Roberto Trejo *Yo que me hago a mí* de 1996 y no podía faltar alguna obra de Nahum Zenil, *Páginas sueltas (Autorretrato)* de 1995.

---

<sup>92</sup> *Ídem*.

Si bien las obras de Javier y Jorge Marín no son pinturas, considero que vale la pena incluirlas además de por su calidad expresiva y artística, por ser precisamente de los pocos desnudos masculinos exhibidos.

Por otro lado, es relevante señalar que este tipo de imágenes de autorretrato con desnudos masculinos fueron presentadas en exposiciones conmemorativas en el marco de los festivales de diversidad sexual sobre los que comento más adelante.

La reflexión que puedo hacer sobre este hecho, es que sin duda alguna estas imágenes fueron transgresoras y promotoras de un cambio sociocultural en la producción artística del México en las décadas de 1980 y 1990.

## **2.2 Las décadas de 1980 y 1990 en México: juegos de identidad en el autorretrato desnudo masculino**

### **2.2.1 Obsesión de sí mismo: el yo y la identidad en el autorretrato**

Durante la formación académica y profesional de la mayoría de los creadores, en un momento u otro, se enfrentan con ejercicios de retrato y autorretrato y para muchos de ellos llega a ser una manera de abordar su pulsión creativa y de experimentar con diversos temas que convergen con estos géneros artísticos, como son la identidad, la trascendencia, la perennidad y el tiempo, con esa preocupación existencial que solamente a través de alguna manifestación artística se puede explorar.

El acto de recrear un pasaje, un momento, o a un sujeto, es sin duda una gran fascinación para la mayoría de los artistas. Ciertamente la fotografía puede ser el

medio que más fielmente reproduzca al objeto y/o sujeto que capta debido a sus características técnicas, ya que el producto resultante es innegablemente una aproximación muy cercana a “la realidad”<sup>93</sup>.

No obstante considero que es a través de la pintura y el dibujo como mejor se logran dichas recreaciones porque es a través de estas disciplinas como el artista vierte su expresividad, su creatividad y su experiencia.

Por otro lado suelen considerarse narcisistas aquellos artistas que realiza con gran frecuencia autorretratos. Esta aparente obsesión de auto representarse está asociada con el término freudiano que describe una obsesiva afección o enamoramiento de sí mismo<sup>94</sup>.

Fue León Batista Alberti quién en una etapa muy temprana de la historia del arte, en pleno Renacimiento, relacionó al mito de Narciso con el arte cuando afirmó: “muchas veces he dicho en presencia de algunos amigos que el inventor de la Pintura fue sin duda aquel joven Narciso que fue convertido en flor”<sup>95</sup>, vinculando de esta manera el mito de Narciso con el artista debido a la gran recurrencia de autorretratos en la exploración técnica y estética de los pintores.

---

<sup>93</sup> En este sentido considero como “realidad” desde una interpretación fenomenológica, misma que se origina en el fotógrafo, quién a través del equipo, encuadre, edición e impresión, elabora su propio discurso visual, documental o narrativo de lo que él considera y proyecta como su realidad.

<sup>94</sup> Sigmund Freud, *On Narcissism, an Introduction*, The Standard Edition, vol.14, trans. James Strachey, Londres: Hogarth Press, 1957, p. 3-5

<sup>95</sup> Anarkasis, “Historia del arte erótico”, *Los tres libros de la pintura por León Bautista Alberti*, Agosto 4, 2012, [http://www.historia-del-arte-erotico.com/leon\\_battista\\_alberti/](http://www.historia-del-arte-erotico.com/leon_battista_alberti/), consultada el 15 de octubre de 2013.

Esta percepción común sobre artistas que trabajan con su propio cuerpo y rostro como un reflejo obsesivo y egocéntrico está muy alejada de lo que finalmente estos autores presentan en su trabajo de autorretratos, si tomamos en cuenta que son ejercicios de análisis de introspección profundos, con los cuales nos muestran de manera desinteresada imágenes íntimas, privadas y plagadas de emociones y sentimientos que comparten con nosotros<sup>96</sup>.

Narciso actualmente tiene eco, ya que muchos artistas trabajan exclusivamente con el autorretrato como en los casos de Nahum Zenil y de Julio Galán, por mencionar solamente algunos. En estos dos artistas encontramos semejanzas en el discurso estético siendo el más notable la recurrencia del autorretrato como medio expresivo.

En casi la mayoría de sus obras observamos cómo estas imágenes representan “simultáneamente todos los papeles del drama”<sup>97</sup>, es decir que son narraciones elaboradas a través de personajes que a su vez encarnan mediante “el propio cuerpo y su identidad contradictoriamente afirmada por la sexualidad, la devoción mística y la conciencia social”<sup>98</sup> dando como resultado una historia detallada en cada pintura.

### **2.2.2 Soy lo que ves: la identidad en la autorrepresentación**

---

<sup>96</sup> La palabra clave es “reflejo”, ya que el mito de Narciso es la historia de un joven de extrema belleza que al verse reflejado en una superficie de agua, se enamora de su propia imagen olvidando su entorno y consumiéndose físicamente hasta ser transformado en una flor nombrada después de él, tan bella pero de un olor insoportable.

<sup>97</sup> Luis Carlos Emerich, “Con todo respeto, Nahum B. Zenil”, en Zenil, Nahum B., Ana María Pecanins, y María Teresa Pecanins, *Nahum B. Zenil... Presente*, Monterrey: MARCO, 1991, p. 5.

<sup>98</sup> *Ídem*.

La importancia de comprender claramente las diferentes formas con las que se identifican y clasifican aquellas imágenes en las que el cuerpo masculino es representado, son retomadas del estudio de Rubén Campero en el que problematiza la conformación social y antropológica del cuerpo masculino. A través de esta interesante aproximación es posible abordar la masculinidad, su construcción social y la conformación de ciertos estereotipos sobre la belleza masculina idealizada<sup>99</sup>.

La identificación de dicha construcción de masculinidad en las imágenes de Nahum Zenil y Julio Galán nos permite adentrarnos al contexto social y cultural de México, aprovechando el auge que existe en la producción de retratos y autorretratos de las décadas de 1980 y 1990.

La obra de Nahum Zenil cuenta con una representatividad innegable en el imaginario artístico de México. Enrique Franco describe la universalidad del contenido de la obra de este artista de una manera muy reflexiva pues subraya que en estas pinturas “nos enseña que lo que le pasa a un hombre le pasa a todos los hombres”<sup>100</sup>.

En la obra de Zenil titulada *Esperar la hora en que cambie nuestra suerte no es fácil (figura 9)* tenemos una pieza clave que puede encajar en diferentes apartados de esta investigación pero que indudablemente debe ser abordada en este apartado del autorretrato.

---

<sup>99</sup> Campero, *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>100</sup> Enrique Franco Calvo, “Narciso: la poética del yo”, en *Autorretrato en México: Años 90*. Cat. Exp., México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1996, p. 11.

En esta pintura se identifica claramente la problematización que el autor subraya sobre la imposición de la heteronormatividad sobre otros grupos minoritarios, y por otro lado vemos el espectro sensible del artista quien mediante una introspección profunda nos deja ver su percepción sobre la vulnerabilidad que siente como un creador que se asume abiertamente gay.

Eduardo de Jesús Douglas escribe sobre los autorretratos de Zenil en los que el artista se presenta a sí mismo explorando algunos rasgos de identidad mexicana y con los que el artista diserta sobre el mestizaje biológico y cultural<sup>101</sup>.

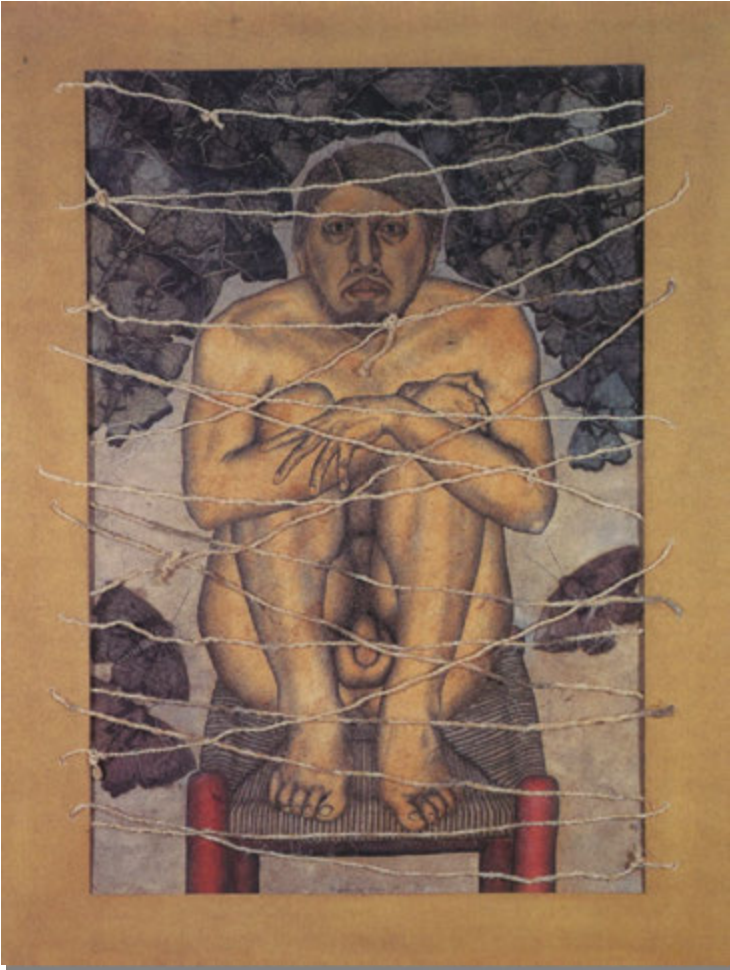
En efecto, en el contenido simbólico y narrativo de Zenil encontramos frecuentemente esa exploración de la identidad que está representada a través de la corporeidad y del rostro, evocando sus orígenes.

Como en esta imagen que es de un ambiente ensombrecido, enfatizado por los tonos ocres, neutros y pardos con los que logra un eco entre la monocromía de su composición y la piel mestiza mexicana.

Sin embargo también considero que hay una preocupación latente del autor por desmontar algunos estereotipos atribuidos a la identidad sexual en las obras de desnudos de Zenil. Rubén Campero señala que cuando se hace un énfasis en los genitales masculinos se abstrae de tal manera que se transforman en un emblema de virilidad.

---

<sup>101</sup> Douglas, *op. cit.*, p. 16.



**Figura 9**  
Nahum Zenil,  
*Esperar la hora en que cambiará nuestra costumbre no es fácil*, 1984

Sobre esta obra es sumamente importante considerar el título: *esperar la hora que cambiará nuestra costumbre no es fácil*, ya que retóricamente el artista problematiza las consecuencias resultantes de agresiones, discriminación y violencia en contra del individuo que asume y explicita su identidad sexual, y a su vez podemos interpretar este título como una esperanza sobre un cambio en la percepción social del ser gay en México.



En esta pieza tenemos dos campos visuales que separan horizontalmente esta composición estática en la parte inferior, y en la parte superior es más bien dinámica debido al movimiento y patrón logrado con esa especie de nube que enmarca y abraza al cuerpo de Zenil.

No obstante esta formación que es a primera vista amorfa, es en realidad un banco de insectos o de mariposas para ser más precisos, que en este caso carecen del colorido usual y brillante que distinguen a la mayoría de estas especies y con los que comúnmente se asocia la alegría y la belleza. Sin embargo, el autor decide utilizar colores pardos y oscuros, apenas distinguibles uno de otro.

Es gracias a tres mariposas que vuelan a la altura de los pies de Zenil y que son de un tono distinto al resto como podemos distinguir que se trata de esos insectos con los que simbólicamente también se representa el cambio y la transformación. Es precisamente a través del simbolismo de estos bichos que el artista vuelve a enfatizar, como en el título, el anhelo de un cambio.

Estos insectos aglomerados dan una idea de no poder volar libremente por falta de espacio. Están atrapadas en un espacio limitado, al igual que el cuerpo de Zenil que está atado con un lazo anexado a la composición, a manera de cerca con la que se limitan las posibilidades de salir de este espacio reducido e incluso claustrofóbico.

Regresando al cuerpo del artista-personaje se enfatiza una composición vertical en primer plano y que resalta al cuerpo como el elemento de más peso en toda la

obra; parecido a las composiciones renacentistas en las que sus formas triangulares o piramidales son predominantes y que atribuyen un peso y estabilidad a la pieza.

En cuanto al gesto y la postura del personaje tenemos un cuerpo que se compacta en sí mismo reforzando esta idea de espacio limitado. La forma en la que está el cuerpo agazapado sobre una silla que es apenas perceptible de no ser por el color rojo de las patas y con las que el artista rompe la composición generando un contraste visual entre los tonos neutros y esos acentos rojos en la parte inferior del cuadro.

Se observa en el personaje un gesto de incomodidad y de preocupación, vemos que se abraza a sí mismo de manera compasiva, mostrándose frágil, nos hace reflexionar: ¿A qué le teme este hombre?

Es una paradoja visual porque por un lado tenemos un cuerpo desnudo, que ya de por sí es de un protagonismo y fuerza innegable, que nos atrae fuertemente porque no oculta nada, queda expuesto completamente, y por el otro lado, la gestualidad nos remite a una fragilidad tangible.

### **2.2.3 De la rostricidad a la corporeidad, cambio identificativo**

En términos formales el retrato y el autorretrato son una manera de enmarcar lo visible del sujeto representado y es el rostro lo que comúnmente encontramos en dichas obras. No obstante en México a partir de la década de 1980, muchos

artistas comenzaron a utilizar este género para mostrar mucho más que la rostricidad<sup>102</sup>.

¿Pero que genera este cambio de enfoque entre el rostro y el cuerpo? Borzello nos ofrece una posible respuesta cuando señala que fue un cambio en el género retratístico del “que no sigue ninguna tradición”<sup>103</sup>. Es decir, que fue un cambio en la manera en la que los artistas comenzaron a concebir al género del retrato/autorretrato a partir de que dejaron de responder a demandas externas que los creadores comúnmente adquieren cuando cuentan con un patrón o mecenas, o también por estar inmerso dentro de una tendencia artística.

Son artistas que responden a ellos mismos y es una afirmación que nuestro artista Nahum Zenil confirma en una entrevista<sup>104</sup> en la que justamente refiere a que su arte, es para él mismo y para nadie más.

Es también de suma importancia referirnos al ámbito ontológico que el autorretrato contempla como vínculo entre el creador y su obra. Es el artista viéndose a sí mismo, o cómo quiere ser visto por otros, nos advierte Jean-Luc Nancy cuando señala: “[...] en los autorretratos [...] se trata de la acción cuya representación hace consumir el retorno a sí y que al mismo tiempo constituye dos veces el

---

<sup>102</sup> El término de rostricidad fue acuñado por Emanuel Levinas, y retomado por Gilles Deleuze para referirse al recurso para recortar la presencia, al primer plano, que no devela totalmente el sentido de la presencia: “El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional – cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobre codificado por algo que llamaremos rostro”.

<sup>103</sup> Borzello, *op. cit.*, p. 119.

<sup>104</sup> Emerich, *Figuraciones*, *op. cit.*, p. 159.

*sujeto del cuadro*<sup>105</sup>. En ese sentido el autorretrato es un ejercicio pictórico que revela mucho más del *yo*.

La académica e investigadora Karen Cordero señala al respecto: “es el desdoblamiento de la mirada, y de la simultánea conciencia de ver y ser visto, ser sujeto de la mirada de otro y tratar de anticipar la mirada ajena...”<sup>106</sup>. Explica de esta forma como el artista se abstrae para mostrar en su obra una dualidad entre objeto/sujeto; en una narración visual en la que el artista se ve proyectando a través de su cuerpo y rostro y también a través de aquellos objetos que integran sus composiciones y que a su vez, nos hablan sobre el artista en una manera simbólica.

El ejercicio de autorretratarse no es fácil, ya que la exposición de la intimidad del artista es muy evidente, ya que nos revela aspectos emocionales, psicológicos y personales: “autorretratarse implica redescubrir e inventar un *yo* fugaz. Pero también implica el deseo de perpetuar ese *yo*”<sup>107</sup>. De esta manera Franco Calvo subraya la invención que hace el artista de un “otro” con el que dialoga y se identifica simultáneamente en el autorretrato.

Por otro lado tenemos que el cuerpo que el artista plasma en su obra se compone de tres espectros: el primero es el cuerpo externo a través de la piel, de las

---

<sup>105</sup> Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 15

<sup>106</sup> Karen Cordero, “Del espejo”, en Karen Cordero, *et. al.*, *El cuerpo aludido: representaciones, anatomías y construcciones. México siglos XVI-XX*, , México, D.F.: MUNAL, 1988, p. 184.

<sup>107</sup> Franco, *op. cit.*, p. 24.

marcas, de las cicatrices, de la capilaridad, es el cuerpo tangible y el que normalmente reconocemos a través de los rasgos físicos.

El segundo es el cuerpo interno y es el que el artista identifica y reconoce en su fisiología, sus órganos y estructuras anatómicas, en las que converge la función mecánica y biológica del cuerpo.

El tercero es el cuerpo emocional, manifiesto en las obras mediante aquellos rastros de estados anímicos y psicológicos por los que transitan. A través de este cuerpo se evocan una variedad de emociones como pueden ser dolor, tristeza, angustia y melancolía, por mencionar sólo algunas, y es a también mediante este cuerpo con el que es más fácil entablar un vínculo como espectadores y que resulta sumamente importante cuando nos identificamos en la imagen con cualquiera de estas variantes de la experiencia humana y es entonces retenida como vivencia propia.

### **2.3 Mirada y poder: el retrato desnudo masculino en México**

La mirada es un concepto que nos sirve para concebir la corporeidad en el arte. Es un término que vincula al acto de mirar mediante ciertas estructuras de poder, toda vez que existe una tendencia natural por privilegiar al sentido de la vista debido a que es a través de ésta como interpretamos, decodificamos y nos comunicamos.

Esta dependencia en la percepción visual es también entendida en la manera en como miramos y como somos mirados en tanto seres sociales.<sup>108</sup> Esta forma de mirar y ser mirado tiene un fundamento importante en las prácticas culturales que producen imágenes que definen y legitiman las relaciones de dominación/subordinación entre clases, razas y sexos y la historia del arte como disciplina ha contribuido a esta consolidación de la clase, incluyendo al género y raza dominante<sup>109</sup>.

Una de las teorías que refuerza el concepto de la mirada en las imágenes fue propuesta por la crítica de cine Laura Mulvey quien teorizó sobre el vínculo entre quien observa y quien es observado, enfatizando el hecho de que a la mirada se le deja de considerar *neutra* y como en consecuencia es transformada en un elemento discursivo en la imagen<sup>110</sup>.

Esta autora demuestra cómo en el cine existe una relación de poder establecido a través de la mirada, ya que el personaje observado asume una actitud pasiva y el sujeto que observa, asume una actitud activa o de dominio. Es una relación que

---

<sup>108</sup> Jean Robertson y Craig McDaniel, *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*, New York: Oxford University Press, 2010, p. 90.

<sup>109</sup> Griselda Pollock, "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo", en Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 48.

<sup>110</sup> Laura Mulvey, "El placer visual y el cine narrativo", en Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 86-87.

En el cine, Mulvey afirma que se promueve en la cultura occidental esta de mirar imágenes que históricamente han sido producidas por hombres. Elabora así un concepto sobre las representaciones visuales de mujeres y su condición pasiva, quienes típicamente asumían a un espectador hombre y su condición activa.

también se presenta en otros tipos de disciplinas artísticas como en la pictórica y en el retrato es donde se aprecia claramente dicha relación.

En la mayoría de estas imágenes de retrato era común encontrar desnudos femeninos, estableciendo al cuerpo femenino como un tema de suma importancia en las artes, mismo que típicamente era dominio exclusivo de creadores masculinos quienes representaban mujeres sexualizadas y objetivadas en un estado de total pasividad, como objetos explotados por el hombre para su gratificación sexual<sup>111</sup>.

Berger teorizó en torno a esta idea del control masculino sobre la actitud pasiva con la que son retratadas los modelos y escribió sobre uso del desnudo femenino como una manera de moralización en una sociedad androcéntrica, que por un lado obviaba la realización de estas obras a través de la relación artista/mecenas (ambos sujetos masculinos) y por el otro lado condenaba la desnudez de la modelo femenina<sup>112</sup>. Dando como resultado que la mayoría de las representaciones de mujeres completamente o parcialmente desnudas, servían para la atención y placer masculino.

Actualmente contamos con representaciones contemporáneas de retratos y autorretratos en las que existe un cambio en torno a la forma de mirar este tipo de

---

<sup>111</sup> Mulvey, *op. cit.*, p. 24. 86-67.

<sup>112</sup> Berger, *op. cit.*, p. 45-64.

Este texto contiene uno de los análisis más comprensivos sobre el tema en la época y en donde encontramos una problematización sobre el uso del espejo como una herramienta que convierte a la mujer modelo en cómplice de su propia objetivación.

obras en las que ya no son necesariamente mujeres las que posan, ni hombres los que crean las imágenes.

Mediante diversas de las teorías plantadas por importantes autores en la materia, como es el caso de Judith Butler, es posible establecer que el género y su construcción social arraigada en la heterodominancia, han contribuido en la manera de presuponer una identificación sexual mediante un género y la orientación del deseo hacía el sexo opuesto<sup>113</sup>.

Finalmente existen diversas ideas en torno al autorretrato y sus posibles usos, y considero interesante hacer énfasis en el aspecto filosófico del autorretrato como ejercicio de autorreflexión.

Jean-Luc Nancy ofrece una perspectiva interesante cuando señala que el autorretrato funge como “representación de una persona, considerada por ella misma”<sup>114</sup>. Su argumentación más importante se encuentra en la sugerencia de que a los autorretratos no se les debe considerar únicamente como imagen identificativa del sujeto en el cuadro, ya que los autores brindan muchas pistas en sus composiciones a través de simbolismos y del significado que estos encierran.

Los creadores exploran por lo general a la sexualidad a través de la representación corporal. Como ejemplo el creador Julio Galán recurre a esta relación en su obra titulada *El encantamiento #3* (1989) (**figura 10**) en la que vemos un acto sexual entre dos hombres.

---

<sup>113</sup> Butler, *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>114</sup> Nancy, *op. cit.*, p. 11.



El escenario de esta composición es una alcoba en la que Galán matiza mediante un patrón de círculos, en un primer plano, que funcionan como cortina y con la que el autor alude cierta intrusión a la privacidad de dicha alcoba, en la que hay sin duda alguna un ambiente sexualizado, considerando el explícito contacto físico entre los dos personajes.

En un plano intermedio el autor nos presenta a una pareja de hombres de los que podemos inferir que uno es el propio Galán. El otro sujeto recostado tiene oculto el rostro y solamente podemos distinguir la parte media e inferior de un cuerpo desnudo.



**Figura 10**  
Julio Galán,  
*El encantamiento # 3*, 1989

Por otro lado existen otras formas de evocar la sexualidad. Una de ellas es a través de metáfora como en el caso del mismo autor, Julio Galán, en su obra *Know no end* (1990) (**figura 11**) en la que mediante la metonimia alude la corporeidad de manera indirecta, a través de algunos objetos de carácter sexual.



**Figura 11**  
Julio Galán,  
*Know no end*, 1990

En esta obra particularmente ya no es necesaria la representación corporal para evocar a la sexualidad, es más bien a través de recursos simbólicos como llegamos a entender que se trata de una obra cargada de erotismo y sexualidad.

Volviendo a la idea de la mirada en las obras de retrato y autorretrato contemporáneos, es común encontrarnos con narraciones elaboradas a partir del

vínculo que se establece entre la mirada en los personajes y la de los espectadores.

Esta es una relación que Nahum Zenil logra sólidamente en muchas de sus obras de autorretrato, como en el caso de su pintura *Tecomate Cuatolco* (**figura 12**) en la que apreciamos claramente este diálogo directo y a su vez experimentamos un cambio en el rol de ser observadores por el de ser observados, toda vez que los personajes de esta composición nos dirigen su atenta mirada.



**Figura 12**  
Nahum Zenil,  
*Tecomate Cuatolco*, s.f.

Esta pareja de ángeles humanos nos observan y nos hacen partícipes de esta escena en la que Zenil está sentado sobre los hombros de su pareja y con una mano sujeta un banderín que tiene inscrito el título de la obra, *Tecomate Cuatolco*, con el que hace referencia al lugar donde estableció su hogar y en el que construyó un espacio cultural en el que realiza actividades relacionadas a la literatura, al teatro y artes plásticas.

En esta composición Zenil tira con la otra mano un mechón de pelo de su acompañante Gerardo Vilchis, quien a su vez sujeta el mismo banderín que Zenil y con la otra sujeta un ramo de flores que nacen del enorme corazón que está en la base de la composición.

Este juego de repeticiones sirve al autor para equilibrar esta composición concéntrica en la que mediante las líneas de contorno de los cuerpos logra el autor entretener nuestra mirada, invitándonos a recorrer la obra una y otra vez.

Carlos Emerich señala que los autorretratos de Zenil son una forma de “monólogo interior”<sup>115</sup> en el que a través de sus personajes el autor representa mediante su misma efigie, cada uno de los caracteres de la escena que describe en sus obras.

Los recursos narrativos de Nahum Zenil y Julio Galán son ciertamente representaciones escenográficas, teatrales en cierta medida, con los que presentan este juego de personajes/artistas, ampliando la posibilidad de interpretación tanto en sus narraciones de carácter íntimo, erótico, sensual y

---

<sup>115</sup> Emerich, *Con todo respeto, op. cit.*, p. 5.

también sobre los abordajes sobre la identidad, el cuerpo y su vínculo con la sexualidad.

## **2.4 Lo que soy, no es más que el recuerdo imborrable de tu cuerpo junto al mío**

A los géneros pictóricos del retrato y autorretrato se les percibe en ocasiones como un ejercicio de carácter meramente testimonial, sin embargo estas exploraciones son también una reflexión profunda que el artista realiza sobre el sujeto representado, incluido él mismo en los casos de autorretrato.

El autorretrato y el retrato son una manera de evocar a la memoria y de reconstruir en ella el recuerdo y la experiencia existencial tanto de quien se encuentra representado, como de quien lo observa. Este punto es bien señalado por Franco Calvo cuando define al autorretrato como un recurso al que el pintor acude para “recordar las cosas que ha olvidado, o transcribir las que quiere olvidar”<sup>116</sup>.

Los retratos y autorretratos pueden ser valorados tomando en cuenta por un lado el parecido o semejanza que el artista logra imprimir en sus obras con relación al sujeto representado a través de recursos técnicos y estilísticos. En este sentido es importante considerar que en tanto se hable de estas obras pictóricas, el parecido debe ser considerado como sólo una aproximación, ya que es a través de la subjetividad del artista y de la exaltación de ciertos rasgos o características del personaje como el autor puede lograr dicho parecido, aunque no sea exacto.

---

<sup>116</sup> Franco, *op. cit.*, p. 10.

Por otro lado, el creador a través de la indagación de los aspectos emotivo/afectivo descubre en el sujeto a representar aquellos rasgos que considera relevantes y los realza en su abordaje artístico.<sup>117</sup>

Marsha Meskimmon nos explica que dentro de las reglas o convenciones sobre el retrato se encontraba en una primera instancia la intención de retratar a un personaje para asegurar su estatus de autoridad y su reconocimiento social<sup>118</sup>.

Este parámetro es evidenciado por la vastedad de retratos y también de autorretratos tomando en cuenta que esta misma convención aplica también en los artistas que logran un gran reconocimiento y que se autorrepresentan a manera de resguardar su prestigio, como sería el caso de pintores como Rembrandt, Picasso, Lucien Freud, Diego Rivera, Siqueiros entre muchos otros, quienes indudablemente enfatizan su éxito a través de autorretratos.

En una segunda instancia Meskimmon escribe sobre estas obras que eran realizadas por lo general por pintores quienes a través de este recurso estético sustentaban ciertos ideales de masculinidad y dominio, aspecto notable y constante en aquellas obras en donde dichos autores se retratan junto a su modelo mujer<sup>119</sup>.

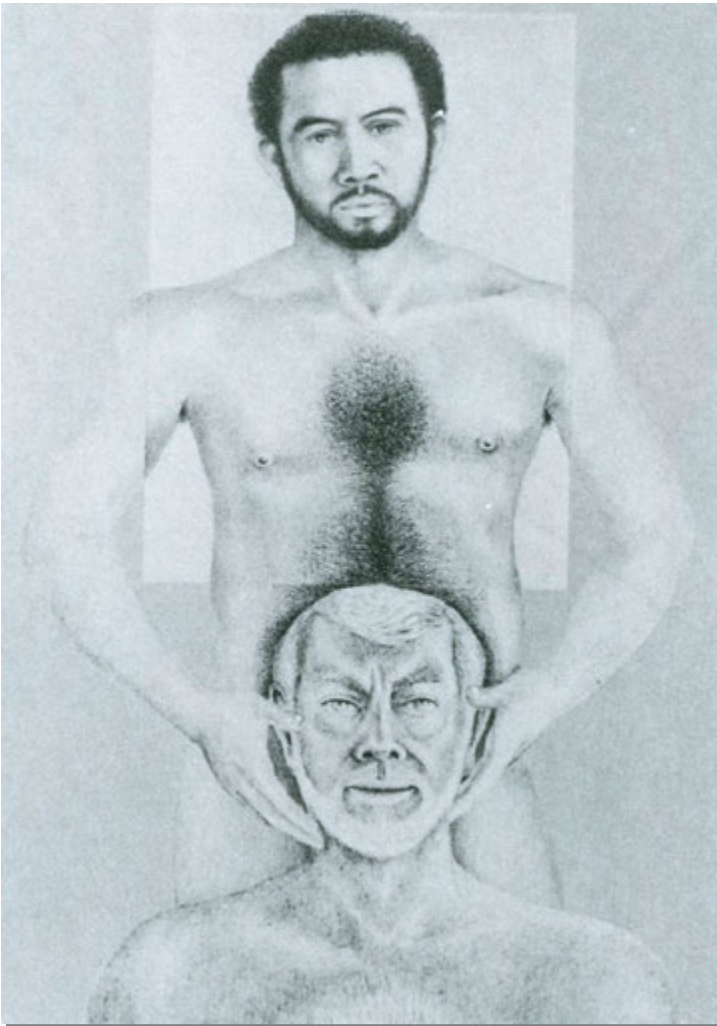
---

<sup>117</sup> Aun incluyendo aquellos artistas que a través de un estilo hiperrealista logran una reproducción del alcance de una fotografía, en donde cada detalle es reproducido con una precisión casi mecánica, pero que de cualquier forma es innegable el trabajo subjetivo y expresivo en sus obras.

<sup>118</sup> Meskimmon, *op. cit.*, p. 24.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 25.

En este sentido es pertinente resaltar que actualmente hay muchas obras en las que ya no son únicamente modelos femeninos las que son retratadas al lado del artista y son encontradas con frecuencia modelos masculinos integrados en este contexto de retratos y autorretratos. Ejemplo de ello es la pintura de José Zúñiga *El artista y su modelo* de 1989 (**figura 13**) obra que apreciamos la realización de autorretratos en la que el artista está acompañado por un modelo masculino.



**Figura 13**  
José Zúñiga,  
*El artista y su modelo*, 1989

Franco Calvo señala que dentro de las composiciones de autorretrato se importante considerar tres elementos: “primero: como un testimonio del temperamento o carácter a partir de la visión que de sí mismo tiene en autor; segundo, el artista deja constancia de su estilo o señas con las que ha poblado sus obras; y tercero, generalmente el artista atestigua su actividad al rodearse de la iconografía que sirve para definirlo como tal”<sup>120</sup>.

Es de tomarse en cuenta que en las obras de retrato y autorretrato existen algunas lecturas mediante los elementos simbólicos y narrativos que el artista plasma en su composición, con los que se nos revela parte de la historia que el creador cuenta en el lienzo.

Como en el caso del trabajo de Zenil citada anteriormente en la que observamos algunos elementos que hacen alusión a la cultura popular mexicana y sus símbolos religiosos y que son recurrentes en la mayoría de sus imágenes. De entre estos varios símbolos me gustaría ahondar en el corazón que Zenil pinta frente a la pareja protagonista de *Tecomate Cuatolco*.

Es un corazón que hace una fuerte referencia a la religión católica, misma que Zenil profesa y a la que recurre en muchos de los elementos simbólicos que plasma en su obra. Cabe destacar que el tema religioso para Zenil es tan importante, que incluso su hogar es una réplica de una capilla que él mismo diseñó. En su interior existe un espacio designado para la meditación y la oración, es un espacio místico que está integrado por un altar, por bancas enfiladas y con

---

<sup>120</sup> Franco, *op. cit.*, p. 11.



muros plenos de obras de temática religiosa, algunas realizadas por el mismo artista y otras fueron regalos de otros creadores<sup>121</sup>.

Dentro de la iconografía de Zenil, el corazón también hace una referencia simbólica del icono religioso conocido como el sagrado corazón de Jesús, mismo que de acuerdo a Mar Marcos representa en la tradición católica al sacrificio de Cristo por los hombres<sup>122</sup>. Esta veneración por los iconos religiosos es abordada con más detalle en el siguiente capítulo.

Es importante resaltar también que Zenil se reapropia de esta imagen del corazón en una forma de tributo a Frida Kahlo, por quien el pintor siente un gran respeto y admiración. El elemento recurrente del corazón está referenciado en varias pinturas de Zenil tales como “Frida de mi corazón”, “corazón, corazón”, “Sireno”, entre otras tantas.

En resumen podemos argumentar la importancia del retrato y particularmente del autorretrato en el imaginario artístico de México de las décadas de 1980 y 1990. A través de la discusión en torno a la forma y función que han tenido este tipo de imágenes, sin duda considero como la más importante aquella que tiene relación con el abordaje de la identidad en sus diferentes vertientes y que fue explorada por los creadores activos durante esas dos décadas, para reflexionar y cuestionar los paradigmas artísticos en torno a la autorrepresentación.

---

<sup>121</sup> La casa de Nahum Zenil está ubicada en la localidad de Tenango del Aire, en el Estado de México y que es nombrada por el artista como “Rancho Tecomate Cuatolco”.

<sup>122</sup> Mar Marcos Carretero, *Los Cristos de Julio Galán. Reivindicación visual del cuerpo doliente*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2010, p. 19.

## **Capítulo III. El cuerpo sacro: dolor, piedad y protesta**

En este capítulo abordo algunas imágenes que utilizan algunos de los iconos religiosos más frecuentes en la producción de artistas como Nahum Zenil, Julio Galán, Rafael Cauduro y Marco Antonio Ragás.

Sorpresivamente una de las imágenes más recurrentes en los imaginarios artísticos de estos y otros autores es la de Cristo. Respecto a las imágenes sobre San Sebastián estas fueron desde un inicio consideradas de gran interés para esta investigación, debido a su significación importante para la cultura gay.

La relevancia de estas imágenes radica en la manera en que los artistas se reapropian de estos personajes representativos de la tradición católica, para expresar conceptos sobre la misma tradición religiosa, o en algunos casos como una forma contestataria hacia la Iglesia, misma que ha rechazado a los grupos divergentes de la heteronormatividad y a sus expresiones culturales.

### **3.1 San Sebastián**

De las múltiples imágenes de San Sebastián presentes en el arte desde el siglo XV, solamente me voy a enfocar en aquellas realizadas recientemente debido a que son notorios ciertos cambios formales, interpretativos y discursivos sobre todo en el erotismo del personaje.

Para dar un contexto amplio sobre este icono voy a trazar sus antecedentes tanto en el Renacimiento como en el Barroco, periodos en los que se comenzaron a dar

estos cambios formales y que dieron pie a su resignificación, su historia y su representación en la estética queer.

Para comenzar es importante recuperar la historia del personaje, ya que ésta nos explica por qué este personaje fue reapropiado por la cultura e imaginaria queer.

Sebastián antes que ser mártir cristiano fue un soldado romano que estuvo al servicio del emperador romano Diocleciano quien gobernó de Noviembre del año 284 a Mayo del año 305.

Sebastián se convirtió al cristianismo y al ser descubierto por el ejército romano, fue torturado con la intención de que se retractara de sus recién adquiridas convicciones religiosas. No obstante, la devoción hacia su nueva fe le hizo soportar el martirio infligido por flechas lanzadas por soldados romanos. Fue dejado por muerto y posteriormente rescatado y atendido por una mujer llamada Irene<sup>123</sup>.

A propósito de este personaje de Irene cabe resaltar que históricamente fue dejado afuera de casi la totalidad de las representaciones de San Sebastián debido a que su omisión refuerza el carácter homoerótico de la escena.

Por otro lado sería un error grave hablar de una generalización del erotismo u homoerotismo de la imagen de San Sebastián, ya que no todos los artistas se enfocaron en esta cualidad al representar al icono. Vemos en las obras de Botticelli ó Antonello de Messina un buen ejemplo de ello. Las primeras

---

<sup>123</sup> Dominique Fernandez, *A Hidden Love: Art and Homosexuality*, Munich: Prestel, 2002, p. 90-91.

representaciones del santo lo caracterizaban vestido de militar o noble, portando una saeta y un arco y generalmente barbado.

Es hasta el Renacimiento cuando San Sebastián comienza a ser representado de manera más delicada o afeminada. El académico Dominique Fernández señala que a partir de este cambio en la caracterización de San Sebastián fue que se enfatizó el éxtasis místico dando como resultado una alusión erótica de la imagen<sup>124</sup>.

Son precisamente estas imágenes las que inspiran a artistas del siglo XIX y XX de todo el mundo para reapropiarse del icono religioso. Desde Oscar Wilde que escribió sobre el San Sebastián de Guido Reni, hasta las pinturas francesas de Odilon Redon y Gustave Moreau, pasando por la obra autobiográfica homoerótica de japonés Yukio Mishima y la película de William Tennessee *Suddenly, last summer*. Esta caracterización erótica de San Sebastián cobró gran fuerza y se consolidó paulatinamente como un tópico de la iconografía homosexual.<sup>125</sup>

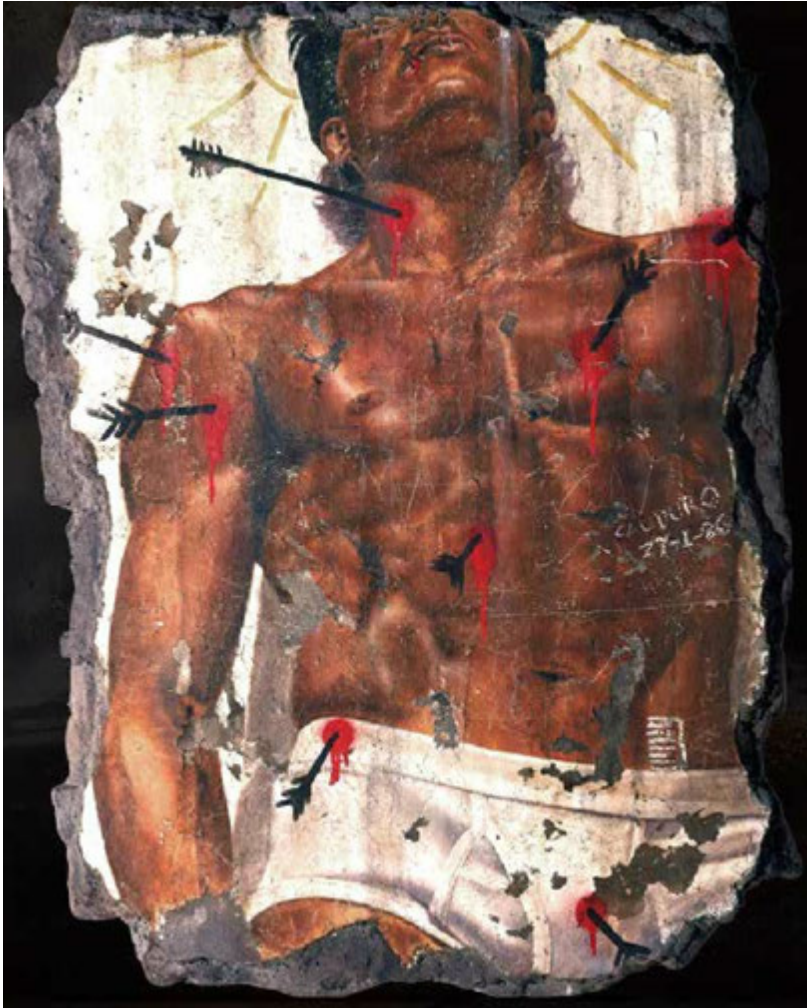
Retomando esta amplia tradición artística encontramos en el contexto contemporáneo de México una obra de Rafael Cauduro titulada *San Sebastián en la parada de Insurgentes (figura 14)* que fue tratada con un estilo hiperrealista muy característico del pintor y que recobra precisamente aquella imagen seductora proveniente del simbolismo de San Sebastián.

---

<sup>124</sup> Fernández, *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>125</sup> Schuessler, *op. cit.*, p. 39.

Señala como San Sebastián es un icono que representa la sensibilidad homosexual quien asume cierta victimización que se origina en la censura y el castigo.



**Figura 14**  
Rafael Cauduro,  
*San Sebastián en la parada de Insurgentes*, 1985

Es una obra que se concibe mientras el artista caminaba por la avenida de los Insurgentes, en el Distrito Federal. El autor narra<sup>126</sup> que la descubrió en una parada de transporte colectivo y que llamó su atención una intervención que alguien más hizo (presuntamente en un acto vandálico) en la imagen publicitaria de ropa interior *Calvin Klein*.

---

<sup>126</sup> Rafael Cauduro. Entrevista telefónica. Cd. de México el 18 de Julio de 2012.

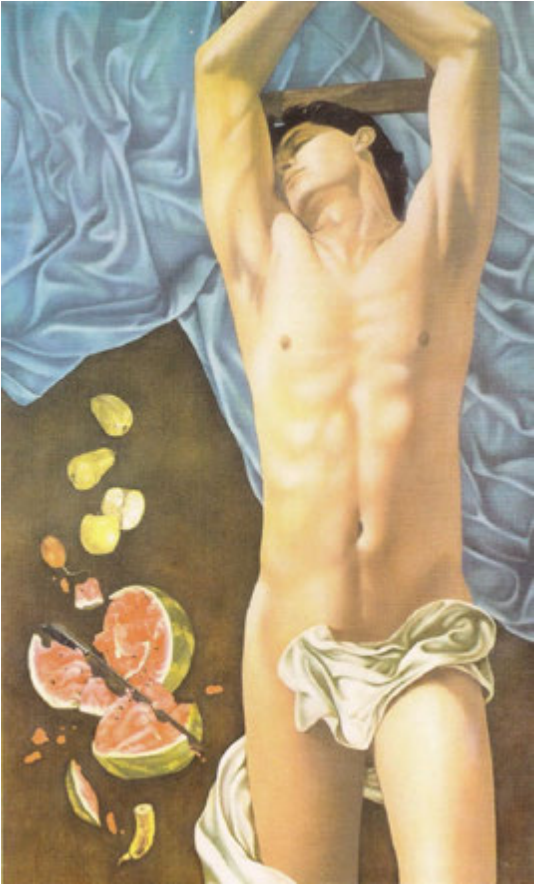
La contextualización que elaboró el artista a partir de esta imagen, quien por un lado tomo en cuenta el contenido de la publicidad originalmente lanzada al mercado con la intención de atraer al público masculino y que hasta la década de los ochentas no era *target* de campañas publicitarias y mercadotécnicas, mismas en las que resaltan el cuerpo y la sexualidad como los elementos de manipulación y como recursos que hasta entonces eran exclusivamente dirigidos al mercado femenino, utilizando exclusivamente cuerpos femeninos.

Por otro lado, Cauduro recupera ese presunto acto vandálico y comenta sobre la “triste” realidad social que en México se vive aún, pues la imagen está cargada con un fuerte contenido homoerótico y la respuesta del ataque hacia la imagen fue interpretada por el artista como un acto de violencia hacia la representación gay de aquella la imagen.

Sin embargo, la apropiación que el autor hace de esta imagen y de la cual tiene referentes históricos y estéticos, le pareció demasiado cautivante para inspirarse y trabajar en una serie de imágenes a propósito de San Sebastián y su simbolismo sexual, así como el referente de la cultura del consumo de imágenes cargadas con estímulos de orden erótico.

### **3.1.1 El pasado en el presente**

A continuación, en estas imágenes presento un hallazgo interesante con respecto a la obra del pintor Marco Antonio Ragás titulada *San Sebastián* de 1996 (**figura 15**) y que contraste con la obra del pintor genovés Guido Reni y su obra titulada *San Sebastián* ca. 1615-1616 (**figura 16**).



**Figura 15**  
Marco Antonio Ragás,  
*San Sebastián*, 1996



**Figura 16**  
Guido Reni,  
*San Sebastián*, ca. 1615-1616

En la imagen de Ragás resaltan algunas características importantes en el discurso simbólico y que refieren a la obra de Reni pero con algunas diferencias. Primeramente Ragás nos presenta un personaje del que a primera vista no se distingue si es retratado en una postura erguida o es desde una perspectiva aérea. Sin embargo, los objetos que le rodean nos dan más bien la pista con la que sabemos que el sujeto está recostado en el suelo.

Otra pequeña diferencia se encuentra en el paño que cubre los genitales de San Sebastián que en el caso de la obra del pintor mexicano cubre meramente esta área dando la impresión de que cualquier movimiento lo dejará completamente descubierto. Mientras que en la de Reni apreciamos que es parte de la vestimenta convencional con la que se retrataban imágenes de carácter religioso y en las que los genitales nunca eran expuestos.

Por último, la diferencia más notable entre ambos autores se encuentra en la obra del pintor mexicano en la que no existen las flechas características del icono con las que se hiera el cuerpo del mártir.

En este sentido podríamos presumir un cambio en la percepción del autor que ya no alude al acto violento en la representación de San Sebastián y quien hace más bien énfasis en el erotismo de su personaje, sugerido con la pose en la que coloca los brazos del personaje por encima de la cabeza insinuando completo goce erótico.

No obstante, si observamos con detalle vemos que es mediante los frutos en la composición, que o son cortados con el cuchillo o son arrojados violentamente con tal fuerza que se despedazan, con los que Ragás representa finalmente el martirio de San Sebastián.

Para finalizar con esta interpretación se pueden formular algunas reflexiones. Una de ellas es que mediante la historia de San Sebastián fue que la tradición católica pretendió ejemplificar la resistencia simbolizada con el martirio.



No obstante, ésta simbolización fue reapropiada por la comunidad gay, misma que ha sufrido los embates de ésta y otras tradiciones religiosas, tomando en cuenta que tradicionalmente la religión ha insistido en la cualidad *contra natura* de la homosexualidad. Son más bien los homosexuales quienes valoran el coraje que San Sebastián representa y para ellos es un ejemplo a seguir.

Por otro lado, la constante figuración de un hombre joven y casi desnudo da origen al erotismo representado en las imágenes de San Sebastián. Además es también importante no perder de vista la penetración aludida de manera simbólica mediante las flechas (y su evocación fálica).

De igual forma, en estas imágenes tenemos la representación del goce erótico y del éxtasis (u orgasmo) que como el de Santa Teresa de Bernini<sup>127</sup> evocan un goce que va más allá de lo espiritual y que es palpable el placer que se manifiesta pleno en el cuerpo de ambos personajes.

Finalmente reflexiono sobre la función de la imagen en el contexto interpretativo considerando que fue la propia iglesia quien decidió en un momento dado utilizar el martirio como discurso en la historia del Santo. Esa primera escena fue mucho más convincente y menos trasgresora si consideramos que el personaje finalmente muere en un segundo episodio de violencia. Esa elección que resultara inicialmente ejemplar para la iglesia terminó siendo contraproducente, toda vez que esta imagen ha trascendido y permanece en la actualidad.

---

<sup>127</sup> Redacción Anodis. "San Sebastián, santo patrono de la comunidad gay", 10 de enero de 2005. <http://anodis.com/nota/3343.asp>, consultada el 19 de Febrero de 2012.

Ciertamente los contextos históricos suelen cambiar el contenido narrativo de las obras y en este caso vemos la resignificación de nuevas formas simbólicas de un icono, para dar sentido a contextos actuales como es el caso de la representatividad ante la comunidad LGBTQ que tiene la imagen del mártir. Estas reapropiaciones estéticas enriquecen el imaginario artístico con la construcción de nuevos mitos, como en el caso de San Sebastián.

### **3.2 Cristo**

Durante la revisión de imágenes que efectué para esta investigación, resultó muy interesante encontrarme con bastantes representaciones de Cristo en el corpus de artistas como Julio Galán, Nahum Zenil y Oliverio Hinojosa, por lo que fue inevitable abordar este tema.

Resulta relevante el tema debido a que las imágenes analizadas en este trabajo son una muestra de la cultura y al arte popular religioso, los cuales están presentes de manera constante en la sociedad mexicana y latinoamericana.

Para la tradición católica, Cristo es la representación más importante en toda su iconología. Cuenta con diversos significados como son la representación del amor y del temor a Dios, del sufrimiento y del sacrificio, por mencionar sólo algunos.

Es importante resaltar que es casi imposible encontrar alguna figura completamente desnuda de Cristo, debido al carácter representativo de estas

obras y tomando en cuenta el contexto espiritual de las mismas, por lo que resulta incongruente esperar la presencia del desnudo en obras de índole religioso.

Para comenzar el tema es importante reconocer que estas imágenes tienen una función vinculada con el mensaje de carácter espiritual y que llega a ser tan fuerte que muchas veces estos mensajes son considerados como verdades irrefutables.<sup>128</sup>

En ese sentido observamos que muchas historias se construyen a partir de estas representaciones, como en el caso de las imágenes del “corazón de Jesús” de las cuales no existe una referencia textual. El especialista y académico David Morgan señala al respecto: “estas imágenes y muchas otras han servido como símbolos poderosos para la América protestante y también para la tradición católica, porque los creyentes han aprendido desde la infancia a mirarlas como ilustraciones, como visualizaciones ilimitadas de lo que profesan”<sup>129</sup>

El texto *Visual Piety* me ha servido para entender un vínculo interesante entre el arte y la religión desde una perspectiva en la que las prácticas, actitudes e ideas son estructuradas a partir de la relación del espectador con la imagen piadosa; y no a la inversa, con la que creía que el arte estaba subordinado a la religión, o que el artista era un agente autónomo pero que trabajaba bajo una inspiración divina.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> David Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 1.

<sup>129</sup> *Ídem*.

La traducción fue realizada por mi exclusivamente para fines de este ensayo.

<sup>130</sup> Morgan, *op. cit.*, p. 2.

Las imágenes tradicionales de contenido religioso cuentan con una gran difusión y se vuelven populares, y como explica Morgan, esto se debe a que estas representaciones religiosas cubren ciertas necesidades de carácter místico o reverencial en aquellos que las poseen, porque de acuerdo al autor, el creyente no asume una impostura autoritaria por parte de estas imágenes y en muchas ocasiones se valen de éstas para estructurar su vida espiritual.

Es decir que para la mayoría de los que consumen estas imágenes, significan un apoyo importante para a enfrentar sus dificultades y para subsidiar una realidad opresora en la que se ven inmersos cotidianamente.<sup>131</sup>

La relación que se establece entre el creyente y la imagen piadosa se fundamenta en la transmisión de un mensaje de misericordia y simpatía. De esta forma es como la deidad representada se convierte en una figura intercesora a través de las diferentes manifestaciones de lo divino (vírgenes, santos, ángeles).<sup>132</sup>

De entre las diversas formas de representar a Cristo, en este trabajo solamente abordo aquellas que están dentro de las figuras semidesnudas de Cristo.<sup>133</sup>

Como antecedentes y de manera muy breve, basta mencionar que la representación de Cristo semidesnudo se remonta a los siglos IV y V, épocas en

---

Considerando esta inspiración como una fuente externa, en la que la creatividad y artísticidad fluyen únicamente a partir de la experiencia mística.

<sup>131</sup> Morgan, *op. cit.*, p. 23.

<sup>132</sup> *Ídem.*

<sup>133</sup> Durante la expansión del cristianismo, el desnudo fue desapareciendo, pues la figuración humana se asoció con la idolatría pagana.

Es importante considerar que de acuerdo a los cánones impuestos por la religión, es aceptable mostrar al cuerpo desnudo de Cristo, toda vez que simboliza “el verbo encarnado”

las que se observa un cambio en la imagen en donde anteriormente aparecía vestido. Sin embargo es también importante resaltar que la figuración del Cristo semidesnudo da origen a un ideal de belleza y masculinidad.

Después de contar con un panorama general sobre las imágenes de Cristo es pertinente adentrarnos al contexto artístico de México en las décadas de 1980 y 1990.

Uno de los elementos encontrados con más frecuencia en obras de carácter religioso es el de la ironía, sobre la cual la académica e investigadora Mar Marcos señala que es un recurso característico del posmodernismo y que mediante ésta los autores realizan críticas o señalamientos a aspectos sobre todo de tipo moral y social.<sup>134</sup>

Es importante resaltar que algunos artistas como Julio Galán y Nahum Zenil se alejan estilísticamente de la idealización con la que convencionalmente se representaba a Cristo y abordan este tema a través de la expresividad de sus trazos y de elementos de crítica e ironía.

Por otro lado, Marcos señala que desde la perspectiva de las teorías queer, insertas en el contexto del arte posmoderno, existe una “deconstrucción de los parámetros de valoración de la cultura occidental”<sup>135</sup>, misma que está presente sin lugar a dudas, en la obra de los creadores mencionados como una forma de

---

<sup>134</sup> Marcos, *op. cit.*, p. 19.

<sup>135</sup> *Ibid.* 22.

subversión de estereotipos ligados a la tradición pictórica religiosa de las figuraciones de Cristo.

En un primer abordaje del tema en la obra de Julio Galán, observamos que el autor incorpora la imagen del Cristo en un dialogo que trasciende de lo espiritual a lo onírico. En su obra *Quédate conmigo 2* (figura 17) se aprecia el contacto físico mediante el gesto de un abrazo que Cristo le da a Galán con su brazo izquierdo. Indudablemente es una escena que solamente puede ocurrir en la imaginación o en un sueño.



**Figura 17**  
Julio Galán,  
*Quédate conmigo 2*, 1985

De igual forma, podemos resaltar la representación del Cristo de apariencia benévola, piadosa, compasiva; muy distinta a las imágenes de Cristo crucificado, doliente y sin vida. En su lugar Galán lo retrata sin rasgos de dolor o agonía, está vivo y pese a que son visibles los signos del martirio en su cuerpo, vemos que también están evocados mediante las laceraciones, las punciones y los escurrimientos de sangre presentes en el fondo del cuadro.

Esta imagen probablemente es la recreación de un sueño, quizás recurrente en la infancia del artista y mediante ciertos elementos característicos de un niño vemos la reiteración esta idea.

Por ejemplo, el personaje que representa al mismo Galán viste pijamas y lo podemos confirmar mediante los patrones con motivos infantiles presentes en la prenda superior, con lo que asumimos que se trata de una alusión de la infancia del autor.

Otro motivo presente en los sueños es la presencia de seres fantásticos, como la presencia del dibujo de un demonio en la parte superior derecha adyacente a las palabras “Feo Feo Vetel!”; o la presencia de los ángeles que Galán pinta en esta obra, de los cuales uno de ellos juega con una cámara fotográfica con la que capta ese instante que el autor quiere guardar en su memoria, para que no se disipe como cualquier otro sueño.

Finalmente a través de las frases que el autor escribió en varias partes de la composición, todas en color rojo simbolizando la sangre que escurre del cuerpo de Cristo, entendemos que Galán siente una falta de paz interior. Por un lado escribe

frases como: “ayúdame, quédate conmigo”; “contigo contigo contigo no tengo miedo”; “yo por malo”, entre otras. Estos juegos de palabras caracterizadas puerilmente nos manifiestan la necesidad de una presencia espiritual que posiblemente le fue negada por su preferencia sexual y la condena por parte de la iglesia hacia la comunidad queer, o por la infancia tormentosa comentada por el mismo Galán<sup>136</sup>.

En otro orden de ideas, puede tratarse de un comentario irónico sobre la manera en que algunas familias educan a los niños, sobre todo las de provincia que por lo general suelen ser más apegadas a la moral religiosa, y en las que comúnmente se infunde a los niños el temor y la amenaza del castigo divino como una forma de disciplina y enseñanza del bien sobre el mal.

Otro importante creador que aborda la figuración de Cristo de manera recurrente en su obra es Nahum Zenil, de quien también podemos argumentar la existencia de una fuerte unión con Cristo y la religión como el elemento central en sus meta-narraciones, sin dejar de lado la crítica y el contenido temático subversivo para la tradición católica.

En su obra titulada *Cristo*, de 1998 (**figura 18**) tenemos una imagen algo austera, con tres personajes que de manera general ocupan cada uno un tercio de la composición con un fondo simple de tonos neutros.

---

<sup>136</sup> María Teresa Priego, “La rabia más prohibida (2) La pintura de Julio Galán”, [http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs\\_detalle9501.html](http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle9501.html), Consultado el 3 de diciembre de 2013.

En esta entrevista la autora abordó temas sobre la vida del pintor Julio Galán como su infancia, su relación familiar, el maltrato psicológico que recibió y de manera ambigua su sexualidad



En la parte superior del tercio central se ubica al Cristo crucificado. Nahum con Gerardo, su pareja sentimental, se encuentran localizados en la parte inferior y cada uno en un extremo. Ambos son cubiertos totalmente por llamas.

Comúnmente el fuego en las pinturas de tema religioso es utilizado como símbolo de castigo y penitencia y vemos que en este caso los dos personajes tienen las manos cruzadas a la altura del pecho en un gesto de sumisión. Ninguno de los personajes muestra signos de dolor o sufrimiento.



**Figura 18**  
Nahum Zenil,  
*Cristo*, 1998

Hablamos entonces de un fuego distinto, son llamas que simbolizan la pasión carnal entre los amantes y que efectivamente, después de entrevistar al artista confirma que en las obras en las que se retrata al lado de su amado se trata de representaciones de amor carnal y también espiritual<sup>137</sup>.

Esta imagen guarda ciertos formalismos compositivos, como por ejemplo la estructura triangular que es muy representativa de las imágenes renacentistas y barrocas y que dan un sentido de estabilidad y peso. El triángulo es también una formulación jerárquica y en el caso particular de esta obra de Zenil con el Cristo al centro y arriba, se enfatiza aún más el sentido reverencial de esta imagen.

En esta obra Cristo voltea su rostro hacía Nahum en lo que pareciera un gesto con el que bendice la unión entre los dos hombres. Una unión que es negada por la iglesia por considerarla *contra natura*. Postura que artistas como Zenil ironizan mediante sus obras para contrarrestar este tipo de ideas restrictivas y discriminatorias.

Para concluir con el tema estas interpretaciones son de carácter subjetivo y son formuladas desde mi propia experiencia estética y sociocultural en un esfuerzo por descubrir nuevas perspectivas como las que David Morgan ofrece sobre los contenidos temáticos religiosos desde la fenomenológica entre la imagen y el espectador.

---

<sup>137</sup> Entrevista con el artista Nahum Zenil en su casa/estudio el día 23 de Abril de 2013.

Igualmente, son imágenes que sin duda ocupan un lugar importante en el imaginario artístico producido en una época de crisis social, política y de identidad en las décadas de 1980 y 1990. A partir de la respuesta estética de los creadores activos en esos 20 años vemos en sus obras una interpretación personal, emotiva y que caracteriza a toda una época.

Esta respuesta artística incluye indudablemente la producción de imágenes con contenido religioso, tomando en cuenta la gran influencia que la tradición católica/cristiana ha mantenido en el contexto social y cultural de México.

Las imágenes como las de San Sebastián y Cristo resultan ser muy interesantes por su contenido y recursos simbólicos que se extienden a otras representaciones icónicas religiosas como las de Santos, Vírgenes, ángeles, e incluso demonios en las que también se aprecian contenidos interpretativos abordados en este capítulo.

De esta manera vemos como los artistas mencionados se reapropiaron de los temas, los motivos, los iconos del arte pasado y de la representación tradicional en donde se simbolizaba la salvación y adoración sacra, para ser insertados en un discurso pertinente a la temática queer de la época, en donde la figuración de Cristo fue utilizada como un recurso de crítica hacia las restricciones que las autoridades eclesiásticas infringen sobre la comunidad LGTBQ.

## Capítulo IV. El cuerpo otro: estéticas contemporáneas

En el transcurso de esta investigación se ha mostrado a la corporeidad como agente discursivo en la estética de las décadas de 1980 y 1990. A través de diversos temas como la sexualidad, la fragmentación, la corporeidad, la materialidad, e incluso la ausencia del cuerpo, muchos creadores contemporáneos problematizan a través del cuerpo las relaciones individuales y colectivas que existen entre lo social, lo estético, lo político y lo espiritual y que han sido abordadas bajo la perspectiva interpretativa de las teorías feministas, las queer y las poscoloniales, por mencionar algunas.

La *otredad* como tema es una derivación de la materialidad del cuerpo y aborda cuestionamientos sobre la corporeidad en el arte, ya que se hacen evidentes las inclusiones y exclusiones de estas *otras* categorías desde esta representatividad corporal. Tal y como Escudero plantea "...lo otro, lo diverso, lo diferente... permea los diferentes análisis elaborados con los llamados estudios de género"<sup>138</sup>. Entonces lo queer es también una representación de la otredad y sus diferentes manifestaciones plásticas son consideradas dentro de este contexto.

Vemos como algunos artistas de la época en cuestión, a través de la representación del desnudo masculino abordan y problematizan la sexualidad gay.

---

<sup>138</sup> Jesús Adrián Escudero, *La mirada del otro: una perspectiva estética*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, p. 246.

Como hemos visto “lo *queer* justamente plantea que la heterosexualidad puede ser una postura que hemos heredado históricamente, pero no tiene por qué ser la norma”<sup>139</sup>. Mediante las imágenes se plantea la posibilidad de reflexionar y de crear conciencia sobre ciertos aspectos sociales, culturales y estéticos que han reforzado aquellas tendencias que desacreditan otras formas de expresión sexual.

## **4.1 Cuerpos políticos**

Anna María Guasch señala que a finales del siglo XX se consolidó el avance feminista cuando la mujer dejó de ser oprimida por el hombre, aunque no se logró una desarticulación completa de las estructuras sociales y culturales que han construido históricamente lo masculino y lo femenino, lo que llevó a “múltiples desplazamientos hacia el “otro diverso” (el otro sexual, étnico y racial principalmente)”<sup>140</sup>. Esto originó de acuerdo a la autora diversos enfoques de estudios de los que sobresalen los de género, los gay, los lésbicos, los *queer* y los estudios culturales.

### **4.1.1 Estructuras de poder en el desnudo masculino**

El cuerpo humano ha sido históricamente un recurso para representar aquellas ideas que refieren los contextos históricos, culturales y sociales. Esta ideología

---

<sup>139</sup> Marcos, *op. cit.*, p. 24.

<sup>140</sup> Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Ed. Alianza, 2000, p. 529.

carga al cuerpo con las normas o costumbres sobre la sexualidad y la moralidad que predominan en las civilizaciones antiguas y presentes<sup>141</sup>.

Sylvia Navarrete ya ha señalado sobre la vastedad de obras que incluyen al desnudo en el arte occidental y como su representación está circunscrita al vínculo histórico, al contexto cultural y también de manera importante al pudor y su significado.<sup>142</sup>

Gayle Rubin también resalta este aspecto en su ensayo “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of The Politics of Sexuality” (1993) en el que subraya como el cuerpo y la sexualidad forman un vínculo que funciona como regulador de las ansiedades sociales, por lo que advierte que la sexualidad debe ser tratada con cierto cuidado en tiempos de alto estrés social<sup>143</sup>.

En ese sentido, podemos comprender por un lado los legados que ciertas épocas como la Victoriana en donde fueron tratados ciertos “vicios” sociales y por otro lado, la manera en la que han trascendido estas actitudes sobre la sexualidad humana hasta la actualidad.

Rubin retoma algunas premisas de Foucault con respecto a sus estudios sobre de comportamiento sexual que publicó en *Historia sobre la sexualidad*<sup>144</sup> en donde este importante autor argumentaba que en las sociedades occidentales, la

---

<sup>141</sup> Navarrete, *op. cit.*, p. 151.

<sup>142</sup> *Ídem*.

<sup>143</sup> Gayle S. Rubin, “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of The Politics of Sexuality”, en Henry Abelove, *et. al.*, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Londres: Routledge, 1993, p. 143.

<sup>144</sup> Michel Foucault, Julia Varela, y Uría F. Álvarez. *Historia De La Sexualidad: 1. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI, 2005.

sexualidad ha sido construida en un marco de castigo social y ha sido sujeta a formas tangibles e intangibles de control.

Da como ejemplo la sociedad norteamericana en la que desde mediados del siglo XX se han mantenido estas tensiones y actitudes afectando principalmente a la comunidad queer, misma que incluso bajo presupuestos legales ha tenido que ser definida bajo entidades como la del “ofensor sexual” y con la que en principio se perseguía a violadores y pederastas, pero que eventualmente se convirtió también en una forma de persecución de homosexuales<sup>145</sup>.

Los conceptos que aborda Rubin me parecen de suma importancia para comprender hasta cierto punto, el panorama social al que se enfrenta la comunidad gay en México, en donde aún es común encontrarnos con muestras de intolerancia, abuso y persecución.

Un argumento de esta autora con respecto a la opresión que mantiene la religión sobre la sexualidad explica el origen de una postura inamovible de esta institución que concibe al sexo solamente para fines de procreación y todo lo que existe fuera de tal fin resulta condenado por ella<sup>146</sup>.

Se ubica de esta manera al sexo en un sistema de valores jerárquicos en los que el matrimonio, la reproducción y la heterosexualidad son los que rigen dicho sistema y todo lo que subyace debajo de esta calificación está condenado a ser negado y castigado.

---

<sup>145</sup> Rubin, *op. cit.*, p. 145.

<sup>146</sup> *Ibid.*, 151.

De nueva cuenta y considerando que la sociedad mexicana mantiene un lazo estrecho con respecto a la religión como institución reguladora, es innegable que estos argumentos explican como a nivel social, la homosexualidad sigue siendo mal entendida y subvalorada.

La construcción de la identidad sexual (gay) a través del cuerpo está presente en la obra de Oliverio Hinojosa, quien como un artista no puede desligarse de su arte y su experiencia como gay y de las vicisitudes por sufrir directa o indirectamente el VIH/SIDA.

Hinojosa representa en la mayoría de sus obras cuerpos desnudos que bien seducen al espectador por el dominio anatómico en sus figuras y por la sexualidad centrada en la genitalidad de sus personajes.

Olivier Debrouse comenta en este sentido: “En medio del cuadro está el cuerpo y en medio del cuerpo está el sexo... En el centro del cuadro, se encuentra el único “motivo” e la pintura de Hinojosa, el sexo, cuyo medio de existencia plástica es mostrarse”<sup>147</sup>. Parece que Debrouse concuerda con la idea de Rubén Campero que ya señalé con anterioridad, en relación a la expresión del erotismo masculino mediante la representación de los genitales.

La obra de Hinojosa es interesante porque además de la exploración del cuerpo masculino y de la sexualidad, abraza de igual forma otros aspectos humanos como son la muerte, el dolor y el sufrimiento.

---

<sup>147</sup> Olivier Debrouse, *Oliverio Hinojosa: la imagen intervenida*, Prólogo, México, D.F.: INBA, 1981, s. p.



Un ejemplo de estos recursos interpretativos es encontrado en su obra *El temor atrevido de los que se observan vivir* (1995) (**figura 19**). Es una imagen conmovedora en la que vemos un cuerpo yacente sobre unas sábanas blancas. En el cuadrante superior derecho vemos algunos personajes, hombres y mujeres vestidos de negro, que cubren sus rostros, que cierran sus ojos, que gritan su dolor. Es una reminiscencia de un sepelio, en el que el cuerpo languidecido e inerte, es acompañado por sus seres más cercanos.



**Figura 19**  
Oliverio Hinojosa,  
*El temor atrevido de los que se observan vivir*, 1995

Éste creador lograba en sus composiciones una comunión entre la vida y la muerte: Eros (el amor) y Tánatos (la muerte) simbolizan el sufrimiento y éxtasis y ambas son fuerzas creadoras dan origen a muchas de las narraciones de Hinojosa.

#### **4.1.2 Activismo y representación**

Debido a la invaluable aportación que otras disciplinas artísticas han realizado en la exploración de los temas de sexualidad, identidad y corporeidad, no puedo dejar de mencionar aunque sea de manera muy breve estas propuestas que enriquecen las expresiones creativas en torno al desnudo masculino en el discurso estético.

Con la introducción de la cámara fotográfica en 1839, la figura humana fue y ha sido uno de los temas más importantes como género y estilo en ésta disciplina. Aún en el siglo XX con el modernismo, después de que el arte figurativo perdió terreno en otras disciplinas ya que estas se enfocaron en mayor medida en explorar otros estilos artísticos en los que la figura pasó a un segundo término.

Algunos artistas durante la década de los sesentas fueron más conscientes de su propia acción física como proceso creativo, dando paso a diferentes formas de arte vivo, como el *performance*, los *happenings*, y el *body art*.

Dentro de este último existieron interesantes propuestas creativas que convertían al cuerpo mismo en la obra de arte. El *body art* como movimiento en el arte contemporáneo incluye trabajos que van desde la auto mutilación hasta hazañas de resistencia corporal entre otras formas de expresión.

El *performance* también emergía durante la década de mil novecientos sesenta cuando se reintrodujo al cuerpo humano en los movimientos vanguardistas, aunque su representación fue considerada por algunos críticos como artificial, ya que se utilizaban imágenes del medio del entretenimiento y la difusión masiva en un inicio, pero con el tiempo esta expresión artística fue evolucionando positivamente y cobró un lugar importante dentro de las disciplinas emergentes del arte contemporáneo.

Es importante resaltar que durante los setentas, los temas del cuerpo fueron recuperados por mujeres artistas dentro del contexto feminista, quienes inspiradas por el activismo político y social, hicieron conciencia de las experiencias fisiológicas, emotivas, psicológicas, antropológicas y sociales, que legitiman al cuerpo femenino y lo desmontan del dominio cultural patriarcal predominante hasta entonces. El deseo sexual femenino fue un tópico importante con el que se señalan temas como la historia de la mujer, la espiritualidad, los roles sociales y culturales que juegan las mujeres.

Tomando en cuenta que históricamente el tema de la sexualidad femenina había sido ignorado en el contexto artístico y cultural, muchas creadoras la comenzaron a explorar y a representar a través de diferentes medios como la pintura, la escultura, la fotografía, la instalación y el *performance* desde una perspectiva novedosa y resaltando aquello que había sido negado<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Robertson, *op. cit.*, p. 79.

En los ochentas, los grupos feministas y otras minorías como los artistas queer, continuaron con el trabajo enfocado a temas politizados que también incurren en el uso del cuerpo y sus implicaciones morales, éticas, políticas y culturales.

Las exploraciones artísticas del cuerpo en el arte contemporáneo reflejan las actitudes sobre el cuerpo en la cultura, pero son reflejos de politización y polarización.

Frecuentemente la guerra cultural por el poder y el control de los cuerpos, particularmente expresado en el arte es fundamentalmente una de las razones por las que la corporeidad se ha mantenido como escudo y a la vez como receptor de los ataques en su contra. Cuando los artistas transgreden los tabúes, las controversias no se dejan esperar y los intentos por censura llegan a alcanzar los ámbitos legales<sup>149</sup>.

Como ejemplo tenemos el trabajo fotográfico de Robert Mapplethorpe y sus imágenes sobre la cultura queer, mismas que son trascendentes, reveladoras, provocadoras e irreverentes; con las que irrita y ofende a las mentes conservadoras, pero que gracias a estas imágenes es como se logran revalorar las actitudes intolerantes hacia el cuerpo y el arte<sup>150</sup>.

## **4.2 Fenomenologías del cuerpo desnudo**

### **4.2.1 Cuerpos mundanos**

---

<sup>149</sup> *Ibid.* 80.

<sup>150</sup> Guasch, *op. cit.*, p. 522.

El cuerpo tiene un valor que frecuentemente es medido con parámetros de comparación con otros cuerpos. En las sociedades occidentales la delgadez es un estándar característico del cuerpo femenino y en contraste el tamaño y la fortaleza son altamente valuados para el caso de los cuerpos masculinos<sup>151</sup>.

Si tomamos en cuenta que cada cultura construye imágenes de atracción tenemos como resultado que cierto tipo de cuerpos son presentados como objetos ideales de belleza y deseo, y son los que dominan la publicidad, el cine y otras áreas de la cultura visual; mientras otros tipos de cuerpos son denigrados y caracterizados como indeseables.

El cuerpo ideal en la cultura occidental es definido a través de parámetros muy estrechos e inamovibles, por lo que la belleza ideal está bajo presión social y cultural, pero a fin de cuentas irreales. Como recurso estético ciertos creadores problematizan mediante el humor, la parodia y el exceso con la finalidad de subvertir el estereotipo del cuerpo ideal<sup>152</sup>.

Veamos por ejemplo en la obra de Alfredo Matus titulada *Perro compañero* (1999) (**figura 20**) en la que observamos un cuerpo viril, musculoso y en una actitud de ensoñación, que también podemos decir que es de goce.

Dentro de la composición vemos otros elementos que son ciertamente discordantes con la representación de masculinidad que el cuerpo nos refiere,

---

<sup>151</sup> Robertson, *op. cit.*, p. 81.

<sup>152</sup> Vemos en la obra de Collier Schorr un ejemplo sobre como la parodia es un recurso que los artistas comúnmente utilizan para subvertir las convenciones sociales sobre el género.

como son la tanga rosa, la zapatilla en el círculo y el tapiz del fondo nos remiten a este ambiente femenino y delicado. A través del contraste el autor nos habla de lo paradójicos que llegan a ser los estereotipos.



**Figura 20**  
Alfredo Matus,  
*Perro compañero*, 1999

Por otro lado, en relación a la identificación de una persona por su género, es una de las preocupaciones actuales de la sociedad y del arte contemporáneo. Nombrar a alguien “hombre” o “mujer” es parte de los roles esperados socialmente y con ellos una serie de atributos, características y actitudes, que en general deben seguir a esta identificación, porque de lo contrario son excluidas aquellas manifestaciones que no concuerdan con estas expectativas<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Butler, *op. cit.*, p. 308.

Este tipo de problemas son abordados por artistas como Riguel Herrera, quien refleja el reconocimiento de otros géneros y la complejidad de integrarlos. En su políptico titulado *La configuración del género* (figura 21) la autora juega con la posibilidad de configurar cuerpos intercambiables, como si fueran muñecos de papel a los que se les intercambia el género.



**Figura 21**  
Riguel Herrera,  
*La maleabilidad del género*, 2001

Nos enfrenta con una imagen que sale de la normalidad de acuerdo a la dicotomía dominante de hombre/mujer, logrando una desestabilización de las estructuras sionormativas, dando como resultado una reflexión sobre las diferentes expresiones de sexualidad para que se incluyan a todo el espectro social.

A pesar de que es una obra que fue concebida en el 2001, la considero relevante para este estudio, teniendo que extender un poco el límite del alcance de la investigación, por el solo hecho de que se trata sobre el tema queer y las otras entidades sexuales y que se ha abordado muy poco.

#### **4.2.2 Cuerpos sensibles, carnes y fluidos**

Nuestra experiencia del mundo es a través de nuestros cuerpos. Como aparato sensible nos permite obtener conocimiento sobre el mundo y a través de éste buscamos placer y sentimos dolor, por lo que podemos afirmar que las personas son táctiles, físicas y emocionales.

Muchas de las características del cuerpo son intrínsecamente físicas, como el género, la edad y la raza y muchas otras tienen que ver con aspectos sociales y culturales, como las discapacidades, la edad, la raza y el género<sup>154</sup>.

Es a partir de esta premisa que algunos artistas contemporáneos se preocupan por mostrar la naturaleza humana, incluso aquellos elementos que no eran comúnmente referenciados en la obra artística y que son parte de la corporeidad, tales como son los tejidos, la carne y los fluidos corporales. Estos artistas exploran

---

<sup>154</sup> Robertson, *op. cit.*, p. 76.



también las formas del cuerpo en el sentido social, como es la identidad, el comportamiento, los roles sociales y las relaciones de poder.

Los artistas se han enfocado en estos conceptos usando sus cuerpos como herramienta y como medio expresivo. Como es el caso del artista Andrés Serrano, en su obra *Sin título XIII (Ejaculate in Trajectory)* de 1989, a través de su cámara captó el momento de su eyaculación, algo que podemos definir como un símbolo sumamente masculino con el que se desafían los límites entre lo público y lo privado.

Podemos decir que también transgrede a través de la imagen pues en una primera impresión esta imagen parece una abstracción, pero en el momento en que entendemos el contenido y acción performativa del cuerpo, nuestra percepción cambia completamente.

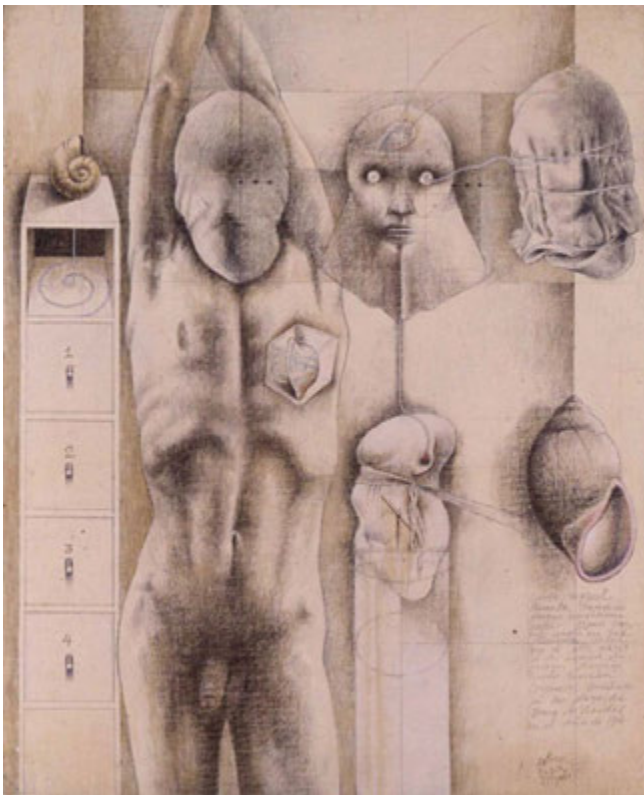
### **4.3 Vanitas corpórea: anatomía y muerte**

Algunos artistas como Arturo Rivera crean obras en las que muestran una condición humana en la que resaltan al cuerpo en su crudeza física, con sus cambios fisiológicos a través de las diferentes etapas por las que transita.

Particularmente son imágenes que no ocultan aquellas condiciones que nos recuerdan nuestra mortalidad como el envejecimiento, la discapacidad, el dolor, la enfermedad y la muerte.

Este creador desde la década de 1980 ha utilizado a la muerte como un elemento retórico para plantear la fugacidad de la vida y para reflejar su preocupación por la decadencia logrando una sensibilización sobre el dolor humano y de cuestiones tanatológicas.

En su obra titulada *Archivero* (de la serie *El rastro del dolor*) (1980) (figura 22) apreciamos una representación del cuerpo como un espacio inerte. La composición monocromática resalta la vacuidad corporal y de igual forma, al ocultar el rostro, lo deshumaniza y lo muestra más bien como un objeto.



**Figura 22**  
Arturo Rivera,  
*Archivero* (de la serie *El rastro del dolor*), 1980

#### 4.4 Pornos y Eros

La sexualidad se ha expresado en el arte desde tiempos remotos y ha sido también objeto de censura. Por ejemplo antes del renacimiento, los cuerpos que se mostraban en actitudes sexuales, sirvieron como ejemplo de pecado. En la época actual, el arte occidental ha incluido expresiones explícitamente sexuales mismas que suelen ser mal percibidas y calificadas como pornografía<sup>155</sup>.

Es por ello que para algunos artistas es imperante mostrar la corporeidad y la sexualidad como una forma de celebración y de placer, y al mismo tiempo problematizan ciertos aspectos sociales como el sexismo, el racismo, la homofobia, los derechos reproductivos, la violencia sexual y los límites entre la pornografía y el erotismo, logrando de esta manera hacer muy visible su identidad sexual.

Tal es el caso de Nahum Zenil quien en su obra *Corazón* (1987) (**figura 23**), nos muestra una escena muy íntima. Es un encuentro amoroso si tomamos en cuenta que este artista comúnmente se retrata a sí mismo junto a su pareja, pero en este caso en particular, la narración se torna una muestra clara y contundente de la relación sentimental entre estos dos hombres, simbolizada con el corazón que se encuentra en la caja sobre la que está sentada la pareja y con la que nos declaran que es una relación que va más allá del acto sexual.

---

<sup>155</sup> Robertson, *op. cit.*, p. 87.



**Figura 23**  
Nahum Zenil,  
*Corazón*, 1987

Para resumir, el cuerpo ha sido un elemento constante y fundamental en la historia del arte. La construcción de innumerables imaginarios en torno a su representación es vestigio de su protagonismo en la obra y de la fascinación en los creadores.

Su exploración en el arte contemporáneo abarca distintas vertientes, desde la continuidad de la tradición clásica, representacional y académica, hasta su concepción como recurso retórico, abstracto, cultural, social, biológico, fenomenológico y de género.

El planteamiento del cuerpo y de la sexualidad como elemento discursivo en la obra de arte es una de las temáticas más fuertes, importantes y constantes para los creadores contemporáneos. La sexualidad, la corporeidad, la materialidad, entre otros conceptos, son medios con los que se problematiza y se hacen más evidentes aquellas relaciones de poder que tanto las teorías feministas como las teorías queer han replanteado en los últimos años.

La otredad como categoría de análisis, nos permite interesantes aproximaciones sobre lo diverso y lo diferente, enriquece el estudio del arte en ámbitos en donde la sociología, la antropología, la historia y las humanidades convergen en un análisis polisémico e interdisciplinario.

Lo queer en este sentido, replantea la representación del cuerpo en el Arte en donde la heteronormatividad deja de ser la norma. Es así como estas obras problematizan y crean conciencia sobre aquellos aspectos sociales, culturales y también estéticos, desmontando algunas tendencias que desacreditan o descartan otras formas de re-presentar a través del arte, la identidad, la masculinidad y la feminidad.

La percepción del cuerpo ha servido como parámetro de belleza, de representatividad y de identidad. Este trabajo de investigación apenas toca algunos de los puntos importantes en su concepción estética.

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha corroborado como la representación del cuerpo desnudo masculino ha sido un elemento complejo y constante en la historia del arte mexicano contemporáneo.

Se pudieron observar algunas transformaciones importantes en su uso y significados dentro de las obras de arte, ya que con el paso del tiempo dejó de ser sinónimo de belleza e idealización masculina, como lo fue en épocas pasadas, para consolidarse como un elemento protagónico en el arte contemporáneo.

Al inicio de mi investigación pensé que las imágenes con desnudos masculinos en el arte pictórico mexicano iban a ser escasas. Sorprendentemente encontré muchas obras de artistas mexicanos que han incluido desnudos masculinos a lo largo de la historia del arte de México, aunque en su mayoría se trata de desnudos parciales o de estudios anatómicos y académicos. El desnudo completo no fue encontrado sino hasta el siglo XX.

Las primeras imágenes fueron utilizadas principalmente para representar figuras mitológicas, históricas y religiosas, y es hasta principios del siglo XX cuando por un lado se intenta retirar al cuerpo masculino del ámbito religioso en el sentido convencional de representación de imágenes sacras, para dar paso a reapropiaciones de algunas de estas figuraciones transformando su significado original por un contexto de crítica y denuncia.

Sin embargo durante la primera mitad del siglo XX continuó la figura mitológica y heroica especialmente como un recurso para la representación de la identidad mexicana y como ejemplos concretos de algunos artistas que utilizaron al desnudo masculino en sus obras tenemos a Rivera, Siqueiros, Orozco, Herrán, Montenegro y Rodríguez Lozano, entre otros.

A partir de la década de 1950, el significado del cuerpo en la obra de arte comenzó a transformarse enfocándose en la cuestión de la identidad sexual, tema que cobró mucha importancia a partir del movimiento de la revolución sexual y de la liberación homosexual, manteniendo su relevancia en las décadas posteriores.

Paralelamente a estas exploraciones de la identidad sexual a través del arte, también se observaron otros abordajes estéticos que incorporaron al cuerpo masculino desnudo. Por ejemplo, en México en la década de 1980 surgió un movimiento plástico denominado neo-mexicanismo, que de acuerdo con Teresa Eckmann es un movimiento pictórico importante por su recuperación de ciertos elementos temáticos del arte mexicano de principios del siglo XX, como son aquellas referencias sobre la identidad mexicana con otros significados y la reapropiación del género pictórico figurativo.

Este grupo de neomexicanistas, a diferencia de aquellos creadores pertenecientes a la llamada Escuela Mexicana de Pintura, reinterpretaron de manera muy crítica y con acentos de ironía los mismos temas que sus antecesores, pero llevando sus obras a un plano de análisis y de interpretación que me sirvió como base para comprender el contexto socio-cultural de México durante la década de 1980.

Como ejemplo de dicha comprensión y contextualización de la época, tenemos como referencia algunos de los avances logrados en materia social por parte de grupos homosexuales quienes se consolidaron lo suficiente como para obtener una presencia social, y mediante la unión de organizaciones tanto del sector gubernamental y de organizaciones no gubernamentales lograron conjuntamente desmontar al menos parcialmente, la fuerte estigmatización que se había generado en contra de ellos y que se agravó durante la aparición del SIDA a mediados de esa década.

Fue durante las décadas de 1980 y 1990 cuando algunos de los artistas mexicanos entablaron un discurso estético mediante el recurso del cuerpo masculino desnudo en sus obras, con el cual problematizaron diversos aspectos en torno a la identidad y construyeron un imaginario artístico con el que colaboraron en el inicio de una transición social más tolerante con respecto al tema gay en el México contemporáneo.

La producción artística de algunos creadores como Oliverio Hinojosa y Nahum Zenil es notable en este sentido, porque a través de sus obras es posible apreciar su preocupación por denunciar el estereotipo negativo en contra de los homosexuales, y mediante la reapropiación del cuerpo desnudo masculino en su trabajo, problematizaron temas de interés social como lo fuera el creciente número de muertes por VIH/SIDA, la homofobia latente y la inexistente educación sexual y de prevención que existía en ese entonces.



Paralelamente se fue haciendo inminente la necesidad de contar con espacios culturales y artísticos en donde se pudieran exponer estas obras de temática gay. Gracias a la sinergia social que se comenzó con movimientos sociales y a la participación de intelectuales, artistas y de instituciones educativas como la UNAM, surgieron algunos espacios en donde se pudieran convocar a movimientos de expresión artística y cultural en torno a la cultura gay.

El Museo Universitario del Chopo fue uno de los primeros y más importantes espacios y fue en este mismo museo donde se originaron las semanas culturales lésbico-gay (actualmente llamada “Festival de diversidad sexual”). Desde 1987, este museo ha logrado convocar a números artistas (homosexuales y heterosexuales) de diferentes disciplinas artísticas, para exponer obras que abordan la temática gay y en las que muy frecuentemente el cuerpo masculino está presente<sup>156</sup>.

Como parte de esta investigación se abordó la problemática de la estética queer en México y la manera en que es concebida, o negada por algunos críticos y estudiosos del arte. Una importante conclusión que arroja este trabajo al respecto es la necesidad de explorar este campo de estudio para que se consolide aún más en nuestro país, y que de esta manera se puedan recuperar aquellos trabajos artísticos de invaluable riqueza estética y cultural, para que posteriormente sean estudiados dentro de contextos propios de la estética queer.

---

<sup>156</sup> Gran parte del acervo de obras encontradas con desnudos masculinos, fueron obtenidas del acervo del Museo Universitario del Chopo.

Tomando en cuenta el corpus de obras realizadas durante las dos décadas que abarca esta investigación, puedo concluir que estos autores tuvieron un gran interés en indagar temas como la identidad sexual, los límites entre la pornografía y el erotismo; lo público y lo privado; el sexismo, el racismo, la homofobia y la violencia de género, entre otros.

En este sentido he encontrado algunos argumentos que sustentan una definición más clara sobre los cimientos de la cultura y la estética *queer* en México, como son los que la filósofa y escritora Francesca Gargallo señala sobre el vínculo entre la estética y la construcción del objeto artístico<sup>157</sup>.

Gargallo sostiene que en tanto la estética estudia lo bello y lo sublime, paralelamente está problematizando por un lado la subjetividad de la representación de la belleza (ya que ésta responde en parte a los intereses de un grupo) y por otro lado, lo impráctico que ésta resulta cuando se exige sobre el resto, demostrando con ello como abarca un ámbito político<sup>158</sup>.

Con este razonamiento, el análisis e interpretación de las obras debe enfocarse a la aportación resultante de sus exploraciones artísticas en la historia del arte, así como el cuestionamiento político y social en el que desarrollan.

---

<sup>157</sup> Francesca Gargallo, "Estética es política. Una mirada a la semana cultural Lésbica-gay", en Círculo Cultural Gay, *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*, México, D.F.: Círculo cultural gay, 2007, p. 35.

<sup>158</sup> Gargallo argumenta como la estética cuando intenta reivindicar su especificidad cultural, sexual, de clase o de edad, se sale del parámetro de lo bello. Nos plantea como se convierte en un modo de presión social sobre la moral, pues si lo bello se identifica con lo bueno, aquello que no es universal no es bello ni bueno. En cuanto a la difícil tarea de construir el gusto, nos habla de un acercamiento emocional a lo que debe gustar, con lo que la masa ha de identificarse.

Por otro lado, resultó muy interesante que durante la búsqueda y revisión de obras encontrara, además de los temas ya señalados, que una gran parte de estos trabajos resultaran ser autorretratos.

Sin embargo, a diferencia de los autorretratos convencionales estas obras a las que me refiero presentan un cambio importante, ya que para los creadores dejaron de ser una forma de respaldo de sus ideales de masculinidad y de dominio heteronormativo, como fuera en épocas pasadas, para que en la actualidad sirvieran más bien como un medio de exploración y de reflexión crítica sobre temas en los que la cuestión del género, la identidad y la homosexualidad han sido abordados a través de este interesante género artístico.

Por otra parte en una categoría distinta que resultó de esta investigación, se agruparon aquellas imágenes que contienen iconos religiosos y que a través de la representación del desnudo masculino<sup>159</sup>, los artistas de este periodo se reapropiaron de esta temática para expresar de manera creativa y en ocasiones crítica, algunas de sus posturas en torno a la tradición religiosa.

Uno de los ejemplos más notables de reapropiación iconológica está presente en las imágenes de San Sebastián, quien es considerado como uno de los íconos más reconocibles dentro de la cultura gay, debido en parte al significado de resistencia a la adversidad y también a la juventud y belleza con que las comúnmente se representa al personaje.

---

<sup>159</sup> A pesar de que en su mayoría se trata de desnudos parciales, estas imágenes fueron consideradas de cualquier forma como parte de los desnudos, dado el contexto religioso de dichas imágenes.

Ciertamente sería un grave error hablar de una significación inequívoca de homoerotismo en las imágenes de San Sebastián, si tomamos en cuenta la existencia de algunos trabajos en los que sus autores se enfocaron más bien en la representación del dolor y del martirio. No obstante, cabe resaltar que la sugestión homoerótica del tema se acentuó sobre todo a partir del Renacimiento y del Barroco.

En la época actual su vasta reproducción en obras artísticas, literarias e incluso fílmicas alrededor del personaje, nos permite afirmar que a partir del siglo XX es ya indudable el carácter homoerótico de las representaciones de San Sebastián, en las que podemos apreciar una sexualidad más latente tanto en el protagonista y también en el significado que transgrede la representación sacra.

Otras imágenes que son consideradas dentro de esta categoría, son aquellas que abordan a la figura de Cristo y así como las representaciones de San Sebastián, se trata más bien de figuras alegóricas descontextualizadas de su simbolismo religioso para ser releídas como forma de crítica o de ironía frente a la institución de la Iglesia Católica, o como tópico de análisis del cuerpo de Cristo en un sentido más humano.

La trasgresión que caracteriza este tipo de imágenes necesita como condición para existir, límites que subvertir: el canon. Es entonces cuando el procedimiento creativo se torna iconoclasta; esto es, al reconocer el poder de las representaciones de San Sebastián, Cristo, los ángeles y demonios como imágenes que encarnan valores, éstas son sacrificadas públicamente en escenas de destrucción creativa; en imágenes que serán nuevos íconos por sí mismas<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Marian de Abiega. Comentarios a la tesis de investigación leídos en el IV Coloquio de la Maestría de Estudios de Arte, Noviembre 2012.

Finalmente, para cerrar esta serie de ideas y reflexiones en torno al cuerpo masculino desnudo en la pintura mexicana de las décadas de 1980 y 1990, es innegable que es un tema que guarda un discurso estético, político y socio-cultural, toda vez que su representación en la obra de arte, logra establecer una reflexión en torno a las distintas atribuciones y problemáticas que giran en torno a su exploración estética y artística.

La cuestión de género es uno de los temas más relevantes que se desprenden de estas reflexiones y tomando en cuenta que hasta hace muy poco tiempo, la representación de desnudos era realizada casi exclusivamente por hombres, podemos entender entonces porqué fue favorecida la producción de imágenes con desnudos femeninos, de una manera desproporcionada en relación con aquellas obras con desnudos masculinos.

Los estudios feministas y más tarde los estudios *queer*, han teorizado críticamente sobre esta tendencia preponderante en torno a quién produce y para quién está dirigida la obra. Este proceso de visibilizar al desnudo masculino en la pintura, puede asumirse bajo el cuerpo teórico utilizado en la tesis como una emancipación político-estética de la mirada como estructura de poder:

Las preguntas giran alrededor de quién es el que pinta, quién es el que narra, quién es el que lee y quién el que escucha, para quién ha sido creada la obra, para quién existe, quién es representado. Y este posicionamiento implica que el contenido de la reflexión se ancla en el propio reconocimiento –tanto del autor, como del lector-; en el verse mirando, en el evento de mirar.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> *Ídem.*

Este proceso de replanteamiento visual surgió como ya señalé, principalmente a partir de los movimientos de revolución sexual y de liberación homosexual. Paralelamente las teorías feministas arrojaron una gran vastedad de estudios que han cuestionado el papel de las mujeres sobre la forma de hacer, de ver, de sentir y de actuar con respecto a su propio cuerpo.

Poco tiempo después otros grupos como el lésbico-gay también cuestionaron la heteronormatividad, abriendo con ello un debate necesario en la reconfiguración de la estructura social y cultural en torno a la sexualidad, al género y a la identidad. Es precisamente a partir de estas aportaciones que se han planteado diferentes modelos de masculinidad y feminidad, mismas que inevitablemente tuvieron un alcance social, político y cultural. Es de esta manera como estas obras que abordo y que fueron producidas durante las décadas de 1980 y 1990, problematizaron y crearon conciencia para que posteriormente se logaran desmontar algunas de las tendencias negativas que desacreditaban otras formas de expresión de la identidad sexual, como son aquellas observadas en la representación del cuerpo masculino desnudo en la pintura mexicana de estas dos décadas.

Estos cambios sin duda han sido parte de un proceso lento, mismo que ha sido analizado con detalle en el cuerpo de este texto y que me lleva a concluir que en la sociedad mexicana de las últimas décadas, estos cambios han transformado la percepción sobre la diversidad sexual y que es cada vez más común encontrar obras con representaciones de desnudos masculinos.

Tomando en consideración que la cultura visual es dinámica y está condicionada por los procesos de comunicación y por los nuevos significados que las imágenes van adquiriendo en relación a la época en la que es estudiada, y también es influenciada por las teorías críticas de arte y sus diferentes aproximaciones interpretativas dando como resultado un enriquecimiento en las perspectivas y en los conceptos que se derivan de una lectura polisémica, lo que vuelve más legibles a las obras de arte, en un contexto contemporáneo.

Por lo anterior, es fundamental profundizar en el estudio del tema aquí presentado, desde distintos contextos y enfocándonos en el ámbito mexicano, con la finalidad de revalorar su importancia y significación, y así mismo entender su trascendencia más allá de fronteras geográficas y temporales, pues hoy en día el cuerpo sigue siendo uno de los temas más relevantes del arte mexicano contemporáneo.

El valor de los hallazgos de la presente tesis es la puesta en escena de la necesidad de repensar las pinturas de desnudo masculino como formas críticas de pensamiento, donde las condiciones de posibilidad que les permitieron surgir y visibilizarse en las décadas de 1980 y 1990, realizaron un cuestionamiento aún vigente en problemáticas trascendentes de la sociedad en la que se insertan.

El cuerpo es considerado un espacio donde convergen las experiencias sensoriales, emotivas, físicas y psicológicas. Es un referente socio-cultural de lo público y lo privado, colocándolo en el diálogo contemporáneo sobre el arte, el sistema artístico actual y los procesos políticos y culturales en que los creadores están inmersos.

Resulta sumamente interesante que muchos de los artistas que durante las décadas de 1980 y 1990, hayan utilizado al cuerpo propio y ajeno, como un recurso para problematizar aquellas relaciones de poder que tanto las teorías feministas y las teorías *queer* pusieron en un diálogo que hasta la fecha continua, y que en conjunto con otras disciplinas han considerado al arte como medio predilecto y al cuerpo como tema central, para expresar sus preocupaciones y distintas posturas con respecto a cada uno de los temas considerados en esta tesis.



## Tabla de Imágenes

1. Galán, Julio. *La muerte morirá cuando pasemos a la vida eterna*, s.f., óleo sobre tela, 190 x 130 cm., Colección Casati Gallery, Chicago, Il.
2. Montenegro, Roberto. *Desnudo Masculino*, 1942, óleo sobre tela, 107.5 x 81.5 cm., Colección particular, Galerías Gomart.
3. Herrán, Saturnino. *El Quetzal*, 1916, óleo sobre tela, 96 x 65 cm., Museo de Aguascalientes, INBA.
4. Soriano, Juan. *Hombre con perro*, 1984, óleo sobre tela, 130 x 95 cm.
5. Posadas, José Guadalupe. *Los 41 maricones*, 1901, hoja volante del taller de Arsacio Vanegas Arroyo.
6. Taller de Documentación Visual, *El Santo Señor del Sidario*, 1991, 230 x 173 cm.
7. Zenil, Nahum B. *¡Oh! Santa Bandera (Homenaje a Enrique Guzmán)*, 1996, técnica mixta sobre papel, tríptico, 170 x 50 cm.
8. Guzmán, Enrique. *¡Oh! Santa Bandera*, 1977, óleo sobre tela.
9. Zenil, Nahum B. *Esperar la hora en que cambiará nuestra costumbre no es fácil*, 1984, mixta sobre papel, 30 x 22 cm., Colección particular.
10. Galán, Julio. *El encantamiento # 3*, 1989, óleo sobre tela, 147 x 183 cm.
11. Galán, Julio. *Know no end*, 1990, óleo sobre tela, 178 x 228 cm.
12. Zenil, Nahum B. *Tecomate Cualtoco*, s.f. técnica mixta sobre papel y marco de madera.
13. Zuñiga, José. *El artista y su modelo*, 1989, mixta sobre tela, 116 x 89 cm.
14. Cauduro, Rafael. *San Sebastián de la parada de Insurgentes*, 1986, acrílico, resina y óleo en tela, 130 x 90 cm., Colección Jack Misrachi
15. Ragás, Marco Antonio. *San Sebastián*, 1996, acrílico sobre tela, 250 x 145 cm.
16. Reni, Guido. *San Sebastián, ca. 1615-1616*, óleo en tela, 128 x 98 cm., Collection Pio.

17. Galán, Julio. *Quédate conmigo 2*, 1985, óleo y acrílico sobre tela, 249 x 183 cm.
18. Zenil, Nahum B. *Cristo*, 1998, mixta en papel.
19. Hinojosa, Oliverio. *El temor atrevido de los que se observan vivir*, 1995, carbón y acrílico sobre tela, 210 x 190 cm.
20. Matus, Alfredo. *Perro compañero*, 1999, acrílico sobre tela, 120 x 175 cm.
21. Herrera, Rigel. *La maleabilidad del género*, 2001, óleo sobre madera (políptico 9 piezas), 150 x 150 cm.
22. Rivera, Arturo. *Archivero (de la serie El rastro del dolor)*, 1980, temple sobre tela, 61 x 50 cm.
23. Zenil, Nahum B. *Corazón*, 1987, mixta sobre papel

## Fuentes consultadas

“Naked Before de Camera”. *The Metropolitan Museum of Art*. March 27–September 9, 2012.

<http://www.metmuseum.org/exhibitions/objects?exhibitionId={5992E04C-2A5A-4D34-9E0D-929A263289E6}&rpp=20&pg=4>, consultada el 17 de Julio de 2013.

Acebo Choy, Iván. “¿Arte queer? Obra que no perturba, fracasa”, en *Ustedes, los otros; selecciones de arte queer latinoamericano*. Cat. exp., Galería Anonymous Julio-Agosto 2013. México, D.F.: CONACULTA, 2013.

Acosta de Arriba, Rafael. “Para una cartografía visual del deseo y la otredad”, en *Ustedes, los otros; selecciones e arte queer latinoamericano*. . Cat. exp., Galería Anonymous Julio-Agosto 2013. México, D.F.: CONACULTA, 2013.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden Fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

Anarkasis, “Historia del arte erótico”. *Los tres libros de la pintura por León Bautista Alberti*. Agosto 4, 2012. [http://www.historia-del-arte-erotico.com/leon\\_battista\\_alberti/](http://www.historia-del-arte-erotico.com/leon_battista_alberti/), consultada el 15 de Octubre de 2013.

Anodis. “San Sebastián, santo patrono de la comunidad gay”. 10 de enero de 2005. Web. <http://anodis.com/nota/3343.asp>, consultada el 19 de Febrero de 2012.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª. Ed., 1975.

Bernardet, Carolina. “La autorepresentación en la pintura de Pablo Picasso”. Mémoire de maîtrise 1999-2000. Université Blaise Pascal – Clermont – Ferrand. UFR lettres, langues et science humaines. Département d’espagnol. <http://www.elcalamo.com/benardet.html>, consultada el 2 de Marzo de 2013.

Borzello, Frances. *The Naked Nude*. Londres: Thames & Hudson, 2011.

- Brito, Alejandro. "Por el derecho a todos los derechos: 1999-2003. La reivindicación de la diversidad", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. *México se escribe con J.* México, D.F.: Planeta, 2010.
- Butler, Judith. "Imitation and gender insubordination", en Henry Abelove, *et al.*, *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Londres: Routledge, 1993.
- Campbell, Federico. "México en cinco décadas", en Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus artistas. Siglo XX: 1951-2000*. Tomo II. México, D.F.: Qualitas, 2001.
- Campero, Rubén. "Hombres sin cuerpo: penes en llagas y máquinas de carne", *Knot magazine*, No. 5. Febrero 2010, <http://issuu.com/revistaknot/docs/knot05?e=1218624/2843351>, consultada el 21 de Mayo de 2012.
- Capistrán, Miguel. "Un día como hoy hace más de ciento", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J.* México, D.F.: Planeta, 2010.
- Cauduro, Rafael. Entrevista telefónica. Cd. de México el 18 de Julio de 2012.
- Clark, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Ed. Alianza, 1981.
- Comisarenco, Dina. "Aquí nos pintamos nosotras: El autorretrato femenino en el México moderno", *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, no. 28, Cuarta época, Año V, Enero-junio 2012, consultada el 18 de Octubre de 2013.
- Cordero Reiman, Karen. "Del espejo", en Karen Cordero, *et. al.*, *El cuerpo aludido: representaciones, anatomías y construcciones. México siglos XVI-XX*. México, D.F.: MUNAL, 1988.
- Córdoba Villalobos, José A, *et. al.*, *25 años de SIDA en México. Logros, desaciertos y retos*. México: Secretaría de Salud/ Instituto Nacional de Salud Pública, 2008.

- D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. Londres: Laurence King Publishing, Ltd, 2005.
- De Abiega, Marian. Comentarios a la tesis de investigación leídos en el IV Coloquio de la Maestría de Estudios de Arte. Noviembre 2012.
- De Jesús Douglas, Eduardo. "The Colonial Self: Homosexuality and Mestizaje in the Art of Nahum B. Zenil", *Art Journal*. Vol. 57 No. 3 Septiembre 1998.
- Debroise, Olivier. "La dispersión de lo gay", en Circulo Cultural Gay, *Diez y va un siglo: Libro conmemorativo de los diez años de la semana cultural lésbico-gay*. México, D.F.: UNAM, Difusión Cultural, Museo Universitario del Chopo, 1997.
- . *Oliverio Hinojosa: la imagen intervenida*. Prólogo, Cat. Exp. México, D.F.: INBA, 1981.
- Del Conde, Teresa. "Eros se aproxima y es el maestro de Apolo", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. *México se escribe con J*. Ed. México, D.F.: Planeta, 2010.
- Eckman, Teresa. *Neo-mexicanism: Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980s*. New Mexico: University of New Mexico, 2010.
- Emerich, Luís C., "Con todo respeto, Nahum B. Zenil", en Nahum B., Ana Maria Pecanins, y Maria Teresa Pecanins. *Nahum B. Zenil... Presente*. Zenil, Monterrey: MARCO, 1991.
- . *Figuraciones y desfiguros de los 80s México*. México: Ed. Diana, 1989.
- Escalante Gonzalbo González, Pablo et. al., *Historia mínima de México*. 1ª edición. México D.F.: El Colegio de México, 2004.
- Escudero, Jesús A. *La mirada del otro: una perspectiva estética*. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filosofía. Barcelona: Bellaterra, 2001.
- Fernandez, Dominique. *A Hidden Love: Art and Homosexuality*. Munich: Prestel, 2002.
- Foucault, Michael et. al. *Historia De La Sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

- Franco Calvo, Enrique. "Narciso: la poética del yo", en *Autorretrato en México: Años 90*. Cat. Exp. México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 1996.
- Freud, Sigmund. *On Narcissism, an Introduction*, The Standard Edition, vol.14, trans. James Strachey. Londres: Hogarth Press, 1957.
- Ganado Kim, Edgardo y Cordero, José Antonio. "Cuando se habla de arte gay... Una mirada a la semana cultural Lésbica-gay", en Círculo Cultural Gay. *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*. México: Círculo Cultural Gay, 2007.
- Gargallo, Francesca. "Estética es política. Una mirada a la semana cultural Lésbica-gay", en Círculo Cultural Gay. *Una exposición, varias exposiciones, un tiempo de inauguraciones*. México: Círculo Cultural Gay, 2007.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Ed. Alianza, 2000.
- Hernández Victoria, Miguel A. "Historia de la Marcha del Orgullo LGBTTTI de la Ciudad de México". 10 de Junio 2009, <http://greenmob.com.mx/2286/conciencia-social/marchas-orgullo-gay>, consultada el 17 de Mayo 2013.
- Huitron, Evelyn Lilian. "Del Academicismo al arte contemporáneo. Saturnino Herrán Figura de Transición". [http://enlacecursoshistoria.files.wordpress.com/2010/05/rm\\_evelynhuitron\\_10.pdf](http://enlacecursoshistoria.files.wordpress.com/2010/05/rm_evelynhuitron_10.pdf), consultada el 10 de Diciembre 2013
- Laguarda, Rodrigo. "La Construcción de identidades: una propuesta de análisis sobre el caso de los bares gay de la ciudad de México". s.f. [http://bvirtual.ucoj.mx/descargables/653\\_construccion\\_identidades.pdf](http://bvirtual.ucoj.mx/descargables/653_construccion_identidades.pdf), consultada el 15 de Octubre de 2013.

Lira, Carlos y Mattos, Dulce. "Saturnino Herrán, un hombre de su tiempo/Vida y obra".

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvweb06/art02/art02.html>, consultada el 28 de Noviembre de 2013.

Manrique, Jorge Alberto. "Arte erótico y plural", en *Arte erótico y plural*. Prólogo del Catálogo de exposición. México, D.F.: Museo Universitario del Chopo UNAM, 1988.

Marcos Carretero, Mar. *Los Cristos de Julio Galán. Reivindicación visual del cuerpo doliente*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2010.

Martínez Oliva, Jesús. "Identidades corporales Algunas representaciones de la homosexualidad en el arte contemporáneo a través de la reducción a cuerpo", en Juan Vicente Aliaga, *et al.*, *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX*. Valencia: Universitat de Valencia, 2001.

McCaughan, Ed. J. *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2012.

Meskimmon, Marsha. *The Art of Reflection: Women Artists's Self-Portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1996.

Moreno Esparza, Hortensia. "La construcción cultural de la homosexualidad", en *Revista Digital Universitaria*, 1 de agosto de 2010, Vol. 11, no. 8.

<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num8/art79/art79.pdf>, consultada el 26 de noviembre de 2012.

Moreno, Elena. "La cara kitsch de la modernidad", en *Revista electrónica: documentos lingüísticos y literarios*.

[http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=48](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=48)

Universidad Austral de Chile. No. 26-27. consultada el Octubre 25, 2013.

- Morgan, David. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Mulvey, Laura. "El placer visual y el cine narrativo", en Karen Cordero, *et al.*, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochentas*. México, D.F.: Museo de Arte Moderno, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Navarrete, Sylvia. "El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano", en Karen Cordero, *et al.*, *El cuerpo aludido: anatomías y construcciones. México, siglos XVI – XX*. México, D.F.: INBA, 1998.
- Pérez Martínez, Lilia. *El autorretrato desnudo*. Tesis de Licenciatura en Pintura. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, 1998.
- Pollock, Griselda. "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo", en Karen Cordero, *et al.*, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Priego, María Teresa. "La rabia más prohibida 2 La pintura de Julio Galán". [http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs\\_detalle9501.html](http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle9501.html), consultado el 3 de diciembre de 2013.
- Reed, Christopher. *Art And Homosexuality: A History Of Ideas*. New York: Oxford University Press. 2011.
- Robertson, Jean y McDaniel, Craig. *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Rubin, Gayle S. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of The Politics of Sexuality", en Henry Abelove, *et al.* *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Londres: Routledge, 1993.



Schuessler, Michael. "Una macana de dos filos", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán.

*México se escribe con J.* México, D.F.: Planeta, 2010.

Sontag, Susan. "Notas sobre lo Camp", *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Sullivan, Nikki. *Critical Introduction to Queer Studies*. New York: New York University Press, 2003.

Varderi, Alejandro. "Masculinidad y cultura gay: apuntes para una mirada kitsch", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. *México se escribe con J.* México, D.F.: Planeta, 2010.

Zamorano Navarro, Beatriz. "Bandera mexicana e iconografía contemporánea: Enrique Guzmán y Daniel Lezama". Julio – diciembre 2009.

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/agora/agobeatriz.htm>.

consultada el 9 de mayo de 2013

Zapata, Luís. "Highlights de mi vida como gay", en Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. *México se escribe con J.* México, D.F.: Planeta, 2010